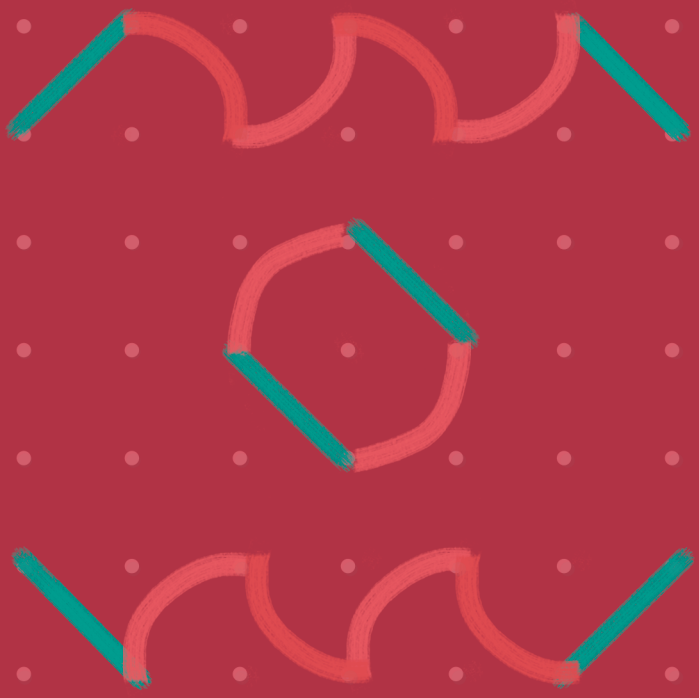
DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES

Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares

volume 1



ABRALIC

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Cinara Ferreira
Leonardo Antunes
Rafael Eisinger Guimarães
Roniere Menezes

Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares: volume 1

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente
Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente
Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária
Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário
Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro
Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira
Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos
Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes
Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares: volume 1

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Cinara Ferreira
Leonardo Antunes
Rafael Eisinger Guimarães
Roniere Menezes

Todos os direitos
desta edição reservados.
Copyright © 2023 da organização:
Cinara Ferreira, Leonardo Antunes,
Rafael E. Guimarães e Roniere Menezes.
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial
Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial
Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO

Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

L776 Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares [recurso eletrônico] / organizado por Cinara Ferreira... [et. al.] - Porto Alegre : Bestiário, 2023.
472 p. ; PDF ; 3,6 MB. – (v.1)

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-6056-023-9 (Ebook)

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Ferreira, Cinara. II. Antunes, Leonardo. III. Guimarães, Rafael Eisinger. IV. Menezes, Roniere. V. Título.

CDD: 869.94
2023-3800 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Capa, projeto gráfico & diagramação
Mário Vinícius

Revisão
Alexandre Kirst de Souza
Ana Clara Félix Fernandes
Ana Luiza Martins
Bruna Fortunata
Débora Cristina Marini
Fátima Barros
Júlia Cassol dos Santos
Júlia Demétrio
Júlia Genehr Santana
Lúcia Santiago
Rebeca Ribeiro de Oliveira
Reinaldo Ziviani
Roseane Graziele da Silva

Como citar este livro (ABNT)
FERREIRA, Cinara; ANTUNES, Leonardo; GUIMARÃES, Rafael E.; MENEZES, Roniere (orgs.). *Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares*: volume 1. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

UFRGS PPGLET PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CDEA UFRGS - PUCRS
FAPERGS

A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

7 **Apresentação**
Cinara Ferreira
Leonardo Antunes
Rafael Eisinger Guimarães
Roniere Menezes

9 **A circularidade de Hegel em *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz**
Adriana Carolina Hipolito de Assis

26 **Pulsão da escrita**
Alex Keine de Almeida Sebastião

40 **Poéticas Digitais: cartografias de uma rede de poetas, artistas e pesquisadores no Brasil**
Amanda Rafaela Gomes Martins

55 **De "orelhas pensas", eis o devir-outro drummondiano: uma leitura do poema "O elefante", de Carlos Drummond de Andrade**
Ana Carolina Botelho

67 **Tia Ciata e Dona Ivone Lara: pioneirismo feminino no universo do samba**
Ana Laura Furtado Pacheco

81 **Um olhar para a leitura literária na pandemia**
Ana Paula Gomes Rosa

91 **A desorganização do simbólico em *A paixão segundo G.H.*: uma leitura a partir do *kitsch***
Ana Paula Parisotto

104 **Manuel Bandeira na esteira produtiva da literatura nacional de Moçambique**
Andréia Maria da Silva

119 ***Librare*: uma análise do processo de remediação do livro impresso para o digital**
Andréia Shirley Taciana de Oliveira

131 **Crítica e protesto em *Como Nossos Pais*, de Belchior**
Andressa dos Santos Vieira

144 **Ondas Novas ao Mar: o vigor da presença do texto clássico atualizado pela tradução e música em português**
Artur de Freitas Gouvêa

154 **"Maracanã do Funk" – A (re)criação do Baile da Penha no Podcast do Dj Rennan**
Artur Vinicius Amaro dos Santos

170 **Os torneios da voz**
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira

183 ***Meu mundo é você quem faz*: música e literatura em Marina Lima**
Carlos Walter Soares
Cinara Ferreira

194 **A poesia de Affonso Ávila: um olhar deleuziano sobre a repetição**
Carolina Araújo Aguiar Franco

206 **A imagem da mão e suas interfaces reflexivas: o diálogo entre a literatura e outras artes**
Cássia Costa Lopes

219 **Reflexões sobre o processo de maturação do projeto literário de Conceição Evaristo: pensando o ontem e o hoje**
Celiomar Porfírio Ramos

235 **Silêncio e memória em Fernando Arrabal**
Cláudia Malheiros Munhoz

248 **O gozo e a política da autoria em Roland Barthes e Jacques Lacan**
Derick Davidson Santos Teixeira

261 **Mariana Enriquez e Washington Cucurto: a construção de uma nova ideia de literatura desponta na obra dos dois autores**
Desirée Climent

274 **Garotos que escrevem: sonhos, dramaturgias e teatralidades em *Tudo sobre minha mãe* e *Dor e glória* de Pedro Almodóvar**
Eduardo Reis Silva

286 **Entre o abuso e a resistência: a criação de um mundo imaginário em Duzu-Querença de Conceição Evaristo**
Eliane da Silva Deniz
Marcos Aparecido Pereira

297 **Literatura no século XXI: Encantamentos das Leituras a partir das Perspectivas Digitais**
Eliane Dolens Almeida Garcia

305 **Coisas nossas, coisas de Noel**
Ênio Bernardes de Andrade

320 **Voz, palavra, performance: Aldir Blanc por Elis Regina**
Enio Gontijo de Lacerda

334 **A poesia barroca no Brasil: retórica e realidade no seiscentismo brasileiro**
Evaldo Balbino

350 **Suturar a fratura: o impessoal e o pessoal em Clarice Lispector**
Fábio Barbosa da Silva

362 **Literatura e tecnologia: dos algoritmos ao *streaming***
Fellip Agner Trindade Andrade

375 **"O que quero eu?" "O que os outros querem de mim?": o desejo cor-de-rosa de bolinhas rosa (ou rosa de bolinhas cor-de-rosa)**
Fernanda Garcia Cassiano
Renata Kelen da Rocha

387 **Afinal, o que quer uma mulher? O enigma da insatisfação feminina em *A falecida*, de Nelson Rodrigues**
Fernanda Hamann de Oliveira

403 **Relação entre poesia e pintura através da obra *Retrato de Murilo Mendes*, 1930, por Guignard: um caso de tradução intersemiótica**
Gabriele Oliveira Teodoro

414 **O infamiliar em *Um copo de cólera* de Raduan Nassar**
Glenda Regina da Cunha Marinho

429 **"We're always tired in the morning": uma leitura de *Ulysses*, de James Joyce**
Hêmille Perdigão

443 **A identidade negociada de William Blake em *Dead Man*, de Jim Jarmusch**
Igor Gonçalves Miranda

457 **Entre a sequência e a obsolescência: arquivo e preservação digital em plataformas de autopublicação de *fanfictions***
Ingrid Lara de Araújo Utzig
Rejane Cristina Rocha

471 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Cinara Ferreira (UFRGS)
Leonardo Antunes (UFRGS)
Rafael Eisinger Guimarães (Unisc)
Roniere Menezes (CEFET/MG)

É com grande prazer que apresentamos o volume *Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares*. Os textos aqui presentes têm um caráter duplamente especial: além de se incluírem em um debate atualíssimo, foram propostos no início de uma pandemia global, quando nos vimos, mais do que nunca, à mercê das tecnologias, como única forma de deslocamento e contato possível entre nós e os outros, em um mundo cujas fronteiras reais se fecharam diante de nossos olhos.

Com a pandemia, as tecnologias se tornaram ainda mais presentes em nossas vidas, com trabalho remoto, reuniões virtuais, educação à distância etc. De certa maneira, para muitos, o mundo digital passou a ser a forma mais imediata de coexistência. A relação entre a literatura e a tecnologia é explorada em vários dos artigos desta coletânea, apontando para como a tecnologia altera e influencia (para bem ou para mal) a experiência literária e como a literatura pode nos ajudar a refletir sobre o impacto da tecnologia em nossas vidas.

A literatura, como elemento norteador de todos os artigos, funciona como ponto de partida para uma discussão que se dá em frentes distintas. Como sabemos, os temas que enfrentamos hoje são complexos demais para serem compreendidos por uma única disciplina ou área de conhecimento. É necessário um diálogo constante entre diferentes áreas e perspectivas para que possamos entender melhor o mundo em que vivemos. Nesse sentido, os artigos desta coletânea mostram como a literatura pode ser um ponto de conexão entre diferentes áreas, como a psicanálise, as artes plásticas, as artes cênicas, a música.

Outros temas importantes abordados nesta coletânea são os futuros possíveis e impossíveis, outros saberes, mídias antigas versus novas mídias e obsolescência. Em um mundo em constante mudança, torna-se importante pensar no futuro e nos desafios que enfrentaremos. A literatura e a transdisciplinaridade podem nos ajudar a lidar com esses desafios, fornecendo-nos uma perspectiva mais ampla e ajudando-nos a encontrar soluções criativas e inovadoras.

Os artigos que compõem este volume foram desenvolvidos a partir das apresentações dos seguintes Simpósios Temáticos do XVII Congresso Internacional da ABRALIC (2021): "Literatura, Artes Plásticas e Artes Cênicas", "Psicanálise, Literatura e Outras Artes", "Textos, Contextos e Tecnologias na Literatura", "Literatura e Tecnologia - Futuros (Im)Possíveis", "Literaturas em Abismo", "Poéticas da Contenção", "Tudo Invade Tudo", "A Literatura, o Pensamento e a Filosofia", "Estudos Literários e Outros Saberes", "Literatura e Outras Linguagens em Diálogos Transdisciplinares", "Letras, Sons, Ritmos e Sentidos" e "Literatura e Seus Trânsitos Transdisciplinares com Outras Linguagens Artísticas".

Esperamos que esses textos inspirem novas discussões e reflexões sobre a relação entre literatura, arte, tecnologia e transdisciplinaridade e que possam contribuir para uma compreensão mais profunda do mundo em que vivemos.

A circularidade de Hegel em *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz

Adriana Carolina Hipolito de Assis (UFSC)[1]

Introdução

Em diversos ensaios Octavio Paz afirma indiretamente que a dialética é sinônimo de normalidade. Sonho utópico o fez pensar assim, ou, talvez, desejo de proteção que almejava salvaguardar os pícaros mexicanos em *Conjuncionesy Disyunciones* reinserindo-os à circularidade, a lógica de Hegel. Para Hegel, a dialética se situa dentro do tempo histórico, sair da circularidade temporal histórica é estar fora do sentido lógico-racional e, portanto, fora da lei. O tempo para Octavio Paz vem marcado pelo barroco retilíneo, pelo tempo cosmogônico e pelo tempo histórico. Em vários ensaios observa-se a manutenção do tempo histórico na repetição da tradição presente nas imagens de amor faltante, no ritmo, no verso fixo; e, na ruptura como um furo temporal possibilitado pelo movimento vanguardista, como espaço de rebelião estética decorrente do surrealismo e de todas as mudanças estéticas que surgiram como sinônimo de ruptura de um tempo vertiginoso, industrial, marcado pela contradição delirante e pela razão crítica.

Em *El arco y la lira* (1973), Octavio Paz, estabelece a relação com o tempo pelo ritmo poético e pela linguagem:

> En fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palavras se juntan y separan atendendo a ciertos princípios rítmicos. Si el linguaje es un contínuo vaivén de frases y asociacionesverbales regido por un ritmo secreto, la reprodución de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismasfuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. (PAZ, 1973, p. 53)

Afirma o poeta mexicano que em todas as sociedades existem dois calendários: um profano e outro sagrado. O primeiro rege a vida diária

1. Dra. em Literatura pela UFSC.

em porções iguais de horas, meses e anos; já o sagrado rege o ritmo poético das festas e a interrupção, a quebra do ritmo da vida diária propondo uma medida temporal eterna, sobrenatural, mítica. O mito transcorre num tempo poético e arquetípico, o tempo profano nos veta o acesso ao tempo arquetípico que abraça todos os tempos em uma presença sagrada. O calendário mítico se repete, reencarna em várias representações estéticas, míticas. Logo, as revelações estéticas, seu ritmo poético sempre se aproxima mais da religião, da poética e do inconsciente. Aliás, as revelações observadas por Octavio Paz em *El arco y la Lira* procuram, tal como Hegel, revelar o objeto perdido, o ritmo suscita o desejo num devir incessante. "El poeta es varón de deseos. En efecto, la poesia es deseo" (PAZ, 1973, p. 66). O ritmo é um corte temporal que confere sentido, direção intencional feita em linguagem, em ideologia, ou, ao contrário, o ritmo retira o sujeito do sentido e da duração temporal e o põe no vazio, no puro gozo.

Em *Los hijos del limo* (1990, p. 51), Octavio Paz afirmaque se"Hegel tuviese razón, la dialéctica disuelve las contradicciones sólo para que éstas renazcan imediatamente. El ultimo gran sistema filosófico de Occidente oscila entre el delírio especulativo y la razón crítica [...]". Neste ensaio, Octavio Paz refere-se a aparente contradição ocidental marcada pelo tempo histórico em Hegel. Para Paz, o tempo histórico vem marcado pela unidade do ser em oposição dialética. As contradições e embates realimentam o tempo, assim como sua lógica racional. O ocidente, afirma Octavio Paz em *Corriente alterna* (1975), necessita da negação de um tempo não racional, lógico, visível e, portanto, factual para conciliar a contradição do tempo anti-histórico, cosmogônico, mítico, primitivo, poético, mas incluso à circularidade do tempo histórico. Aliás, Octavio Paz em *Corriente alterna* dedica um capítulo para falar da dialética materialista marxista e do *niilismo* de Nietzsche - da morte de Deus - em oposição a dialética de Hegel que vê no tempo histórico a junção de outros tempos - o tempo teológico e o tempo cósmico - para a construção de um tempo barroco, latino.

Para Octavio Paz a arte não é só materialismo dialético, há uma dualidade entre história e natureza que observa como falseamento crítico. Para o ensaísta mexicano, o marxismo não é historicismo, mas natureza. O que Paz observa é que os marxistas negam o espírito, o saber absoluto de Hegel que também pode ser lido na religião como espaço de transcendência e na poética como espaço do nada em devir ou, ainda, na psicanálise, como um espaço inconsciente.

Para Octavio Paz, falar do tempo é uma forma de reafirmar a dialética hegeliana pela morte, pela negatividade na constituição do ser. Na obra *El labirinto de la soledad y otros ensaios* (1997) o dia dos mortos mais do que uma metáfora de interação social – rito religioso público – é pretexto para interromper a solidão e festejar junto aos vivos, a morte. Todos os anos a *Fiesta del grito* serve para aniquilar, matar simbolicamente o povo mexicano. Este gesto é, ao mesmo tempo, uma forma de situar o sujeito no tempo pela negatividade e é uma forma de compreender a finitude do ser. Para Hegel a consciência da morte ou da finitude é o que possibilita ao homem, com os ritos mortuários, fazer cultura. O que condiz com a estética ensaística de Octavio Paz que vê a morte como rito cosmogônico/natural conciliado ao tempo histórico/cultural. Tempo que se movimenta pelo desejo e que caminha para o futuro, para o devir.

Afora a questão do tempo, Octavio Paz, faz referência constante à concepção do ser e o nada em devir de Hegel. Em *La outra voz poesia y fin de siglo* (1990) observa-se a relação desejante do poeta com a filosofia hegeliana ao observar o aleatório, o acaso em Mallarmé como o nada em devir.

> Es conocida la emoción con que, hacia 1866, Mallarmé descubrió el pensamento de Hegel. Hay una indudable semejanza: ambos, el filósofo y el poeta, parten de la final identidade entre el ser y el nada. La dialéctica está destinada, según Hegel, a mediar entre los distintos modos del ser hasta la final afirmación plenaria del ser; a esta idea corresponde la ambición de Mallarmé: resolver el azar (el linguaje) en un número absoluto (el poema). A la inversa del soberbio Hegel – y en esto su humildad fue también sabiduría – Mallarmé termina por proferir apenas un *Quizás* [...]. (PAZ, 1990, p. 28)

Embora a dialética do ser e do nada e de outros conceitos relacionados à filosofia de Hegel estejam presentes no bojo teórico/ensaístico de Octavio Paz, existem ensaios como *Conjunciones y Disyunciones* que apresenta a crítica à lógica e à racionalidade hegeliana, sobretudo por manter à margem da sociedade a literatura popular pícara e, consequentemente o povo mexicano de origem indígena, crioula, ou, os que apresentam anomalias e/ou deficiência, os fora da lei considerados irracionais, marginais. A negatividade, a proibição em excesso culmina em foraclusão. Para Octavio Paz

> Nueva picardia mexicana: el princípio de placer es subversivo. El orden dominante, cualquiera que sea, es repressivo: es el orden de la dominación. La crítica social assume con frecuencia la forma de burla contra la pedantería de los cultos y las ridiculeces de la "buena educación". Es un elogio implícito, a veces explícito, de la sabiduría de los ignorantes. Dos sistemas de valores: la cultura de los pobres y la de los ricos. La primera es heredada, inconsciente y antigua; la segunda es adquirida, consciente y moderna. La oposición entre ambas no es sino una variación de la vieja dicotomia entre espontaneidade y conciencia, sociedad natural y sociedad culta. (PAZ, 1996, pp. 121-122)

Esse embate da ordem do saber apontado acima põe a revelação da palavra na berlinda das discussões hegelianas entre a natureza e a cultura, na diferença de corpos – animal/naturante e animal/homem - igualada pelo sexo e pelo desejo. O sexo, assim como o desejo, afirma Paz, nos identifica, somos nossos sintomas: *cara del culo*, *cara del vulva*, *cara del pênis*. Por isso a escritura de Octavio Paz propõe a *otredad,* conceito que posiciona a literatura e a latinidade na alteridade e na diferença com o outro como sintoma, cada cara tem um *ojo* diferente do outro. A figura do pícaro é, neste sentido, basilar, pois expõe o furo inconsciente recalcado, característico da cultura latina. A crítica de Paz - para além do embate subjacente à luta de classes -, estaria no dispêndio econômico, na mais valia dos desejos pícaros sacrificados/sufocados por uma economia capitalista selvagem e pelo recalque constituído moralmente pela cultura religiosa protestante que os pôs à margem da sociedade. Neste sentido, grande parte da base teórica hegeliana presente em Octavio Paz serve à crítica e, ao mesmo tempo, à inclusão via reconhecimento da picaresca no Estado. O reconhecimento em Hegel se dá quando o sujeito reconhece a si no outro de forma sublimada e produtiva.

Octavio Paz busca incluir a picaresca utilizando técnicas budistas – gozo sexual - para liberá-los do recalque expressivo, mas no fundo essa liberação é mais ocidental do que oriental, uma vez que se assenta em Hegel. Paz reconhece o discurso, o saber absoluto, mas não retira o pícaro da miséria e da exclusão ou mesmo compreende o sintoma, a *cara del culo* de forma aprofundada. A aliança de Octavio Paz com a psicanálise busca compreender o sujeito transcendente na sublimação, na fantasia, no conceito que satisfaz a fome do *logos* e não do corpo. Octavio Paz faz uso da psicanálise freudiana e não da lacaniana para liberar os afetos dos pícaros. Para o poeta, assim

como para Freud a revelação da palavra como gozo expressivo alivia paliativamente o desejo recalcado sublimando. Por outro lado, essa liberação do corpo pícaro em *Conjunciones y Disyunciones* abre espaço para a discussão do *Avesso da psicanálise,* de Jacques Lacan (2008), texto no qual põe em debate os discursos: marxista, hegeliano do direito e psicanalítico. Mas antes de chegarmos a essa questão é preciso compreender que a psique mexicana nunca havia sido pensada e/ou refletida por Octavio Paz.

A maioria dos ensaios do poeta e ensaísta discutiam tradução, tradição, ruptura, poética, crítica, amor e erotismo e política. Somente depois do ensaio *Conjunciones y Disyunciones* que os sintomas mexicanos, dos latinos pícaros começaram a ser discutidos, embora tenham sido, na maioria das vezes, desviados pela crítica do corpo erotizado, pela crítica literária. A luta pelo reconhecimento pícaro instaurada pelo governo da razão, da oficialidade é, entretanto, mediada por animais-homens da ótica hegeliana. Os animais-naturantes, pícaros, sobrevivem à margem da sociedade, da poética libertina como seres irracionais, rejeitados que necessitam ser reconhecidos e amparados pelo Estado. Por um lado, *Conjunciones y Disyunciones* põe em xeque o ideal do ser autoconsciente possuidor de um contorno, de uma unidade identificatória para incluir a picaresca acéfala, que pirateia, que faz uso da informalidade econômica para existir. Octavio Paz não sabia, mas inaugurou em *Conjunciones y Disyunciones* a inclusão dos rejeitados foracluidos utilizando Hegel e o budismo mahayana. Octavio Paz dá reconhecimento aos pícaros. Mas o faz utilizando a artesania mexicana, a arte primitiva ou os desenhos da *Picardia Mexicana.* A luta pelo reconhecimento, para além da tentativa de eliminar a dualidade marcada pela dialética da dominação e da escravidão, visa à manutenção do discurso do senhor na figura do sádico que exige o reconhecimento – propriedade – de sua alcova/república. Dar reconhecimento para Octavio Paz não é uma atitude revolucionária como a de Sade, seu reconhecimento visa à liberdade de expressão conjuntamente à liberdade sexual do corpo pícaro. A perversão do poeta mexicano associa-se à virtualidade, ao conceito, ao *logos* de Hegel. Por isso Octavio Paz é pornográfico, mas uma pornografia lícita, típica da literatura popular. Octavio Paz não pactua com pornografia infantil, ilícita, somente a ficcional, a literária que aparece na comunicação de massa, na poética do erotismo. O erotismo serve à liberação do sujeito na economia de um espaço irracional vendável,

lícito, na medida em que se situa como sublimação, como fantasia do baixo corporal. O corpo do pícaro liberado apresenta autonomia, ou melhor, apresenta uma defesa abstrata, conceitual e não concreta de autoconsciência. Para compreender essa passagem da autoconsciência é preciso repisar a *Dialética do senhor e do escravo*, de Hegel. A consciência (*Bewusstsein*) apresenta uma atitude passiva diante do mundo, passividade natural/animal que está muito próxima do gozo, do êxtase místico; já, autoconsciência (*Selbstbewusstsein*) própria do homem que domina a natureza pela negação, contempla a si para tomar consciência de sua identidade. A parábola de Hegel da dominação e da servidão serve para explicar o nascimento do homem a partir da animalidade. Para Hegel, a consciência animal não consegue dizer "eu" ou ser sujeito ativo em uma ação desejante, mas tem consciência do sentimento-de-si (*Selbst-gefühl*) se afeta com o outro. Diferente da posição do dominador, do homem que sabe de si. Saber de si é também uma forma de conhecimento constituída pela ação desejante que, na troca de posições entre sujeito e objeto, revela a si. O que significa que para Octavio Paz alteridade só existe no e pelo desejo, um desejo que se faz saber na expressão, que revela o eu-desejo para outro ou que pretende na contemplação do ser amar e erotizar. Para Octavio Paz erotismo e pornografia popular são construções humanas, culturais derivadas de uma sintaxe pervertida. A forma como Paz concebe essa questão é também observada na sutil diferença de linguagem – uma vez que inclui o *Mordelon Mexicano* que estava foracluido - estabelecida entre o animal/natural e o animal/humano. O saber do animal/natureza comunica, mas de forma grotesca, pornográfica, pois não revela suas próprias faltas, reflexa a pornografia da sociedade. As faltas surgem quando destruímos a realidade empírica do *ser aí*, ou da realidade objetiva para criar uma representação ou uma realidade subjetiva como eu-interno que deseja, que fantasia, que sublima pela linguagem. Neste sentido, as faltas são sempre conceituais, sublimatórias e, por conseguinte, de construção imaginária, de subjetividade do sujeito. O desejo busca outro desejo que é sempre animal. Esse desejo animal na luta pela transformação da natureza posiciona-se na permuta de posições – sujeito/objeto – e pretende o domínio sobre o desejo do outro, o que significa que a posição do pícaro como objeto ganha três configurações. A primeira diz respeito à exposição do corpo ao voyeurismo, a uma posição servil, masoquista de passividade animal extremamente desejante e de

histeria feminina que, na demanda dos afetos expõe suas faltas - desejos edípicos recalcados – na repetição, no automatismo. A segunda diz respeito a derrota masoquista que apresenta uma raiz de exploração social constituída na luta, na disputa por dominação social e de desejo que põe o animal/naturante - e não o animal/cultural – na posição masoquista por não saber se expressar, por figurar como objeto concreto, como bicho-homem. Esse assujeitamento é criticado por Lacan na derrota de posição que reduz o sujeito a escravo-objeto que mais do que não ter linguagem é foracluido socialmente por não ser reconhecido como pessoa desejada e humana. Garcia-Roza (1991, p. 110) explicita que o que "o desejo humano deseja é possuir o desejo do outro, é ser desejado ou amado pelo outro, é ser reconhecido em seu valor humano". Esse reconhecimento só se realiza na palavra, na linguagem, ou seja, quando a palavra faz saber de suas faltas. Mas quando se trata do animal/naturante marca-se a derrota, a passividade imposta socialmente como escravidão no trabalho. O que faz da posição do senhor – a do saber absoluto - a de um imperador fixado na oficialidade do discurso racional ou do discurso monológico como afirma M. Bakhtin (1981).

Octavio Paz reconhece o pícaro na paisagem, o tem como pertencente, mas o faz na posição de senhor libertador que reconhece como igual, mas o pícaro não fala. As ideias hegelianas presentes em Octavio Paz pretenderam dar ao pícaro uma posição de objeto de desejo e de consumo. Neste sentido, o pícaro entra na lógica hegeliana na ascensão – como na cultura de castas -, daí a picaresca ter por característica a valorização da imagem, da honra, do heroísmo que reafirma o prestígio social reconhecido pela lei como forma de ascender socialmente. A matriz da ética e da moral em Hegel está encarnada na figura do senhor, do animal-homem como única concepção do sujeito verdadeiro no *grafo* da psicanálise lacaniana, aquele que tem linguagem inconsciente. O reconhecimento inclusivo de Paz é externo e não interno, serve a voz da coletividade, do povo. Em oposição a Hegel, os marxistas afirmam que a voz, assim como a expressividade reconhecida, é dada somente a um grupo de eleitos alienados ideologicamente pela morte e pelo Espírito. O reconhecimento em Hegel é pura abstração, é conceito até mesmo na satisfação da fome dos desejos. Marx utiliza a dialética do senhor e escravo

> como modelo de opressão de uma classe sobre a outra no modo de produção capitalista concedendo à consciência trabalhadora, ao final da figura, um papel de sujeitoda resoluçãodesse antagonismo. (BORGES, 2009, p. 78)

A transformação da dialética se dá via proletariado, o senhor e o servo não são atores concretos na luta pela transformação. A concretude reserva aos trabalhadores a verdadeira transformação social, mas, o que ocorre é conformação, o reconhecimento de serem escravos. Hegel afirma que o modo de produção tem de ser regido pelo Estado, pelo saber absoluto que historicamente é alimentado pelo poder, que na contrapartida constrói uma democracia sem corpo que necessita de um oponente para manter o interesse da burguesia. A reivindicação marxista até mesmo na atualidade está na inclusão do sujeito no Estado de forma concreta. A posição discursiva marxista, embora se constitua de forma combativa, o faz ainda no assujeitamento masoquista e paradoxalmente no uso da dialética para derrotar o discurso do senhor. A psicanálise necessita da dialética hegeliana, da transcendência do ser, mas o faz preso a autoridade do mestre analista, do ego-senhor dono da verdade no *grafo* lacaniano que analisa os espelhos sociais como ameba insolúvel. A base da contradição lacaniana é reivindicar o direito ao gozo daqueles que não tem ego, que espelham o discurso do senhor e nada sabe sobre si. A consciência-de-si, assim como a consciência de classe, não dá conta dos sintomas da psique, embora a classe trabalhadora lute pelo direito de todos.

A fantasia do pícaro está sempre fora do tempo

Outro aspecto importante na ensaística de Octavio Paz, além da sublimação é a fantasia. Esses dois aspectos estão diametralmente associados à herança ocidental de Hegel. A intenção é compreender a fantasia em Octavio Paz dentro do tempo histórico de Hegel como um espaço cosmogônico que sai e entra do tempo histórico, formando um tempo barroco retilíneo que retorna como fantasia delirante, como fantasma do Grande Outro, como alíngua lacaniana.

Grande parte da lógica de Hegel se estabelece a partir de uma montagem de estrutura do ser constituída dentro de uma lógica racional que se propõe a contemplar vários tempos de forma circular: o tempo histórico, o tempo cósmico, o tempo teológico, o tempo ateísta, o

tempo místico, o tempo ético. Para Hegel a existência humana, a concepção de ser está atrelada ao tempo histórico. Alexandre Kojève afirma em *Introdução à leitura de Hegel* (2014) que é preciso afirmar o Eu (Selbst) pela negação/diferença de um não–Eu para que o ser se revele na palavra, enquanto ação discursiva desejante para outro Ser na e em relação com a natureza externa não-humana e animal (Bewusstsein). Assim, a consciência-de-si se revela na palavra como um destino constituído e revelado culturalmente como Selbstbewusstsein, como autoconsciência. O animal e a natureza externa não podem falar de si, dizer "Eu" (Selbst), por isso não tem consciência-de-si, mas sentimento-de-si (Selbst-gefühl) que se afeta com o outro. O animal tal qual o animal-homem deseja satisfazer a fome, mas não se revela na palavra como um ser transcendente[2].

Alexandre Kojève, a propósito de Hegel, utiliza como metáfora a fome para explicar a consciência-de-si como forma de satisfação do desejo. Para satisfazer esse desejo é preciso ter ausência do alimento e se movimentar/desejar comer algo que é existente e agir em busca da satisfação desse desejo para o futuro em devir. O desejo da fome é ausência de uma presença, na medida em que não é a realidade empírica, mas abstrata, não há uma presença em si, mas o conceito sublimado pela palavra que revela o *em si* e o *para si* do homem. O desejo movimenta o ser para outro ser que se contempla, se revela como conceito, como representação discursiva com consciência-de-si.

Não interessa neste momento estabelecer a diferença entre sujeito e objeto, interessa saber que as duas posições – que aqui exponho resumidamente - tanto a de sujeito quanto a de objeto estão inseridas no tempo histórico. Grande parte das críticas sublimatórias, das analogias, das alegorias e das traduções presentes nos ensaios de Octavio Paz vem marcado pela concepção do *ser e do nada em devir*. A concepção do tempo é um dos pontos altos da ensaística de Octavio Paz, o poeta o concebe como um tempo retilíneo, um tempo não evolucionista/diacrônico, mas sincrônico/simultâneo a outros tempos.

2. Hegel faz uso da concepção kantiana para explicar o ser transcendental como um *a priori,* como uma verdade eterna, universal e imutável. O ser transcendental é uno e diverso, de acordo com as categorias kantianas tudo aquilo que é eterno se mantém e tudo aquilo que se modifica num antes e em um depois é eternidade. Para Hegel o ser transcendente só é possível dentro de uma experiência temporal ou pertencente ao domínio da experiência fenomenológica. Ver mais em *Introdução à leitura de Hegel,* de A. Kojève (2014, pp. 338-339).

Dentro dessa sincronicidade que é também saussuriana há um tempo histórico que se aglutina ou que se reconhece até mesmo na marginalia pícara posta à margem da sociedade e do tempo de produtividade e de racionalidade de Hegel. A base da aglutinação do tempo retilíneo de Octavio Paz está fincada na filosofia de Hegel que se atrela à consciência e a realidade do desejo movimentada pela oposição à identidade. Afirma Hegel, via Kojève (2014, p. 349): "O real negado é o real que deixou de ser [...]. Logo, de modo geral, o movimento histórico nasce do futuro e passa pelo passado para realizar-se no presente ou como presença temporal". Octavio Paz, tal como Hegel, situa o tempo presente no aqui e no agora.

O tempo histórico para Hegel é o tempo do saber absoluto, racional que age em função do futuro. A metáfora da fome associa-se mais uma vez ao tempo para explicar que o homem se movimenta em direção do desejo e do reconhecimento de si como um valor a ser desejado por outrem. Para que esse valor seja reconhecido, o homem deve superar - por meio da negação – o tempo natural cósmico e arriscar-se, ver-se no lugar do valor do objeto desejado dentro do tempo histórico com a intenção de dominar a natureza. Para Hegel a natureza é espaço e o tempo é história. O primeiro não se realiza na linguagem, nem subjetivamente, logo não tem valor expressivo e o segundo se revela no discurso espaçotemporal, isto é, no tempo histórico como valor reconhecido e produtivo. A diferença entre os dois - natureza/espaço e tempo/história - marcam simultaneamente o não saber como consciência externa e o saber como consciência-de-si (Selbstbewusstsein) e ambos figuram como realidade geral de um saber absoluto composto no tempo histórico, produtivo.

Para Hegel o tempo atrelado à concepção de trabalho e de produtividade apresenta uma circularidade que se aproxima do mito. Algo muito próximo do que Octavio Paz afirma em *El arco y la lira* (1973) e em *Los signos en rotación y otros ensayos* (1983) sobre o tempo da poesia como um tempo circular, mítico e essencialmente metafórico, tempo que está fora do texto, pois depende de um outro-leitor para preencher o sentido da palavra. O tempo para Octavio Paz é sempre um tempo anti-histórico, ficcional, surreal, que está fora da lei racional, construído a partir de uma organização interna verossímil à realidade e em devir. De forma análoga ao tempo mítico há uma imbricação temporal com a psicanálise, com os primórdios dos estudos literários e com o tempo platônico em Octavio Paz. Grande parte dos

estudos literários sobre o ensaísta mexicano busca respostas críticas em Platão, sobretudo os que tratam do amor e do erotismo e dos paradoxos que expõe a verdade poética do homem que é irracional, inconsciente. Mas a questão não é essa. Importa que *um certo Platão* - que sai fora do tempo, da circularidade de Hegel – retorna ao tempo histórico a partir do escoamento da verdade inconsciente, como falta retornante a ser reconhecida e fornece mecanismos para compreendermos a fantasia e a foraclusão social. O que significa que aquele que fantasia foi privado de satisfazer a fome e o desejo dentro do tempo histórico, o faz somente fora do tempo. A fantasia cria uma topologia do desejo que não se realiza concretamente, mas em um espaço imaginário/real.

Platão em Hegel inicia no conceito do tempo cósmico que apresenta duas proposições. A primeira o inclui no tempo histórico como lógica universal, eterna e o segundo o segrega a vida biológica, instintiva como estrutura diferente do tempo histórico humano que, na aparência é aceito na circularidade do saber absoluto. Mas, antes, é preciso observar o tempo cósmico como conceito derivado do campo das ideias de Platão que, para Hegel, assim como para Kant é conceito que se refere ao tempo. O conceito derivado das ideias de Platão está dentro do tempo, uma vez que é eterno, pois trata abstratamente da Verdade, do Belo, da Justiça como verdade absoluta, mas que está fora do tempo quando se refere à eternidade. A eternidade para o filósofo hegeliano não se refere ao nada – enquanto verdade ou não verdade -, embora apresente uma imbricação com aquilo que é eterno. Neste sentido a eternidade seria para Hegel o devir, o nada. Para Platão, assim como para Hegel a eternidade dá conta de um conceito que está fora do tempo como verdade, ou seja, que não apresenta existência empírica que possibilitaria mudança temporal e, portanto, da verdade –, já a concepção do conceito atrelado ao saber absoluto nunca muda, é eterno.

Platão em Hegel situa-se como conceito, como algo diferente da palavra revelada: o campo das ideias é diferente de suas cópias falsas, simulacros que não são a verdade idealizada. Aqui ressoa, nesta discussão, a *Lógica do sentido*, de G. Deleuze que vê no simulacro a verdade humana, passível de erro e de mudança temporal como palavra prenhe de realidade e existência humana não idealizada. O que se observa é que o sentido ou a palavra revelada pelo conceito/ideia é representação e não a coisa em si, logo há um não sentido faltante,

delirante, sem expressividade que é eterno como verdade a ser rejeitada do sujeito por ser irracional, por ser existência-empírica, concreta/externa que na aparência é vinculada à circularidade de Hegel como corpo visto, como objeto-coisa no mundo, mas que é foracluido, que está fora do tempo histórico. Jacques Lacan no Seminário *O desejo e sua interpretação* (2016) faz uso do mesmo exemplo no caso de Ella Sharpe do homem que apresenta fantasias animalescas, que apresenta desejos de cão por uma certa mulher. A fantasia foge para um tempo cósmico, irracional e retorna ao tempo histórico, racional como palavra fantasiosa. O cão fantasiado é um índice abstrato de uma verdade inconsciente de um desejo instintivo, tamponado por fantasias que explicitam o animal-naturante como verdade que se revela em suas faltas. Como apontei anteriormente o homem é tempo e espaço para Hegel, mas para o selvagem, o pícaro, só há espaço, o corpo do pícaro está externo ao mundo. Seu tempo está sempre para fora, no espaço exposto à sensação, à percepção de objeto-coisas. E o que fazer com *um certo Platão* que está fora do círculo de Hegel diante disso? Hegel afirma que Platão escoa o tempo na mística, no êxtase por se aproximar da verdade do mito ou da verdade teológica,

> o círculo eterno do saber absoluto, mesmo estando no tempo, não está em relação com o tempo; e o conjunto do saber só é absoluto na medida em que implica um círculo eterno que se refere unicamente à eternidade. (KOJÈVE, 2017, p. 325)

Hegel se mantém no saber absoluto numa lógica ateísta e por isso vê o tempo platônico como não produtivo, como um tempo inútil, vazio, mas desejante, transcendente. Daí a verdade literária manifestar-se como fenômeno narrativo que pode ou não ser mítico, ser ficcional (verdadeiro, mas falso) que é e não é teológico/mítico, e cujo saber é devir, transcendência e gozo, sublime. Entretanto, há dois momentos ou duas interpretações em Hegel do saber místico, no qual o saber do espírito equipara-se ao de Deus como inefável que se revela no êxtase como gozo, como contemplação silenciosa sublime e na música como puro devir. Na segunda interpretação o saber místico associa-se à lógica como palavra que se revela no tempo. Isso significa que há dois tipos de gozos quando Hegel se refere a Platão: um que se revela no tempo histórico, na palavra e outro que é expulso do tempo por ser louco e transcendente, delirante, sem sentido. Há um tempo que não se reconhece, um tempo pícaro que está fora como

um fantasma arcaico, que espectra o desejo de cão. Platão circula pelo espaço das fantasias de Octavio Paz como um fantasma que retorna sublimado. O tempo platônico é espaço do nada em devir, um espaço de puro desejo, de fantasia.

Jacques Lacan (2016, p. 180) observa, ainda, no relato do caso de Ella Sharpe que a fantasia se instaura num lugar desviante da realidade, o paciente de Ella Sharpe afirmava que fantasiava que "[...] ele poderia latir como um cão". Latir como um cão é metáfora de um corpo foracluido que goza como um animal quando encontra a dona de suas fantasias corteses. A fantasia evidencia a fase especular constituída no processo de identificação e de foraclusão. A foraclusão expõe a fantasia, o espaço imaginário/real situado fora do tempo histórico. O fantasma identificatório é uma miragem – narcísica – de um cão fiel, vassalo, que, no entanto, trepa pelas costas e, por isso, foge do tempo histórico, do desejo lícito. No Seminário 1966 – 1967 *A lógica do fantasma* (2008a) a fantasia se estabelece nos quatro pontos de articulação da fórmula da fantasia ($◊a). O primeiro diz respeito à lógica estabelecida entre o real e o imaginário numa mudança de endereço identificatório. A causa deste processo identificatório é dada pelo nome. Para Lacan, nomear é também fantasiar, é representar o eu. O nome ilustra o sujeito como fantasma fundamental inconsciente que, na aparência assera a unificação do ser ao nomear qualitativamente com honrarias, com lisonja do eu; a segunda diz respeito à estrutura de significante do sujeito que oculta a verdade de si. A verdade possibilita a queda desse contorno identificatório que fantasia com o cão. As palavras reveladas são corpo-fantasma do objeto *a*, neste sentido a linguagem é objeto significante, inconsciente. O objeto *a* situa-se como causa do desejo negado que é identificado como fragmento do corpo (seio, ânus, olhar, etc), neste sentido o objeto *a* é a própria falta enquanto representação de um fantasma; o terceiro trata da lógica do discurso que apresenta uma imbricação no Seminário do *Avesso da psicanálise* (1992) nele a figura do mestre é a do analista que supõe saber sobre o analisando e, portanto, fantasia sobre seu quadro; e, finalmente a quarta posição observa a lógica do fantasma na escrita como palavra que se revela como objeto *a*. A palavra, a arte oculta a imagem do avesso, o vaso de flores invertido de Lacan é imaginário e real, a palavra revelada na arte é um índice, uma presença psíquica advinda de um espaço invisível nos quais o objeto *a* aparece como desejo negado. Nesta linha lógica o objeto

*a*apresenta-se como elo de intersecção com o Outro: S a A. O objeto *a* medeia a verdade da coisa que identifica a si na busca do Outro ou na busca da causa do desejo. Embora no Seminário de Jacques Lacan *A angústia* (2005), a angústia não tenha objeto - por ser vazio pulsional - há uma causa que retornar do tempo histórico e do tempo cósmico que é desejo do desejo do Outro. Essa angústia só aparece como grito, como fome de pôr para fora do tempo histórico a *letra a*. A causa do desejo, afirma Lacan, está sempre na hiância entre a tensão mental, o excesso e seu efeito, a *letra a*. O objeto na angústia está sempre por trás do tempo histórico pulsando ocultamente como causa do desejo, por isso o tempo cósmico é expulso do tempo histórico, para não se esconder na roupa, na escritura. A *letra a* que se oculta necessita de um corte para ganhar visibilidade. Castrar é sair do tempo histórico e voltar à lógica da sublimação e da fantasia na miragem do eu. A castração associa-se ao mito de Aristófanes de Platão que corta o não-eu do eu. Por outro lado, a mutilação angustia e possibilita pensarmos na alucinação e no delírio do objeto perdido como fantasia.

O gozo, assim como orgasmo é uma saída do tempo lógico, histórico de Hegel para um tempo platônico que goza com o ideal. O *Banquete* serve aos mais variados tipos de fantasias. Jacques Allan Miller (2015) em *Os seis paradigmas do gozo* observa que um dos paradigmas do gozo se encontra na imaginação, na fantasia. O ponto de partida desta discussão encontra-se em Octavio Paz com um valor simbólico, no qual o gozo faz saber da falta, da causa subjetiva, fantasiosa e suas relações dialéticas com o outro dentro da linha do tempo histórico. As imagens sublimadas, assim como as fantasias caminham pelo gozo e pelo prazer, é preciso cortar e construir um desvio para alavancar o desejo pelo falo na lógica da picaresca. Jacques Allan Miller utiliza o Seminário 1957 – 1958 *As formações do Inconsciente* (1999) para explicar o gozo de prazer que libera o sentido falhado, o equívoco, o chiste, enfim, formas desviantes de gozar e sair fora do tempo histórico. O gozo de Octavio Paz busca na simbolização da palavra, a fantasia do amor cortês, idealizante que constrói demandas imaginárias, quixotescas. O gozo de prazer contínuo como demanda materna que sai do tempo de forma fantasiosa. O gozo fantasioso de Octavio Paz em *Conjunciones y Disyunciones* deseja a satisfação dos desejos e o reconhecimento do pícaro. O tempo platônico na ensaística de Octavio Paz comunica-se com o olho de Deus, com o olho jurídico da lei, com o olho da supervisão na picaresca. A fantasia na picaresca

em Octavio Paz ganha alma, subjetividade como suplência subjetiva simbólica, social e, consequentemente como desejo derivado do reconhecimento do corpo mesmo sendo oco, vazio. A picaresca está sempre fora do tempo, vive da disjunção entre o significante e o gozo.

Considerações finais

A herança de Hegel na ensaística de Octavio Paz manifesta-se como fantasia, como sublimação, como desejo desviante que está fora (como a marginalia pícara) e dentro do tempo histórico, que está presente na dialética do desejo como falta do objeto perdido.A falta aqui equipara-se a positividade negativa de Hegel e aos conceitos lacanianos nos quais a faltafaz saber dos desejos recalcados dos pícaros, assim como também das faltas vazias que estão para além da *letra*, daí a necessidade do analista de furar o sujeito para saber das faltas. Dentro deste contexto observei que a lógica da fantasia é, geralmente, tamponada pelo conceito freudiano de sublimação que Octavio Paz faz uso em quase toda sua obra ensaística o que impossibilita compreendê-la.Assim, a herança de Hegel está, principalmente na intenção de Octavio Paz de libertar a expressividade do pícaro no ensaio *Conjunciones y Disyunciones* ao dar reconhecimento, como forma de integrar/conciliar opostos e de reintroduzir a literatura popular, sobretudo a picaresca, à circularidade de Hegel, isto é, ao tempo simbólico, à economia da produtividade.

Referências

ASSIS, Adriana C. H. de. *O corpo pícaro em Octavio Paz.* Tese-Literatura, UFSC, 2018.

BORGES, Maria de Lourdes. *A atualidade de Hegel.* Editora UFSC: SC, 2009.

CUNHA, Silvia Regina de Barros da. Platão e a alma. IN: Paixão Crítica: 100 anos de Octavio Paz. PUC-RJ, *Cadernos O que nos faz pensar*, nº 37, Set., 2015.

FORTES, Isabel. A questão do sujeito em Hegel e na teoria da psicanálise. *Cadernos O que nos faz pensar*, nº13, abril de 1999.

FREUD, Sigmund. *O ego e o Id e outros trabalhos.* Edição Standard Obras Completas, RJ: IMAGO, 1976.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em Psicanálise*: uma introdução à teoria das pulsões.RJ*:* Jorge Zahar, 2003.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito.* RJ: Vozes, 1992.

JIMÉNEZ, Antonio. *Picardia mexicana*. México, Libro Mex. Editores, 1960.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel.* RJ: Contraponto, 2014.

GIANNOTTI, José Arthur (sel.) *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* Os Pensadores. São Paulo: abril Cultural,1978.

LACAN, Jacques. *Escritos.* SP: Perspectiva, 1978.

LACAN, Jacques. *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 3*: As psicoses. RJ: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 4*: A relação de objeto. RJ: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 5*: As formações do inconsciente. RJ: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 6*: O desejo e sua interpretação. RJ: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 7*: A ética da psicanálise. RJ: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 10*: A angústia. RJ: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 11*: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. RJ: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 14*: A Lógica do Fantasma. BA: Centro de estudos Freudianos do Recife, 2008a.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 17*: O Avesso da Psicanálise. RJ: Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 20*: Mais, ainda. RJ, Jorge Zahar: 2008b.

MARX, Karl. *O capital:* crítica da economia política. v. l. livro I. SP: Nova Cultura, 1985.

NICOLAU, Marcos F. A. A Dialética do começo na ciência da lógica de Hegel: o ser-aí (dasein) como resultado Dialético. Ser-modo-devir. *Revista Argumentos,* Ano 2, nº 4, 2010, p. 69 -74.

NICOLAU, Marcos F. A Sobre o começo triádico da lógica Hegeliana*:* o ser, o nada, o devir. *Revista Contradicto,* v. 3, n.1, 2011, p. 57 – 65.

PAZ, Octavio. *La Outra Voz poesia y fin de siglo.* Barcelona: Seix Barral, 1990.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna* México: Siglo XXI, 1975.

PAZ, Octavio. *El labirinto de la soledad y otras obras.* México: Pinguim Books, 1997.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira.* México: Fondo de Cultura Economica, 1973

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Talleres Gráficos HUROPE: 1990.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos.* Madrid: Alianza Editorial, 1983.

PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones.* México: Joaquin Mortiz, 1969.

Pulsão da escrita

Alex Keine de Almeida Sebastião (UFMG)

A expressão "pulsão da escrita" carrega a ambiguidade do duplo genitivo, visto que ela nos oferece duas possibilidades de leitura. É possível tomar a escrita como o objeto da pulsão, tal como na pulsão escópica, tem-se o olhar como objeto. Nessa vertente, a escrita seria um dentre os vários objetos pulsionais contornados pelo sujeito. Mas é também possível ler a escrita como agente da pulsão, como origem do movimento pulsional que se propaga em direção ao sujeito que escreve e não a partir dele. No centro, está a escrita e não o escritor. Seguindo esse pensamento, Vânia Andrade sugere: "será que o que leva Freud a arrancar dos escritos poéticos o seu conceito de pulsão não é ela própria, a pulsão, presente nos escritos?" (ANDRADE, 2006, p. 298). Uma pulsão presente nos escritos que nos faz lembrar do inconsciente do texto[1] e, também, do prazer do texto[2]. Nos três casos, temos conceitos fundamentais da psicanálise, usualmente localizados no sujeito, sendo deslocados para a escrita ou para o texto.

O prazer do texto

Roland Barthes opõe-se à ideia clássica que estabelece do autor ao texto uma via de mão única. De um lado, estaria o sujeito criador e, do outro, o objeto criado. Foi a partir dessa concepção outrora predominante em teoria da literatura que se atribuiu à chamada intenção do autor um valor fundamental para a interpretação do texto. Barthes propõe um novo olhar sobre o texto, em que ele deixa de ser tomado como mero objeto de autor e leitor e passa a figurar como agente[3].

1. Ver BELLEMIN-NOËL. *Vers l'inconscient du texte*. 1996.
2. Ver BARTHES. *O prazer do texto*. 2004.
3. "Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): 'O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê'" (BARTHES, 1973, p. 23). Podemos adaptar a formulação de Silesius, citado por Barthes, para dizer que o olho

O texto pode se desvelar sob a forma de um corpo, e um corpo erótico, diz-nos Barthes:

> Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? [...] um corpo de gozo feito unicamente de relações eróticas [...] O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico[4]. (BARTHES, 2004, p. 24)

Acrescente-se que o texto não é só desejado e escolhido por escritor e leitor, ele também os deseja, enredando-os em sua teia. Nesse sentido, referindo-se a sua experiência como leitor, Barthes observa:

> o texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. (BARTHES, 1973, p. 35)

Essa perspectiva nos permite perceber a ambiguidade da expressão "o prazer do texto", visto que ela pode referir-se tanto ao prazer que se experimenta através da leitura do texto, quanto ao prazer do próprio texto, o prazer que percorre seu corpo e que não coincide com o prazer nem daquele que o escreve nem daquele que o lê. Essa ambiguidade tem a ver com o fato de que o texto não somente é escrito pelo escritor, mas também o escreve. Há uma imbricação desses dois movimentos numa coisa só, como nos revela a metáfora da aranha e sua teia, evocada por Barthes:

> Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia. (BARTHES, 1973, p.74-75)

por onde eu leio o texto é o mesmo por onde ele me lê, e também, que a letra com que eu escrevo o texto é a mesma com que ele me escreve.

4. A ideia do texto como corpo também está presente no termo latino *corpus*, referindo-se a um conjunto de textos.

Já no momento da recepção, o texto não é somente lido e analisado pelo leitor, mas ele também lê e analisa esse leitor, interrogando-o e provocando efeitos sobre ele. O texto pode atrair, repelir, entediar, encantar, arrebatar, incomodar, horrorizar, alegrar, entristecer, fazer pensar...

A veia no pulso

Se o texto provoca pensamento, sua origem pode estar no pré-pensamento. A narradora de *Um sopro de vida* aponta para a distinção entre eles:

> O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem. (LISPECTOR, 1999b, p. 18)

O pré-pensamento ou, também, o atrás do pensamento, remete-nos ao inconsciente e, novamente, à pulsão, pulsão da escrita. Não a encontramos assim explicitada na obra de Clarice Lispector, mas podemos colher suas pegadas. A começar pelo termo que acompanha, entre parênteses, o título de *Um sopro de vida*: (Pulsações). Termo que usualmente localizaria o gênero da obra, como, por exemplo, romance, contos ou crônicas. Ao recusar a nomenclatura literária estabelecida, Clarice faz valer as palavras da narradora de *Água viva*: "Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1998c, p. 13). O texto que está em causa não é da ordem das belas letras, da representação e do sentido. Sem dúvida é possível encontrar sentido ali, mas não é dele que se trata, quando em "cada palavra pulsa um coração" (LISPECTOR, 1999b, p. 17). O sentido aparece para apontar outra coisa, que está além ou aquém dele. Que outra coisa? A ausência de sentido, talvez: "Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa" (LISPECTOR, 1998c, p. 14). Uma pulsação: "Minha noite vasta passa-se

no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar" (LISPECTOR, 1998c, p. 38). Uma veia pulsando, um corpo: "Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo[5]" (LISPECTOR, 1999b, p. 50). A pulsação de frases: "Vivo em escuridão da alma, e o coração pulsando, sôfrego pelas futuras batidas que não podem parar. Mas uma ou outra frase se salva das trevas e sobe leve e volátil à minha superfície: então anoto aqui" (LISPECTOR, 1999b, p. 86).

As batidas do coração que não podem parar, os movimentos da mão que não podem cessar: "Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta o da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver" (LISPECTOR, 1999b, p. 50). Escrever compulsivamente, escrever com pulsão, escrever com ela, com a pulsão da escrita. E não por profissão, como pondera Clarice: "Sempre fui uma amadora, amadora compulsiva, é verdade, mas amadora. E tenho receio de uma profissionalização" (LISPECTOR, 1998b, p. 46).

Além da compulsão em torno da escrita, Clarice nos fala do impulso que a caracterizaria como pessoa impulsiva. "Como descrever? Acho que assim: vem-me uma ideia ou um sentimento e eu, em vez de refletir sobre o que me veio, ajo quase que imediatamente" (LISPECTOR, 1998b, p. 181). Quase que imediatamente, de uma ideia ou de um sentimento que afetam o sujeito, segue-se o agir. Imbricação de *páthos* e ato, no circuito pulsional. Sobre o impulso à escrita que é pulsão, mas é também desejo, ouvimos Ângela dizer: "Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu" (LISPECTOR, 1999b, p. 95). Ouvimos, também, a própria Clarice, em carta datada de 08 de maio de 1946, quando ela escreve: "Aqui tudo igual. Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive coragem de publicar os outros dois? Não sei nem

5. A aproximação dos significantes veia e pulso era bastante presente para Clarice havia já algum tempo. "A veia no pulso" teria sido o primeiro título cogitado para seu quarto livro, publicado em 1961, com o título definitivo de *A maçã no escuro* (1999a). A escolha do título é debatida em carta de Clarice Lispector a Fernando Sabino, escrita em Washington e datada de 12 de novembro de 1956. Ver SABINO et LISPECTOR (2011). *Cartas perto do coração*, p. 142.

como me perdoar a inconsciência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar este desejo, não ficará nada. Enfim é isso mesmo"[6] (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 119). Desejo imperdoável, enraizado no inconsciente como qualquer outro e permeado de sofrimento. Sofrimento que pode beirar o insuportável e levar o sujeito a aventar a hipótese de "cortar" o desejo. Mas, o que restaria após a amputação do desejo? Fugir não se apresenta como uma boa saída e resta um sabor de resignação: "enfim é isso mesmo". Lembremos que Lacan, ao propor uma ética da psicanálise, aponta como seu juízo fundamental a seguinte questão: "Agiste conforme o desejo que te habita?" (LACAN, 1997, p. 376). Daí que "a única coisa da qual se possa ser culpado, ao menos na perspectiva analítica, é de ter cedido de seu desejo" (LACAN, 1997, p. 382).

Quando o escritor consente com a pulsão da escrita, com impulsos viscerais, as palavras emergem, acontecem, mesmo sob o signo do estranhamento. Como observa a narradora de *Água viva*:

> E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever — mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço. (LISPECTOR, 1998c, p. 29)

Trata-se de consentir com o inconsciente de fantasmas e sonhos que parecem estar na origem da criação. Trata-se da obediência a si mesmo ou a esse outro que habita o sujeito e marca sua divisão. Nesse horizonte, texto e escritor acontecem emaranhados um ao outro.

Na fortuna crítica de Clarice, encontramos referência à pulsão da escrita em uma única obra, qual seja, *Clarice Lispector*: figuras da escrita, de Carlos Mendes Souza. A pulsão da escrita não é ali focalizada diretamente, mas apenas referida em duas passagens, tratando de temas diversos. Numa delas, tem-se a citação de um trecho de entrevista concedida por Clarice, em que ela atribui a Hélio Pellegrino o dito segundo o qual a preguiça e a impaciência são os maiores defeitos do

6. O livro referido por Clarice é *A cidade sitiada* (1998a).

homem e declara padecer de ambos[7]. Ela ressalva, todavia, ter sido muito paciente com os filhos e ser paciente para escrever e lidar com bichos. Sousa pondera: "Observe-se como é a partir da própria enunciação que vemos adquirirem existência o animal ou a instância materna, e como tudo se subsume na pulsão da escrita – aí mesmo onde o cuidar de si nasce com a própria obra fazendo-se" (SOUSA, 2012, p. 476).

Na outra passagem, Souza refere-se à pulsão da escrita ao abordar as pinturas realizadas por Clarice Lispector na década de 70. Ele destaca o respeito de Clarice pelo suporte utilizado em algumas pinturas, a madeira, e destaca também o papel do cavalo, como figura da escrita, presente tanto no quadro quanto no texto. Vejamos:

> O animal irrompe das nervuras e com ele, nas bordas dessas nervuras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo. Tenha-se em conta a centralidade do cavalo no universo clariceano, figura que pressupõe uma essencial identificação com a própria pulsão da escrita. (SOUSA, 2012, p. 375)

A aproximação entre o cavalo e a escrita no texto de Clarice faz lembrar um trecho de Maria Gabriela Llansol, extraído do livro *Causa Amante*, onde lemos:

> era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face, nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem. (LLANSOL, 1996, p. 160)

Além dessa aproximação entre escrita e animal, realizada no texto de Llansol, encontramos também uma aproximação entre o escritor

7. Eis a citação: "Foi o Hélio Pellegrino quem disse que a preguiça e a impaciência são os maiores defeitos do homem. Eu sou preguiçosa e impaciente. Sou irrequietíssima. Mas fui muito paciente com meus filhos. Sou paciente para escrever e com bichos" (LISPECTOR apud SOUSA, 2012, p. 476). Sousa anota que o dito provém de uma máxima de Franz Kafka, já citada pela própria Clarice em carta às irmãs datada de 8 de maio de 1946.

e a animalidade, efetuada por Roland Barthes, em seu seminário *A preparação do romance*. Após tratar do desejo de escrever[8], Barthes refere o "escrever como tendência" (BARTHES, 2005, p. 32). A partir de Freud, ele destaca a oposição entre a sexualidade definida pelo objeto e a sexualidade definida por sua tendência em que haveria indiferenciação quanto ao objeto. Barthes propõe, então, que:

> *escrever* tenha sido primeiramente integrado num Desejo do Objeto (escrever *determinada* coisa), mas que, em certo momento, tenha havido uma ruptura, uma separação; o Objeto teria se tornado secundário em proveito da Tendência: *escrever alguma coisa – escrever*, simplesmente. (BARTHES, 2005, p. 33)

Ele continua, "*Escrever* coincide facilmente com a imagem de uma Necessidade natural, fisiológica, como que independente da deliberação, do escopo do sujeito" (BARTHES, 2005, p. 33) e cita Flaubert, que revelou em carta datada de 16 de agosto de 1847, "escrevo somente para mim, como fumo ou como durmo. [...] É uma função quase animal, de tal forma ela é pessoal e íntima" (FLAUBERT apud BARTHES, 2005, p. 33-34). Do fragmento extraído da correspondência de Flaubert, Barthes destaca, não a suposta pessoalidade, mas sim sua dimensão orgânica que desborda os limites de um enquadramento humanista. E conclui: "Aristóteles: ler e escrever, próprio do homem; mas, aqui, escrever está desligado de ler, desligado da função manual e, por uma espécie de 'perversão' histórica, torna-se uma função autônoma: função orgânica para certos seres (do tipo Flaubert)" (BARTHES, 2005, p. 34).

A aproximação da animalidade tornaria possível especular sobre a continuação do deslizamento descritivo do escrever entre o desejo e a pulsão, passando a incluir mesmo o instinto. Ainda que alguns escritores possam ter a experiência da escrita de um modo tão visceral, a ponto de tomá-la como um instinto, achamos mais adequado continuar a abordá-la sob a perspectiva da pulsão. A noção de pulsão é suficiente para dar conta dessa imperiosidade com que a escrita pode se apresentar, aproximando-se da necessidade fisiológica, mas não se confundindo com ela. A pulsão inclui o corpo, mas diferentemente da necessidade fisiológica, não se esgota nele.

8. Em certo momento do curso, Roland Barthes define o escritor como "aquele que tem o desejo de escrever" (BARTHES, 2005, p. 26).

Também em Maurice Blanchot, podemos encontrar indicações da pulsão da escrita, por exemplo, quando ele nos fala da força movendo a mão que escreve:

> Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. (BLANCHOT, 2011, p. 15)

Uma doença, um *páthos* afetando essa mão que "experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. Fenômeno conhecido sob o nome de 'preensão persecutória'" (BLANCHOT, 2011, p. 15-16). Fenômeno corporal impelindo em direção à escrita: pulsão da escrita. Qualquer ilusão de domínio do escritor sobre sua atividade se despedaça aí, nesse ponto em que sua mão é arrastada. Blanchot observa:

> O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 2011, p. 16)

Se algum domínio pode ser vislumbrado num *corp'a'screver*[9], ele está na outra mão, aquela que não escreve, aponta Blanchot. A divisão do sujeito se manifesta também no corpo que escreve. Se há a mão que é tomada pela pulsão, há também a outra, que pode, eventualmente, intervir. O que resta de domínio se restringe à possibilidade de parar de escrever, de interromper o que se escreve. Mas, terminado um livro, "o escritor volta a meter mãos à obra. Por que é que ele

9. Um corp'a'screver é uma figura da obra de Maria Gabriela Llansol. Assim como Clarice, Llansol era praticante do pensar-sentir, em que o corpo assume papel fundamental. Ela explica: "Porque pensar é com o corpo. É a minha experiência. (...) Porque o corpo é uma realidade que nós trazemos conosco e deve ser talvez isso que aparece muito na minha escrita e que lhe dá um carácter peculiar, porque eu própria digo, num certo lugar, que eu sou um *corp›a›screver*" (LLANSOL, 2011, p. 59-60).

não para de escrever? Por que é que, se ele rompe com a obra, como Rimbaud, esse rompimento nos impressiona como uma impossibilidade misteriosa?" (BLANCHOT, 2011, p. 16).

No caminho de uma pulsão da escrita voraz, há de haver contenção. Segundo Blanchot, a necessidade de escrever que se sustenta na ilusão de tudo dizer, tudo fazer, "essa necessidade deve ser reprimida e contida. Se não o for, torna-se tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize" (BLANCHOT, 2011, p. 48). Lembramos aqui a defesa que, segundo Freud, a pulsão mobiliza frente a si mesma. Também a pulsão da escrita, se a lemos na necessidade de escrever descrita por Blanchot, também ela é marcada por essa dupla configuração de forças contraditórias.

> Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, movimento tão difícil e tão perigoso que todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar. E que muitos soçobram silenciosamente, ninguém que tenha encarado o risco de frente pode duvidar disso. (BLANCHOT, 2011, p. 48)

Entre a escrita e o silêncio

A expressão "pulsão da escrita" figura no livro *Na casa de julho e agosto*, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. No capítulo XVI, em meio à descrição da experiência de morar junto a outras mulheres, a pulsão da escrita é mencionada duas vezes no texto. Na primeira, lemos:

> Temos também por aspiração comum socorrer as plantas, e eu singularizo-me pela pulsão da escrita,
> luz preferida,
> que me trouxe à tipografia Plantin-Moretus,
> embora as razões imediatas fossem subtis e múltiplas como nossas ideias, digo, afectos.
>
> (LLANSOL, 2014, p. 27)

Além de um amor comum, a aspiração à chama da vela, as beguinas têm uma aspiração comum, socorrer as plantas. A vida em

comunidade supõe algo de que se comunga, mas não exclui aquilo que diferencia. Ao lado de uma diferença comum, há uma diferença singular: a pulsão da escrita. Uma pulsão que aponta para a singularidade do sujeito e para o fato de que ela própria, a pulsão da escrita, pode deixar cair a escrita, passar sem a escrita. É o que escutamos, quando Margarida nos diz:

> e quando me sobrevém a pulsão da escrita,
> muitas vezes faz meus trabalhos
> como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária.
>
> (LLANSOL, 2014, p. 28)

Nesse pequeno fragmento, destacamos o sobrevir da pulsão como algo que escapa ao domínio do sujeito, mas que não elimina um intervalo, uma margem de manobra que lhe permite fazer aí com isso que sobrevém. Assim, é possível que a pulsão da escrita faça não texto, mas trabalhos outros como costurar, cozinhar ou arrumar. Na cena, vemos Margarida e a pulsão da escrita, e aos seus pés, a escrita, como objeto que cai para segundo plano. Chama a atenção a construção do texto, em que a pulsão figura como sujeito dos verbos "sobrevir" e "fazer". Não é Margarida que teria a pulsão em seu interior, é a pulsão que lhe sobrevém; tampouco é a beguina que faz os trabalhos valendo-se da pulsão, é a própria pulsão que lhe faz os trabalhos. A expressão "como se escrevesse" remete-nos à satisfação que se pode obter em outro lugar, com outro objeto. Como destacou Freud (2013), se toda pulsão tem como meta a satisfação, o objeto com que se alcança essa meta é extremamente variável, tornando possível que o registro do "como se" tenha lugar. Por exemplo, trabalhar como se escrevesse, correr como se lutasse, comer como se beijasse, operar como se ferisse, escrever como se fizesse sexo.

É de se sublinhar que, sob a perspectiva da sublimação proposta por Freud (2013), a escrita, tal como outras atividades artísticas, é considerada já um objeto substitutivo do que seria o objeto original da pulsão sexual. O que nos parece sugerir a leitura desses fragmentos de texto de Llansol é a ideia de que o deslizamento da pulsão pode ser sem ponto final e sem direção única. A pulsão sexual na origem, transmutada em pulsão da escrita, pode fluir, eventualmente, para ações outras que não escrever. Não se trata, entretanto, de um desvio definitivo no leito pulsional, visto que a escrita permanece ali.

Atividade que singulariza, mas que, momentaneamente, pode também cair, "tão secundária", aos pés daquela que escreve.

A propósito de um desvio definitivo no leito traçado pela pulsão da escrita, perguntamo-nos se ele é possível. Ao perceber a diferença entre os escritores no modo de lidar com essa pulsão, somos levados a pluralizar a expressão e pensar na existência de pulsões da escrita. São conhecidos alguns casos célebres de escritores, como o francês Arthur Rimbaud e o brasileiro Raduan Nassar, que deixaram de escrever em definitivo. A partir desses escritores que desistiram de escrever ou, até mesmo, recusaram-se a começar, Enrique Vila-Matas escreveu o livro *Bartleby e companhia*. O narrador se inclui na classe de *bartlebys,* nome retirado do romance *Bartleby, o escrevente*, de Herman Melville (2015). Vila-Matas explica seu interesse pelos praticantes da "literatura do Não":

> Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, já faz tempo que estudo a doença, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre. (VILA-MATAS, 2004, p. 10)

Isso nos faz pensar que dentre as vicissitudes da pulsão da escrita está o bloqueio ou neutralização por outra pulsão, uma pulsão negativa. Seria essa pulsão negativa uma derivação da pulsão de morte apontada por Freud (2013)? Talvez não seja possível dar uma resposta genérica à questão. Eis que, em algumas situações, a pulsão negativa que afasta a escrita, longe de representar um empuxo em direção à morte, relança o escritor no mundo, na vida. Os relatos de vários escritores apontam para uma oposição entre escrever e viver. O tempo da escrita pode ser experimentado como subtração do tempo da vida.

Dentre os escritores ágrafos, Blanchot faz referência a Joseph Joubert, nascido na França, em 1754: "Nunca escreveu um livro. Preparou-se, apenas, para escrever um, procurando com afinco as condições apropriadas que lhe permitissem escrevê-lo. Depois esqueceu também esse propósito" (BLANCHOT, 2013, p.70). Ainda sobre Joubert, Blanchot anotou:

> Ele foi um dos primeiros escritores completamente modernos, preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições, e escrevendo não para acrescentar um livro a outro, mas para se tornar mestre do ponto de que lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever. (BLANCHOT, 2013, p. 70)

A busca de Joubert parece mirar no ponto onde ele estaria livre dos livros. Enquanto alguns escritores se livram através dos livros, da escrita, outros parecem querer ver-se livres justamente de escrever, livres dos livros. No texto de Clarice Lispector, encontram-se ambas situações. Da liberdade que se pode alcançar através do livro, trataremos mais adiante. Trazemos, aqui, alguns fragmentos em que Clarice testemunha um anseio em direção ao não escrever. Na crônica intitulada "Um degrau acima: o silêncio", lemos: "Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável" (LISPECTOR, 1998b, p. 414). Para aqueles que, ao longo do caminho, encontraram-se com a pulsão da escrita, deixar de escrever pode tomar a dimensão de um desafio. Se, por um lado, há pulsão da escrita, por outro, há pulsão do silêncio. Entre elas, uma liberdade permeada de furos produzidos pela tensão.

Sobre o fascínio do silêncio que pode arrebatar, Blanchot observou:

> Escrever sem "escrita", levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é o "grau zero da escrita", a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio. (BLANCHOT, 2013, p. 303)

Clarice fala, em tom de poesia: "Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos" (LISPECTOR, 1998b, p. 347). Em outro momento, Clarice revela, em tom de desabafo:

> Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse

> que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida. (LISPECTOR, 2005, p. 110)

Diante do escrever que não trouxe a paz, da escrita que parece ter fracassado em libertar, surge a dúvida quanto ao caminho a seguir, quando a escrita e a vida se apresentam em direções diversas. Percebemos, então, que o não escrever pode aparecer para o escritor em duas vertentes. Numa delas, há oposição: trata-se, em certa medida, de escolher entre a escrita e a vida, de querer ver-se livre da dor e da morte experimentadas com a escrita. Na outra vertente, há alinhamento: o não escrever figura como o ponto situado no infinito para o qual tende o escrever. O silêncio de Clarice, o livro nunca publicado de Joubert e o Livro de Mallarmé parecem todos apontar para o livro por vir de que nos fala Blanchot, horizonte da obra sempre distante e buscada em sucessivos fracassos; ou em sucessivos livros não escritos: "mas se o livro nem chega a nascer, permanece um puro nada? Pois bem, ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura, 'a própria Coisa'" (BLANCHOT, 1998, p. 319).

Referências

ANDRADE, Vânia Maria Baeta. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2006.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance.* vol. II. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte.* Paris: PUF, 1996.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BORELLI, Olga. Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 119.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud,* v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 11-75.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7*: a ética da psicanálise. (1959-1960). Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante.* Lisboa: Relógio D'água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto.* Geografia de rebeldes III. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente*: uma história de Wall Street. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SABINO, Fernando et LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração* / Fernando Sabino, Clarice Lispector. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector:* figuras da escrita. São Paulo: IMS, 2012.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartebly e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Poéticas Digitais: cartografias de uma rede de poetas, artistas e pesquisadores no Brasil

Amanda Rafaela Gomes Martins (CEFET/MG)[1]

Introdução

Este estudo visa refletir sobre como uma rede colaborativa de criações de poesia e arte experimentais pode contribuir para a constituição de um conceito de Poéticas Digitais. A análise contempla experiências, produções científicas e artísticas dos grupos: 1maginario, Ciclope, Tecnopoéticas, NuPILL e LabFront, os quais constituem laboratórios teóricos e práticos de criação poética digital. Pela prática criativa e crítica, formam uma rede, conversam entre si e, especialmente, compõem um movimento no Brasil na direção de um conhecimento técnico e científico sobre poesia e artes digitais. Esses grupos funcionam como agenciamentos coletivos de enunciação que operacionalizam a criação poética e a ciência enquanto produção de subjetividades.

Rede de criação e crítica de poéticas digitais

No contexto brasileiro, a produção de poéticas digitais é abrangente e complexa de ser mapeada. Considerando iniciativas de literatura e arte digital na contemporaneidade, pode-se dizer que são diversas e espalhadas por diferentes regiões do país, como argumenta Débora Gasparetto (2014). Existem alguns mapas e iniciativas para o registro dessas produções realizadas por pesquisadores como Antônio (2010), Gasparetto (2014; 2016), Rocha e Amâncio (2019) entre outros.

Porém, a partir de um levantamento desses mapeamentos,[2] nota-se

1. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (PUC Minas), Mestre e Doutora em Estudos de Linguagens (CEFET/MG).
2. As informações sobre o mapeamento de literatura digital entre outras informações contidas aqui são fruto de um levantamento documental e observação participante. Por se tratar de grupos de criação e pesquisas vinculados a instituições de ensino e o meio acadêmico, os projetos referidos neste estudo contam, além das obras digitais, com um repertório crítico e analítico constituído de teses, dissertações, artigos, livros e entrevistas. Assim, podemos dizer que

pouco destaque a uma rede peculiar de trabalhos concentrados em laboratórios localizados em Minas Gerais, como o Labfront, o Tecnopoéticas, o 1maginário, o Ciclope e sua articulação e parceria com o NuPILL, de Santa Catarina. Justificando, portanto, a finalidade relevância deste estudo visto que os grupos realizam coletivamente um conjunto de obras literárias e artísticas de referência no contexto digital.

Para a compreensão de que os diálogos e as colaborações entre os grupos de estudos, citados nesta pesquisa, constituem como rede, recorro à noção apresentada por Carlos Leonardo Kelmer Mathias, que, no artigo Análise de Rede Social, buscou apontar um histórico dos estudos sobre rede social e descreveu uma revisão do conceito que se encaixa na proposta desta pesquisa, para evidenciar a noção de "rede colaborativa" que estamos utilizando:

> A despeito das várias correntes que marcam os estudos atinentes às redes sociais, usualmente considera-se John Barnes como o primeiro autor a oferecer uma definição mais sistemática de rede social orientada para a compreensão da lógica de funcionamento social à vista do estudo das interações estabelecidas entre os indivíduos. Em conformidade com o autor, rede é um campo social no qual cada sujeito está em contato com outro sujeito, podendo haver alguns deles em contato mútuo e outros não. Nas palavras de Barnes (2003): "cada pessoa tem uma série de amigos e esses amigos têm seus próprios amigos, alguns dos quais se conhecem entre si e outros não". O pioneirismo da definição proposta pelo autor, cujo texto data de 1954, pode ser atestado na passagem a seguir: "a imagem que tenho na cabeça está formada por um conjunto de pontos, alguns dos quais estão conectados por linhas. Os pontos da imagem são pessoas e, em ocasiões, grupos, e as linhas indicam quais pessoas interagem mutuamente" (BARNES, 2003, p. 127). Precursora, a proposta de Barnes apontou caminhos para o refinamento da noção de rede. Em 1969, Mitchell estreitou a relação entre a representação gráfica de rede – tal qual observada por Barnes – e sua aplicação na análise social. Consoante o autor, rede é um conjunto específico de vínculos instituído em um conjunto definido de pessoas – com a propriedade adicional de que as características desses vínculos podem ser usadas para interpretar o comportamento social das pessoas implicadas. A concordar com Pilar Ponce Leiva, essa é a definição mais usual para o conceito de rede (LEIVA, 2008, p. 20). (MATHIAS, 2014, p. 133-134).

existe uma quantidade de materiais e referências considerável, o que facilita, em grande parte, a reunião de informações e de arquivos para a pesquisa.

Por essa noção de rede, pode-se atribuir que as conexões entre os grupos 1maginario, Ciclope, Tecnopoéticas, NuPILL e LabFront configuram um conjunto de pontos e linhas que se conectam a partir de interações em torno da temática de poéticas digitais, seja por interesses em criação ou da reflexão.

Neste estudo, originado da pesquisa de doutorado e também por meio da participação em eventos e pesquisas em proximidade com os pesquisadores e artistas que compõe a rede, observei os vínculos entre os grupos 1maginario, Ciclope, Tecnopoéticas, NuPILL e LabFront. Conexões que ocorreram muito em função de eventos acadêmicos que propiciaram o início das produções colaborativas, como foi o caso do 38º Festival de Inverno promovido pela UFMG em Diamantina, Minas Gerais, em 2006, onde foi concebida e produzida a primeira obra digital de relevância da rede: Palavrador (2006).

Outro evento muito importante para as principais produções dos grupos aqui citados foram as várias edições do Simpósio Internacional e Nacional de Literatura e Informática, promovido pelo laboratório de pesquisa NuPILL, de Santa Catarina. Os encontros, a partir desse evento, propiciaram a criação de obras colaborativas e produção crítica originada a partir de suas produções, como Paradox@s (2014), Nós na linha (2014), Liberdade (2013).

Outro ponto de encontro e debate que se pode citar é a realização das edições do Seminário de Artes Digitais (SAD), organizadas pelo Laboratório de Poéticas Fronteiriças (LabFront), em Belo Horizonte/MG. O evento conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e agências de fomento, como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Teve seu início em 2015, contando com a presença constante de pesquisadores de outros laboratórios do Brasil e exterior. O SAD na sua sexta edição, se apresenta com o título de Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e tem como comissão organizadora os pesquisadores Pablo Gobira (PPGArtes/UEMG) – presidente; Débora Aita Gasparetto (UFSM); Rogério Barbosa da Silva (Cefet-MG); Tadeus Mucelli (ICAT/FAD).

Entre os resultados dos debates ocorridos durante o Seminário, há os livros Configurações do pós-digital: arte e cultura tecnológicas (2017), dos organizadores Pablo Gobira e Tadeus Mucelli, e o Percursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia (2018),

organizado pelo pesquisador Pablo Gobira, do grupo de pesquisa Labfront, que reforçou a ideia de existência de uma rede de pesquisadores e grupos de pesquisa.

Quando se compreende os diversos circuitos e espaços de manifestação de artes digitais no Brasil e no exterior descritos na pesquisa de Débora Aita Gasparetto (2014), pode-se perceber que os espaços de circulação geralmente são institucionais e que há muitas iniciativas privadas. Ademais, a autora dedicou parte da pesquisa com um levantamento realizado em universidades e laboratórios de pesquisa. "Na arte digital, agora os artistas reúnem-se em laboratórios de pesquisa vinculados às instituições culturais ou às universidades e acabam gerando eventos e exposições que movimentam o circuito expositivo." (GASPARETTO, 2014, p. 79).

Gasparetto (2016) apresenta indícios sobre um possível sistema da arte digital no Brasil a partir de uma rede fluida. Na época da pesquisa, ela notou que as obras de arte digitais não estavam em grande evidência nos sistemas de circulação de arte contemporânea, como grandes eventos e espaços de divulgação artística. A circulação de arte digital ocorre geralmente em circuitos específicos de divulgação, conforme apontou a tese da autora. A arte digital transita por sistemas distintos, conectando-se com circuitos mais tradicionais da arte contemporânea, como as bienais, por exemplo, mas por outros espaços, com conexões que envolvem o campo da literatura, da música eletrônica, entre outros.

É interessante observar que, muitas vezes, a inovação precisa de espaços institucionais de circulação, de incentivos de ordem privada, mas tem geralmente uma origem em manifestações independentes e um "suporte" nas universidades, onde a pesquisa, a crítica e o experimentalismo são incentivados, onde o diálogo entre a arte e a sociedade perpassa a noção de exposição e se aprofunda no entendimento teórico-epistemológico.

Gasparetto (2014) observou que "[...] as artes digitais têm como ateliê, na maioria das vezes, estas instituições de ensino superior e seus laboratórios de pesquisa" (p. 188). No entanto, existe uma descentralização do circuito no país, pois onde se produz, discute-se e se expõe. Isto, somado às atividades acadêmicas burocráticas dos artistas-pesquisadores, faz com que muitas iniciativas fiquem concentradas, cada qual, em seu laboratório/universidade. A dualidade de pesquisa e produção, somada às outras atividades acadêmicas, porém,

faz com que a produção de arte digital diminua, "[...] além de haver pouca inserção no circuito internacional e no mainstream da arte contemporânea" (p. 188).

Alguns dos laboratórios, produções e eventos referidos aqui também não constam nas pesquisas realizadas por Gasparetto (2014; 2016). E vale ressaltar que a autora deu ênfase especialmente nas obras de arte digital, desconsiderando, assim, a literatura digital. Por isso, torna-se importante o registro das produções desses grupos e o entendimento de como se legitimam, por meio da colaboração e fortalecimento da rede estabelecida.

Suzete Venturelli, citada por Gasparetto (2014), enfatizou a importância do vínculo das artes com as universidades: "[...] conquistamos, nas instituições, um novo espaço físico e intelectual, para a experiência de caráter exploratório" (VENTURELLI, 2004, p. 72 apud GASPARETTO, 2014, p. 189). Vale destacar que a rede analisada neste estudo também se expande para a colaboração de outros pesquisadores e grupos de pesquisa, como a própria Suzete Venturelli que colaborou para a organização do SAD em algumas ocasiões.

Vale citar também Gilberto Prado que colabouou em projetos de literatura digital com Alckmar Luiz dos Santos, como a obra Cubo, e também em publicações com integrantes dos grupos de pesquisa LabFront, como nos livros A memória do digital e outras questões das artes e museologia (2019) e Percursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia (2018); e também participou do livro Leitura e escrita em movimento (2010), com Rogério Barbosa da Silva, entre outros. Colaborou também em obras desses grupos e do 1maginário, como Leituras de nós e Palavrador. Gilberto foi coordenador do laboratório NuPILL e, atualmente (2021), coordena o Grupo Poéticas Digitais na Universidade de São Paulo (USP).

Além de Débora Gasparetto (2014; 2016), contribuem para o registro da cartografia da literatura digital brasileira Jorge Luiz Antonio (2007; 2010), que traz em suas pesquisas, um panorama histórico da criação de poesia e literatura digital no país. Além de estudar a aplicação de conceitos que envolvem o universo da literatura digital e eletrônica.

Outra relevante pesquisa de cartografia da literatura digital brasileira é liderada pela pesquisadora Rejane Cristina Rocha, que coordena o projeto Observatório da Literatura Digital, o qual tem como produto o Atlas: literatura digital brasileira, vinculada à Universidade

Federal de São Carlos (UFSCar). Além disso, ela participa do projeto Repositório da Literatura Digital Brasileira e contribui para mapeamentos da literatura digital latino-americana com grupos parceiros.

O pesquisador porto-riquenho Leonardo Flores, atual presidente da ELO, a pesquisadora chilena Carolina Gaínza, do *Laboratório de investigación en cultura digital*, e a pesquisadora argentina Claudia Kosak, da *Red de Literatura Electrónica Latinoamericana*, possuem também relevantes mapeamentos da literatura digital latino-americana, que incluem obras brasileiras. Leonardo Flores e Claudia Kosak, com Rodolfo Mata, são também os responsáveis pela *Antologia Litelat,* espaço de visibilidade de produções de literatura eletrônica produzida da (ou em relação à) América Latina e Caribe. Essas iniciativas mostram que existe um *corpus* de poéticas digitais no Brasil e na América Latina, que é apresentado em alguns mapeamentos. É uma história que vem sendo escrita, mas que corre um grande risco de apagamento, tendo como causa a obsolescência das tecnologias que suportam as obras e os repositórios, ou pela característica autônoma e experimental das poéticas digitais.

A rede de criação e crítica de poéticas digitais está em constante produção de territórios e de novos conhecimentos. Por isso, a cartografia, tal como apresentam Deleuze e Guatarri (2000), funciona como um método de pesquisa e lança um olhar não apenas dos resultados ou produtos desses grupos, mas dos processos e percursos que os compõem. "Fazer a cartografia é, pois, a arte de construir um mapa sempre inacabado, aberto, composto de diferentes linhas, conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente" (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21).

A noção de mapa, para Deleuze e Guatarri (2000), refere-se aos traços de uma trajetória dos agentes, em seus devires transversais. Os autores reforçaram a importância de fazer cartografia (que pode ser de si mesmo) para compreender as linhas e dispositivos que transitam na produção de subjetividades, nos seus devires de afetos e expressões. Mas também, a partir dessa compreensão, podem-se traçar relações, agenciamentos, entre forças e modos de existência de uma rede.

Entre a observação participante e a análise documental sobre a rede, pode-se inferir que a constituição do ciberespaço, a comunicação e o deslocamento, facilitado pelas tecnologias atuais, impulsionam a coletividade presente entre os laboratórios. Outros elementos

impulsionadores da criação de obras digitais coletivas e *in progress* foram os *softwares* livres e abertos, tais como Process, WordPress, Blender e também a introdução de licenças livres, como a Creative Commons. Essas ferramentas possibilitam experimentações, remixagens, obras abertas e interativas.

As formas de compartilhamento de informação, por meio de ferramentas de trabalho colaborativas, não apenas facilitam os trabalhos coletivos, mas o registro de diálogos e ideias. A partir desses diálogos, de um projeto, a obra começa a se construir. A internet, cada vez mais, favorece também o trabalho coletivo com ferramentas que facilitam o intercâmbio de ideias, troca de arquivos e divulgação. Ferramentas como o Google Drive, WhatsApp e grupos de Facebook proporcionam formas de organização de ideias em rede, com interações quase genuínas e que deixam registros importantes para a compreensão da constituição de laços e, pela perspectiva deste estudo, registram passos dos processos criativos.

O levantamento a seguir foi realizado a partir de acessos aos currículos *lattes* dos pesquisadores que compõem os grupos, páginas eletrônicas dos grupos e artigos científicos acerca das produções de poéticas digitais, livros e projetos de criação poética. Diante do olhar sobre os grupos, advindo de um embasamento da ideia de rede apresentada, observei o ponto de partida (nós centrais) e os elos entre os grupos, a partir dos líderes ou coordenadores dos grupos de pesquisa.

Breve mapeamento de obras poéticas digitais da rede

Como mencionado anteriormente, a constituição da rede composta pelos grupos de pesquisa 1maginario, Ciclope, NuPILL, LabFront e Tecnopoéticas teve seus vínculos fortalecidos pelas produções colaborativas e eventos acadêmicos. Porém, cada grupo possui produções realizadas entre seus integrantes. Entre esses grupos, destaca-se a atuação e liderança de pesquisadores nos laboratórios: Francisco Marinho (1maginario), Alckmar Luiz dos Santos (NuPILL), Pablo Gobira (LabFront) e Rogério Barbosa da Silva (Tecnopoéticas) e do artista Álvaro Andrade Garcia (Ciclope), atuantes na autoria das produções colaborativas entre os grupos.

O 1maginario é um laboratório de arte computacional, integrado à Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal de Minas

(UFMG). O grupo surgiu a partir de um trabalho interdisciplinar realizado durante o 38º Festival de Inverno da UFMG, em julho de 2006. Nesse evento, reuniram-se vários professores e artistas no intuito de criar colaborativamente a primeira versão do Palavrador.

O grupo tinha como líder o pesquisador Francisco Carlos de Carvalho Marinho, professor aposentado do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, da EBA/UFMG, que fundou o laboratório 1maginario, abrigado no Laboratório de Arte Digital da EBA e é integrado ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais. Vale registrar que houve uma dissolução do grupo de pesquisa, que não se encontra mais no banco de informações da UFMG, conforme o levantamento desta pesquisa em 2021.

Entre os projetos desenvolvidos pelo grupo, são realizadas exposições temáticas com trabalhos de alunos e pesquisadores, trabalhos digitais desenvolvidos durante calendário acadêmico e eventos externos, além de artigos, publicações e performances. Para ilustrar essas produções, destacamos algumas, a seguir, de forma resumida (1MAGINARIO, Trabalhos, 2020):

a) O Velho Chico – De 2014, o projeto trata-se de livros interativos com linguagens híbridas de cinema, literatura e jogos digitais. A leitura tem funcionamento por interação com tela multitoque e sensores como acelerômetro e giroscópio. O projeto, que teve coordenação geral de Francisco Marinho e coordenação de produção de Pablo Gobira, contou com uma equipe multidisciplinar entre músicos, artistas, escritores e desenvolvedores. O livro interativo faz uma espécie de percurso digital e interativo pelo Rio São Francisco, passando por elementos culturais e memórias das comunidades existentes em seu entorno.

b) Maquinário Sonoro Klee - Um livro-jogo inspirado pelas ilustrações do artista suíço Paul Klee. Com ilustrações animadas, efeitos sonoros e texto verbal, pode-se extrair a temática da liberdade. Essa noção é remetida pelo voo dos pássaros e de insetos, da vida e morte desses animais e das expressões: “canto preso”; “alegria roubada”; “gaiola aberta”; “preso pelo”; “canto liberta”; “alegria esperta”. O livro interativo foi desenvolvido sob coordenação de Franscisco Marinho.

c) Teogonia – projeto colaborativo que une animação, música e performance inspirado no poema mitológico Genealogia dos deuses, escrito por Hesíodo;

d) Nós na linha – projeto coletivo desenvolvido durante o VII Simpósio Nacional e III Simpósio Internacional de Literatura e

Informática, em 2014 – conta com poemas de Alckmar Santos, Francisco Marinho, Pablo Gobira e Rogério Barbosa, trilha musical de Wilton Azevedo, coordenação de Francisco Marinho e desenvolvimento e produção de outros integrantes do grupo 1maginario;

e) Liberdade – o projeto desenvolvido durante II Simpósio Internacional e VI Simpósio Nacional de Literatura e Informática, organizado pelo NuPILL, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em dezembro de 2013, que também é coletivo, contando com a participação multidisciplinar de poetas, artistas, designers e desenvolvedores – o projeto foi concebido por Alckmar Santos, Álvaro Andrade Garcia, Francisco Marinho, Dalva Lobo, Lucas Junqueira e Wilton Azevedo e contou com participação criativa de Rogério Barbosa, Alamir Aquino Correa e Gilberto Prado, conforme ficha técnica, além de apoio de equipe de desenvolvimento, computação gráfica, voz e design de som; trata-se de um espaço imersivo, com uma narrativa hipermidiática;

f) Poeminhocas – uma série de três versões de obras de arte computacional que relaciona poesia escrita, visual e gestual. A instalação interativa, criada e desenvolvida por Francisco Marinho e Gustavo Morais Gushm, foi apresentada em primeira versão no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, em 2008;

g) Palavrador – trata-se de um livro físico que interage com um mundo poético cibernético construído em 3D. Foi desenvolvido sob coordenação de Francisco de Carvalho Marinho e colaboração de Alckmar Luiz dos Santos, Álvaro Andrade Garcia, Carla Viana Coscarelli, Carlos Augusto Pinheiro de Sousa, Cristiano Bickel, Daniel Poeira, Delaine Cafiero, Fernando Aguiar, Gustavo Morais, Jalver Bethonico, Leonardo Souza, Lucas Junqueira, Marcelo Kraiser, Marília Bergamo, Rafael Cacique Rodrigues, Ricardo Takahashi, Tania Fraga, Walisson Costa.

Alguns desses projetos encontram-se registrados no site do laboratório 1maginario e dos outros grupos de pesquisa aqui citados. Palavrador (2006) e Liberdade (2013) contou com a participação do poeta Álvaro Andrade Garcia, fundador do Ateliê Ciclope, único grupo da rede que não está vinculado a uma instituição de ensino. O site do ateliê Ciclope hospedava uma série de poesias multimídia, um *software* de edição de poesia digital, o Managana, além de diversos textos e divulgação de projetos de arte literária digital.

A poesia digital de Álvaro Andrade Garcia tem uma origem muito conectada à videopoesia. No entanto, suas poéticas acrescentam as especificidades da linguagem digital a partir dos recursos de interação,

de hipertextualidade, também a partir do suporte de acesso, sendo parte criada a partir do Adobe Flash, disponibilizada no site do Ateliê Ciclope ou em *pen-drive*. Há obras que foram criadas por meio da ferramenta de trabalho criativo, o Managana, software aberto de livre utilização para fins de desenvolvimento de trabalhos artísticos.

Entre as poesias digitais de Álvaro Andrade Garcia, destaco as da coletânea que ele chamou de Livres:

a) Grão – uma cosmogonia poética desenvolvida em 2012 e disponibilizada em formato de "penbook", um livro dentro de um pen-drive, guardado em uma caixa pequena. Em uma videografia interativa que mistura tons do experimentalismo, da poesia concreta e do videopoema, Grão é uma poética de expressão da contemporaneidade. Na descrição de Silva (2017),

> [...] o software-texto realiza uma mineração das palavras explorando seu potencial semiótico e, com isso, permite que o "poema" se aproxime de uma linguagem que prescinde da tradução, pois o levantamento minucioso de semas aproxima o contato entre as línguas, e ainda recorda-nos a carga primitiva das palavras. (p. 80).

b) Fogo – poemas de amor revisitados; uma versão expandida de outro livro do autor: O beijo que virou poesia. Conforme Álvaro descreve em uma entrevista, a criação do poema digital Fogo surgiu da

> [...] ideia de deixar para o leitor essa primeira camada textual subjacente ao texto que, agora, eu já considerava poético. Então, passando-se o mouse ou clicando em cima do texto já condensado, tem-se uma revelação daquele primeiro texto, e vice-versa. Pode-se ir e voltar deixando-se, de certa forma, o rastro da ideia surgindo até ela ter a forma final. (RICARTE e SILVA, 2014, p. 271).

c) Poemas de brinquedo – o trabalho mais recente de Álvaro Andrade Garcia, de 2016, tem uma inspiração em livros infantis. Propõe um jogo de linguagem, entre letras, ritmos, sons e interações. A publicação, além da versão impressa em formato de cartas para brincar, está disponível também em uma versão digital em formato de aplicativo para dispositivos móveis.

Além de Palavrador (2006) e Liberdade (2013), o Ateliê Ciclope também colaborou para a obra digital A derrubada do Sarrià (2015) junto ao grupo NuPILL, laboratório vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da UFSC. Destaca-se o trabalho de poética

digital O Cosmonauta (2010), um poema digital, concebido por Alckmar Luiz dos Santos, Adir Filho e Wilton Azevedo, que tem como inspiração a ida do humano à Lua. Trata-se, como o próprio Alckmar denominou, de uma epifania. "O Cosmonauta é arte, algo muito mais profundo do que essa suposta vida real medíocre e diretamente exibida nas redes sociais." (NUPILL, 2020). Foi desenvolvido como um arquivo executável para o sistema Windows e está disponível para acesso no site do laboratório.

Entre os projetos desenvolvidos neste núcleo de pesquisa, está a Texto Digital, revista semestral que fomenta discussões sobre a literatura em meio digital. Também são organizadas as bibliotecas digitais de literatura brasileira e portuguesa que têm como objetivo ser uma fonte primária e gratuita de textos literários em versão integral e banco de informações. O grupo organiza também importantes eventos na área de literatura e informática, em especial, o Simpósio Internacional e Nacional de Literatura e Informática, em que foram apresentados, por exemplo, os projetos Palavrador e Liberdade. O formato do Simpósio, que inclui oficinas de criação, além das conferências, contribuiu para os diálogos entre grupos e pesquisadores citados aqui.

Outro laboratório que contribui para obras digitais coletivas com os outros grupos é o Tecnopoéticas: Grupo de Pesquisa em Poéticas Telemáticas, Cibernéticas e Impressas, do CEFET/MG. Coordenado pelos professores Rogério Barbosa da Silva e Wagner José Moreira, o laboratório é vinculado ao Posling/CEFET-MG. São alguns dos projetos realizados pelo grupo:

a) Poemaps – Criado em 2015, durante as aulas da disciplina de Edição e difusão de poesia em multiplataformas, do Posling/CEFET-MG, o projeto propõe discutir as noções de espaço, urbano e labirinto em contraponto com a estética digital. Trata-se de um ambiente de reposição de poesias que podem ser georreferenciadas em um mapa-mundi digital. Com possibilidades de inserção de poesia de forma "pública", o projeto de arte poética digital firma-se como uma obra aberta. O projeto foi coordenado pelo professor Rogério Barbosa da Silva e desenvolvido em conjunto com a equipe composta pelos integrantes: Amanda R. Gomes Martins, Andréia Oliveira, Caio Saldanha, Leonardo David de Morais e Renata Maurício Sampaio.;

b) Revolução a cal – Criado em conjunto por Rogério Barbosa e Caio Saldanha, o projeto reúne conceitos de videopoesia e videomapping.

Exibido em espaço público, durante o evento #Arteliberdade, tem como tema a crítica da expressão urbana, representada pelo grafite, em tom de manifesto. Assim, propõe uma reconfiguração digital de muros, tintas e revolução;

c) Livro liberto – Video-Poema criado em 2017, por Caio Saldanha, para o projeto #Arteliberdade, projeto que reuniu produções em torno da temática da liberdade na arte. A mostra foi exibida na fachada digital do Espaço do Conhecimento da UFMG.

Outro grupo mencionado que faz parte da rede é o LabFront é um laboratório de pesquisa instalado na Escola de Belas Artes da UEMG. Este laboratório é responsável pela produção de diversas publicações envolvendo parcerias e colaborações entre os grupos citados nesta pesquisa e também pela organização do Seminário de Artes Digitais, que promove grande interlocução. Algumas produções específicas do grupo são:

a) Better Hands: criada em 2017, por Francisco Marinho, Wallace Lages e Pablo Gobira, é uma instalação interativa, que foi apresentada na Galeria Nacional de Singapura.

> A instalação questiona a autoria ao trazer a interface para mais perto do corpo, ao mesmo tempo em que lhe dá sua autonomia. Esse trabalho nos convida a refletir sobre o efeito da tecnologia moderna na ação básica de criar, e se temos o controle sobre essa ação ou se somos definidos por ela. Better Hands expõe a relação entre seres humanos e a tecnologia no processo criativo. (LABFRONT, 2020).

b) Olhe para você: uma instalação artística em realidade virtual imersiva que lida com surpresa, reflexão acerca de si mesmo e noção de indivíduo. Foi criada e desenvolvido por Pablo Gobira, Antônio Mozelli e Willian Melo com algoritmos generativos e é acionada por ações do interactor (LABFRONT, 2020).

c) Lave as mãos: é um "poemApp", ou poema aplicativo, que aborda questões da pandemia da COVID-19. A obra apresentada demonstra a potência dos processos nos campos interdisciplinares da arte e permite a exploração das relações entre o humano e o mundo "[...] em um planeta progressivamente contaminado."

Esse levantamento foi realizado até meados de Agosto de 2021. A maioria das obras poéticas digitais não estão disponíveis para consulta. Ainda assim, muitas possuem registro de vídeo e/fotos e descrição. Também há as obras que foram desenvolvidas para apresentação

performática em eventos. Algumas descrições contidas neste estudo fazem parte da observação e contato da pesquisadora com as obras.

Compreendendo as poéticas digitais a partir dessa rede

A noção de coletividade vem da ideia de um conjunto de coisas e/ou pessoas. O trabalho coletivo na criação poética digital apreende muitas questões que envolvem a produção artística no contexto da cibercultura. Isso porque a literatura digital pode combinar diversos tipos de mídias, programação, entre outros artefatos que suscitam o trabalho de muitas pessoas em conjunto.

A literatura digital e a realização de projetos artísticos colaborativos trazem, assim, outros contornos para a noção de autoria, especialmente quando o conjunto de pessoas envolvidas no projeto é de artistas-programadores. Ou seja, poetas que participam do conceito à execução do projeto. A partir de um conhecimento crítico e técnico, o experimental pode ressoar em diversas nuances das possibilidades tecnológicas. Os projetos de criação digital dos grupos realizam uma visão do artista-programador que cria condições para a manifestação da arte e que explora as tecnologias, levando-as aos extremos de suas potencialidades.

Por experimental, podemos relacionar o caráter de uma literatura que se afasta do *mainstream* literário em busca de outros fluxos inventivos, a exemplo da retomada do Barroco por vários autores, como Ana Hatherly, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, entre outros. Outra questão é que a circulação e divulgação dessas iniciativas é limitada e, muitas vezes, os suportes técnicos e hospedagem dessas produções para acesso *on-line* são custeadas pelos próprios pesquisadores.

Fato é que as tecnologias digitais impulsionaram os trabalhos artísticos colaborativos, tornando mais acessível e oportuna a criação em rede. Conforme Kozak (2018), há uma relação entre o fortalecimento dessas redes a partir do desenvolvimento tecnológico, um vínculo que contribui para aspectos experimentais e autônomos das redes.

Existem, sim, essas possibilidades que a tecnologia e a internet proporcionam, mas seu uso por comunidades de pesquisa e criação não passa pelo entusiasmo ingênuo. Pelo contrário, seu uso é consciente e prima pela crítica. As articulações que envolvem a produção do grupo estão intimamente ligadas ao conhecimento de uma posição

perante a tecnologia e na tecnologia. As poéticas digitais se constituem, como agenciamentos coletivos de enunciação, com essa consciência sobre as máquinas e os corpos que reverberam.

A coletividade proporciona algo além da facilidade da comunicação entre as pessoas. Nas artes e na poesia, a coletividade também é pulsão de vida. Modo de ser coletivo. Segundo Mikel Dufranne (1969, p. 9-10), no meio poético, o poeta sente-se à vontade, ele é impelido a ser ele mesmo; a relação que o liga aos demais poetas, pelo exercício do trabalho livre e criador, é parte de sua singularidade.

No que tange a noção de poéticas digitais, cabe destacar outras características das obras criativas dessa rede, para além da noção de criatividade. As produções poéticas da rede possuem recursos como: imersão (O Cosmonauta, Palavrador, Liberdade, Olhe para Você, entre outros); hipertexto e interatividade (Poemaps, Palavrador, Liberdade, O Cosmonauta, entre outros); Multimidialidade e Performance (obras do Ateliê Ciclope que fazem parte do Livre, e também Revolução a Cal, Livro-liberto entre outros). São consideradas poéticas digitais porque primam por um caráter híbrido, que transita entre a poesia e a arte. Entre as temáticas, há em comum nessas obras o uso experimental do suporte de forma a promover uma reflexão sobre uma reconfiguração da linguagem poética e sobretudo de uma disrupção dos condicionamentos estabelecidos pelos suportes tecnológicos.

Referências

1MAGINARIO. *Laboratório de pesquisa e produção em arte interativa computacional*. Disponível em: http://www.1maginario.art.br. Acesso em: 21 dez. 2019.

ANTONIO, J. L. *Poesia digital:* teoria, história, antologias. São Paulo: FAPESP; Navegar; Itu: Autor; Columbus: Luna Bisontes Prods, 2010.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs.* Trad. de A. G. Neto e C. Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. de L. A. Nunes e K. R.-S. K. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

GASPARETTO, D. A. *Arte digital no Brasil e as (re) configurações no sistema da arte*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GASPARETTO, D. A. *O "curto-circuito" da arte digital no Brasil*. Santa Maria: Edição do Autor, 2014.

GOBIRA, P. (org.). *Percursos contemporâneos:* realidades da arte, ciência e tecnologia. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018.

GOBIRA, P.; MUCELLI, T. (orgs). *Configurações do pós-digital:* arte e cultura tecnológicas. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.

KOZAK, C. Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica. Tecnológico de Monterrey. *Virtualis*, v. 9, n. 17, 2018.

LABRONT. *Laboratório de Poéticas Fronteiriças.* Disponível em: https://labfront.weebly.com/. Acesso em: 18 jan. 2020.

MATHIAS, C. L. K. Análise de rede social. *R. Inter. Interdisc. INTERthesis*, v. 11, n. 1, p. 131-146, jan./jun. 2014.

NuPILL UFSC. Palestra de Alckmar Luíz dos Santos, Wilton de Azevedo, Dalva Lobo (09-12-2013). *YouTube*, 05 mar. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cmRMlsJh_RE. Acesso em: 03 mar. 2020.

NUPILL. *Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística*. Disponível em: http://nupill.ufsc.br/. Acesso em: 18 jan. 2020.

RICARTE, P. C. S.; SILVA, R. B. Descategorizar e recategorizar a poiésis a partir do digital – Entrevista com Álvaro Andrade Garcia. *Texto Digital*, v. 10, n. 1, 2014.

ROCHA, R. C.; AMÂNCIO, N. R. A compreensão e a legitimação da literatura digital brasileira: o caso da revista Texto Digital. *Texto Digital*, v. 15, n. 1, p. 123-136, jan./jun. 2019.

TECNOPOÉTICAS. *Grupo de Pesquisa em Poéticas Telemáticas, Cibernéticas e Impressas*. Disponível em: https://tecnopoeticas.wordpress.com/. Acesso em: 21 dez. 2019.

De "orelhas pensas", eis o devir-outro drummondiano: uma leitura do poema "O elefante", de Carlos Drummond de Andrade

Ana Carolina Botelho (UFF)[1]

De Deleuze a Drummond: uma breve passagem

"Escrever é um caso de devir", informa Gilles Deleuze ao leitor no primeiro capítulo de seu livro *Crítica e clínica* (2011). Ao direcionar a discussão à relação intempestiva entre literatura-linguagem-vida, Deleuze ratifica a importância de se entender o devir na escrita como um processo de inacabamento ou indiferenciação que "extravasa qualquer matéria vivível ou vivida" (DELEUZE, 2011, p. 11), de tal modo que escrever, enquanto devir, torna-se trabalho com a linguagem num "devir-outro da língua" (DELEUZE, 2011, p. 16).

Havendo inúmeras maneiras de compreender e analisar o devir na literatura, é certo que podemos usar os apontamentos de Deleuze (2011) para pensar a respeito do deslocamento produzido pelo texto literário, em que hierarquias são desestabilizadas a partir da linguagem tensionada de maneira a causar um certo deslizamento do olhar, na medida em que, muitas vezes, concede ao leitor novas imagens e sentidos. No primeiro capítulo do já mencionado *Crítica e clínica*, Deleuze (2011) tece importantes considerações sobre essa possibilidade que agentes do texto literário têm de fugir daquilo que são pelo trabalho com a linguagem arquitetado pelo escritor. Esses agentes, portanto, tornam-se figuras inacabadas, fugindo, inclusive, ao convencional, porque estão em fronteira com alguma outra coisa que não são. O devir, então,

> não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto

1. Mestre em Estudos de Literatura (UFF), ênfase em Literatura Brasileira e Teoria Literária, e Doutoranda em Estudos de Literatura (UFF) sob orientação da Profª. Drª. Flávia Amparo. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

> se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto [...]. (DELEUZE, 2011, p. 11, *grifos do autor*)

Nesse mesmo capítulo, o filósofo francês cita o exemplo de Moby Dick, cachalote do romance homônimo de Herman Melville que se distancia de outros cachalotes ao apresentar algumas características – como o arquitetar de sua vingança – que fogem à sua natureza animal, fazendo-o entrar numa zona de vizinhança com o humano, mais precisamente com o capitão na narrativa. De certa forma, Deleuze (2011), ao apresentar esse exemplo, endossa a ideia de que o escritor, na construção desse devir, precisa ele próprio também fugir de si mesmo, do "eu" da escrita, buscando uma impessoalidade capaz de transformar a enunciação em uma voz da coletividade. É o que se vê na passagem a seguir:

> Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa [...]. Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. (DELEUZE, 2011, p. 13-15)

Pode ser estranha ao leitor, então, a possibilidade de lermos, à luz da concepção deleuziana de devir, o poema "O elefante", de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro *A rosa do povo*, publicado originalmente em 1945, uma vez que há, em boa parte da obra poética do itabirano, uma carga subjetiva que implica a presença constante do "eu" na construção de seus versos, o que aparentemente vai de encontro à impessoalidade mencionada por Deleuze (2011). Fato é que, apesar dessa carga subjetiva, Drummond consegue abrir a enunciação à coletividade, característica que já foi pauta de inúmeros estudiosos da obra do poeta mineiro, como é o caso de Silviano Santiago, em texto intitulado "Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade" (2007).

Analisando a experiência de solidão vivida pelo poeta na cidade em meados do século XX, Santiago (2007) afirma que esse sentimento de isolamento não pertencia apenas ao itabirano, mas também a

todo e qualquer cidadão moderno. Segundo o crítico, Drummond, sobretudo durante o período que o ensaísta chama de "ciclo robinsoniano"[2], a partir da palavra poética, consegue transcender a sua condição solitária, o que "leva o outro a conviver com o próximo" (SANTIAGO, 2007, p. 6).

Dessa forma, ao transcender essa solidão para a linguagem do poema, essa palavra chega ao outro que compartilha desse sentimento com o poeta, fazendo com que o "eu" da escrita se torne um "nós": o "*eu* do poema chega ao *nós* da solidariedade, e com ele comunga, pela e graças à revolta individual" (SANTIAGO, 2007, p. 7, *grifos do autor*). Em época de pobreza de experiência, como a vivida pelo homem no século XX[3], até mesmo a experiência da solidão surge como campo fértil para a tentativa de comunhão:

> A solidão moderna, e não mais a romântica, é a incontornável experiência-limite do indivíduo em busca da cidadania. A partir da experiência dela é que se pode ser construída – em século marcado pela miséria, a injustiça, a corrupção e a violência, pela censura, a repressão, a guerra e o medo – a sociabilidade. (...) A partir da solidão autorreflexiva, questionadora das sociedades nacionais em que vive o homem contemporâneo, é que elos e nexos críticos, insurgentes, coletivos e revolucionários são fundados na poesia de Carlos Drummond. (SANTIAGO, 2007, p. 6-7)

A leitura de "O elefante", de Drummond, à luz da concepção deleuziana de devir é possibilitada, portanto, não só por essa enunciação voltada à coletividade elaborada pelo itabirano, mas também porque nesse poema se percebe uma construção lírica tomada num

2. Santiago (2007) considera o "ciclo robinsoniano" o período que, em Drummond, vai da publicação do poema "Infância", presente em *Alguma poesia* (1930), até a publicação de *Boitempo I* (1968). A publicação do primeiro volume da trilogia *Boitempo* finalizaria, ainda de acordo com o crítico, a fase robinsoniana e iniciaria a proustiana.
3. Sobre a modernidade como uma época de pobreza de experiência e experiência de pobreza, recomenda-se a leitura do ensaio "Experiência e pobreza", de Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política* (1994). Benjamin lá nos fala: "Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano" (BENJAMIN,1994, p. 115).

devir-outro; neste caso, num devir-*animal*. Ao formular a imagem do elefante como uma metáfora que simboliza o poeta e sua criação literária na difícil conexão com o outro na sociedade reificada pelo modelo capitalista, cria-se no poema um deslocamento de sentido, ao mesmo tempo em que também se cria um campo de indiscernibilidade. Fundidos, poeta e poesia se misturam à "coisa" criada, num processo de transfiguração que tende a desorganizar os limites comuns entre homem-animal-espaço pelo trabalho com a linguagem poética, conforme a análise a seguir pretende evidenciar.

O devir-outro drummondiano

Como mencionado anteriormente, "O elefante" integra o livro *A rosa do povo*, de 1945, obra que faz parte do período em que a crítica convencionou chamar de fase mais engajada da poesia de Drummond, que foi a década de 1940. É nesse período que a característica da obra poética do itabirano de falar *para* e *sobre* os homens de seu tempo atinge seu ápice, e o contexto sociopolítico em que estava inserido o poeta quando da escrita de *A rosa do povo* revela muito da identidade temática do livro.

Consequências da opressora Ditadura de Getúlio Vargas, tensão acerca do avanço do Nazismo e do Fascismo na Europa – que vivia sua Segunda Guerra Mundial –,cerceamento de liberdades individuais e precarização da vida e da poesia diante da sociedade de consumo: aí estão as principais bases em que se alicerça o desejo de, em *A rosa do povo*, aliar experiência cotidiana e histórica à vivência do poeta nesse meio que o cerca. Os poemas dessa reunião de 1945 vão, por isso, espelhar de certa forma essas questões que envolviam o homem moderno, que, tanto no contexto nacional quanto no internacional, via um cenário caótico, de fragilidade da condição humana e de violência, além de se ver inserido em uma sociedade reificada pelo capitalismo, que desumanizava as relações, transformava tudo em produto, sujava a cidade e menosprezava o escritor e a arte.

É desse sentimento de revolta, de uma certa desesperança e de evidente medo pelo que se tornou o Brasil e o mundo que Drummond parte para uma clara tentativa de destinar seu canto aos homens desse tempo, ao mesmo tempo em que faz desses homens, e da angústia desses homens, seu material poético. Ainda assim, engana-se quem

pensa que a propensão a falar dessa (e a essa) comunidade, do (e ao) coletivo, subtrai a experiência pessoal do itabirano nos poemas: a angústia do poeta como intelectual e como componente dessa sociedade fragilizada também se mistura a essa voz que fala *para* e *sobre* o outro.

Em oposição a livros anteriores como *Alguma poesia*, de 1930, e *Brejo das almas*, de 1934, obras em que o individualismo, o biográfico e as emoções do "eu" figuravam como protagonistas, *A rosa do povo* surge para acrescentar a essa poética da interioridade uma outra que se volta para "fora" – e ambas, na realidade dos poemas, formam o jeito único de aliar experiência pessoal à experiência cotidiana de que Drummond se tornou mestre. Assim, nesse período de poesia engajada, conforme esclarece José Guilherme Merquior em *Verso universo em Drummond* (2012), "o órgão sensível da poesia-acontecimento não é mais a instância *individualista* do coração, é a consciência *individual* (mas socializável) do sofrimento coletivo" (MERQUIOR, 2012, p. 74, *grifos do autor*), o que ajuda a instaurar "uma nova poética do vivido" (MERQUIOR, 2012, p. 74).

Em um texto intitulado "A Rosa, o Povo", o crítico e poeta Antonio Carlos Secchin (2004) também reflete acerca dessa espécie de convocação cívica que parece guiar Drummond em *A rosa do povo*, chamando a atenção para esse duplo – o "eu" e o "outro" – que permeia a reunião de 1945 do itabirano.Segundo Secchin (2004), há duas dicções que habitam o mesmo espaço do livro: uma voltada para a comunhão e outra voltada para a reclusão, "prefigurando desdobramentos de complexa interseção" (SECCHIN, 2004, p. 18).

Explica-nos Secchin (2004) que a poética de comunhão estaria vinculada a um apelo, nos poemas em que aparece, ao convívio com o outro, enquanto a de reclusão representaria um apego do poeta a uma certa retração, a algo mais íntimo. Nesse jogo de vozes que se alternam, o símbolo da rosa– imagem bastante cultivada por Drummond em *A rosa do povo* – vai ganhar distintos sentidos:

> Correlatos e simétricos aos tópicos da comunhão e da reclusão, vigoram os conceitos de poesia evocada como verdade ou como enigma. Quando a voz lírica dirige-se ao povo, atribui-se um poder de verdade, respaldado pelo desejo de promover o bem e a justiça; quando, sozinha, opta por cultivar a rosa sem necessariamente remetê-la ao povo, mergulha em um universo avesso a formulações categóricas. [...] Numa ambígua configuração, ora a rosa expõe-se como símbolo de conexão com os outros, ora é resguardada como emblema daquilo

> que de mais recôndito o poeta preservasse. Nesse segundo sentido, o poema seria pura dádiva, sinalização gratuita e a esmo, indiferente ao fato de angariar ou não receptores. (SECCHIN, 2004, p. 18-19)

Secchin (2004) ainda aponta que "Drummond aprofunda também os impasses do indivíduo Pós-guerra, prenunciando o vazio de valores que se seguiria à extirpação do horror nazifascista" (SECCHIN, 2004, p. 25), mas que esse olhar "para fora", reforça novamente o crítico, não o impedia de retratar em alguns dos poemas de *A rosa do povo* "a história das batalhas íntimas" (SECCHIN, 2004, p. 25). Desse modo, "se, às vezes, o cidadão do mundo soa excessivamente retórico, o 'menino antigo' itabirano efetua o contradiscurso daquela voz universal e onipotente" (SECCHIN, 2004, p. 26).

Deve-se ressaltar, por fim, que, embora haja, em *A rosa do povo*, a vontade de não só falar *desse* homem moderno, mas também *para* esse homem moderno, fica muito evidente nesse livro o tema da incomunicabilidade provocada por um diálogo aporético promovido pelo sujeito do poema que dá voz aos anseios do poeta. Nos poemas em que se percebe a poética voltada à comunhão, tenta-se, de diversas maneiras, fazer a poesia chegar ao outro, mas sem muito sucesso. "O elefante" se encontra no conjunto dos poemas que trazem o apelo ao convívio, assim como tematizam o silêncio e o alheamento do outro a quem se destina a enunciação, simbolizando o poeta e a sua poesia em sua difícil conexão com os homens.

Em relação à construção lírica tomada num devir-*animal* de "O elefante", a elaboração da metáfora em torno do elefante corrobora uma desconstrução semântica, na medida em que o animal assume na cena poética aspectos que não condizem com a natureza de sua espécie, entrando naquela zona fronteiriça de que nos fala Deleuze (2011), o que propicia um campo de indiscernibilidade, já que, como mencionamos, poesia e poeta se fundem à "coisa" criada. Fica evidente ao leitor que a imagem criada do elefante tira esse animal do seu lugar-comum, ao mesmo tempo em que a criação dessa metáfora também ratifica uma nova maneira de representar o problema do local que ocupa a poesia numa sociedade reificada.

Logo no início do poema, visualizamos o eu lírico elaborando – metaforicamente, como perceberemos – um animal aparentemente forte, cuja missão seria levar às ruas o que mais carecia aos indivíduos que compartilhavam com ele aquela terrível experiência histórica: amor, bondade e doçura. A fim de fazer com que o elefante consiga

carregar dentro de si conteúdos tão frágeis, foi construído ao animal um corpo composto por madeira:

> Fabrico um elefante
> de meus poucos recursos.
> Um tanto de madeira
> tirado a velhos móveis
> talvez lhe dê apoio.
> E o encho de algodão,
> de paina, de doçura.
> A cola vai fixar
> suas orelhas pensas.
> A tromba se enovela,
> é a parte mais feliz
> de sua arquitetura.
>
> (ANDRADE, 2012, p. 81)

Ainda assim, o fato de a madeira utilizada para construir a parte externa do animal ser feita de móveis velhos apenas acentua a fragilidade da coisa criada. É evidente que a fragilidade externa se liga à fragilidade interior: dentro do animal, vão elementos concretos, porém delicados, como o algodão e a paina, mas também o enche de doçura, comunica-nos o sujeito poético, elemento de caráter subjetivo que contribui para a desconstrução semântica de toda a cena.

Parecendo se contrapor ao "A flor e a náusea" – terceiro poema de *A rosa do* povo –, em que é o próprio poeta que vai à rua e tem seus olhos fatigados com o que vê na cidade[4], em "O elefante" essa parte do animal é limpa e pura, isenta de tudo que poderia causar enjoo: "E há por fim os olhos,/ onde se deposita/ a parte do elefante/ mais fluida e permanente,/ alheia a toda fraude" (ANDRADE, 2012, p. 81). Os olhos do elefante não estão fatigados como os do poeta, que não conseguiu resistir ao tédio, ao nojo e ao ódio e se questiona naquela composição: "Devo seguir até o enjoo?"[5] (ANDRADE, 2012, p. 13).

Se, na primeira estrofe, o eu lírico utiliza o artigo indefinido "um" para se referir ao animal elaborado, no início da segunda o tratamento muda, e o possessivo "meu" entra em cena para dela não sair mais. Com vistas ao compartilhamento, o animal fica "pronto para sair/ à

4. "Olhos sujos no relógio da torre" (ANDRADE, 2012, p. 13), informa-nos o sujeito poético nesse poema.
5. Verso de "A flor e a náusea".

procura de amigos/ num mundo enfastiado/ que já não crê nos bichos/ e duvida das coisas" (ANDRADE, 2012, p. 81), carregando consigo o desejo de um mundo em que haja mais amor, comunhão e crença. Apesar do tamanho, há novamente o reforço de sua fragilidade, que se nota pela sua "massa imponente/ e frágil" (ANDRADE, 2012, p. 81) movendo uma "pele costurada/ onde há flores de pano/ e nuvens, alusões/ a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais" (ANDRADE, 2012, p. 82). Note-se a imagem da flor nesses versos, elemento recorrente em *A rosa do povo* sempre fazendo alusão à possibilidade de um outro amanhã, este melhor que o dia de hoje.

Como a cidade se mostra um ambiente hostil à sua presença, passa o animal por uma triste experiência, marcada pelo desprezo nas ruas, ainda que lotadas. Fica evidente que a imagem do elefante parece servir ao poeta como uma forma figurada de tentar sair da condição de um "eu" solitário, ao mesmo tempo em que procura resistir ao contexto sociopolítico da época, que reduziu os homens à individualidade moderna. A terceira estrofe por completo se encarrega de narrar a maneira como o animal é ignorado por essas pessoas que, duvidando das coisas e dos bichos, além de viverem no automático nos grandes centros urbanos, desaprenderam a parar e a olhar, a *perceber*:

> Vai o meu elefante
> pela rua povoada,
> mas não o querem ver
> nem mesmo para rir
> da cauda que ameaça
> deixá-lo ir sozinho.
> É todo graça, embora
> as pernas não ajudem
> e seu ventre balofo
> se arrisque a desabar
> ao mais leve empurrão.
> Mostra com elegância
> sua mínima vida,
> e não há na cidade
> alma que se disponha
> a recolher em si
> desse corpo sensível
> a fugitiva imagem,
> o passo desastrado
> mas faminto e tocante.
>
> (ANDRADE, 2012, p. 82)

A quarta estrofe se inicia desconcertando a lógica semântica provocada pelo fim da estrofe anterior: ao comunicar que o animal tem um "passo desastrado/ mas faminto" (ANDRADE, 2012, p. 82), o sujeito poético nos encaminha à ordem natural dos fatos – o animal tem fome e busca seu alimento. No entanto, a fome que emerge do âmago da "coisa" criada não é a de um alimento comum, convencional à sua espécie, é uma fome de "seres/ e situações patéticas,/ de encontros ao luar" (ANDRADE, 2012, p. 82), uma fome que busca pelo retorno à simplicidade e ao contato físico em uma sociedade em que a maioria se isola em seus apartamentos, aparatos da modernidade.

Ainda nessa estrofe, o animal se vale de atitudes que causam um certo estranhamento, porque fogem, novamente, à sua natureza e se assemelham a um discernimento que, apesar de não vir sendo muito praticado pelos homens, só poderia ser associado a um humano. É por isso que, embora grande e desajeitado, o passo do elefante demonstra grande sensibilidade e cuidado com aquilo que encontra pela frente, e segue seu caminho:

> Esse passo que vai
> sem esmagar as plantas
> no campo de batalha,
> à procura de sítios,
> segredos, episódios
> não contados em livro,
> de que apenas o vento,
> as folhas, a formiga
> reconhecem o talhe,
> mas que os homens ignoram,
> pois só ousam mostrar-se
> sob a paz das cortinas
> à pálpebra cerrada.
>
> (ANDRADE, 2012, p. 83)

Não é comum pensar nesse tipo de procura partindo de um animal, mas a construção desse poema numa linguagem em devir permite a desestabilização da imagem desse elefante e dos conceitos que normalmente atribuímos a ela. Vale ainda refletir que, tentando combater a hostilidade desses homens que só se permitem nos seus próprios sonhos, "à pálpebra cerrada" (ANDRADE, 2012, p. 83), a partir do lançamento à rua de sua "coisa" criada carregando em seu ventre as necessidades primárias de todos os homens, o poeta elabora uma

fala mitopoética, na medida em que projeta, na recordação dessas sensações e desses sentimentos que o animal busca, uma maneira de alcançar dias melhores.

A esse respeito, Alfredo Bosi, no capítulo "Poesia-resistência" de *O ser e o tempo da poesia* (2000), entende a fala mitopoética como uma evidente maneira de "reviver a grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*" (BOSI, 2000, p. 173). A poesia que se firma no mito, segundo o crítico, busca fazer resistência à sociedade reificada a partir da rememoração dos tempos áureos, em que sentimentos como austeridade e amor eram prioridade para os homens. Ao recorrer à memória como forma de defesa, Bosi (2000) elucida que

> A poesia mítica, recuperando na figura e no som os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual, resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo. (...) A poesia que busca dizer a idade de ouro e o paraíso perdido acaba exercendo um papel humanizador das carências primárias do corpo: a comida, o calor, o sono, o amor. (...) Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver. (BOSI, 2000, p. 179-181)

O elefante, entretanto, falha, "qual mito desmontado" (ANDRADE, 2012, p. 83). Após entrar em contato com a cidade suja e hostil à sua presença, o animal, assim como o sujeito poético de inúmeros poemas de *A rosa do povo*, volta da rua, à noite, "mas volta fatigado" (ANDRADE, 2012, p. 83), frustrado. Afirmando não ter conquistado "o de que carecia,/ o de que carecemos,/ eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me" (ANDRADE, 2012, p. 83), Drummond confunde poeta e criação literária, ambos negados pela sociedade de massa moderna. A crença no amanhã como possibilidade de recomeço é o que move o sujeito poético a enfrentar o tédio, a náusea e a invisibilidade e, ainda que destroçado o seu animal e derramada a sua poesia feito substância fluida pelo tapete, faz ser mais forte o seu canto:

> Exausto de pesquisa,
> caiu-lhe o vasto engenho
> como simples papel.
> A cola se dissolve

e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.

(ANDRADE, 2012, p. 83)

"Amanhã recomeço", maneira com que Drummond encerra "O elefante", representa a mensagem que os poemas cuja dicção é voltada à coletividade transmitem ao leitor em *A rosa do povo*: a confiança em dias melhores. O ímpeto de revolta contra as vicissitudes do tempo que o poeta experiencia vai esbarrar na cada vez mais clara dificuldade de ser estabelecida a comunicação pretendida entre o sujeito poético e os homens por meio de seu canto. A incomunicabilidade, no entanto, não faz desistir o indivíduo por trás do bigode e é dramatizada, ao longo de toda a obra, em poemas que expõem essa dificuldade, mas que sempre demonstram uma esperança, ainda que mínima, na superação dessa comunhão precária. Por isso, extremamente politizado e engajado, o poeta da reunião de 1945 acreditava que o "tempo de homens partidos"[6] se resolvia pela comunhão através do poder da palavra poética.

No que diz respeito exclusivamente à análise do devir-outro proposto por Drummond nesse poema, o ponto mais interessante se torna, portanto, a desorganização dos limites comuns entre homem-animal-espaço, desconstrução que só foi possibilitada pelo trabalho com a linguagem poética na elaboração desse devir. Tirada do seu lugar-comum, a imagem desse elefante aparece sob nova roupagem no poema de que tratamos neste texto, invadindo a cidade com sua silhueta de animal, mas anseios e necessidades que fogem à sua natureza. Fundidos no animal metaforicamente arquitetado de maneira frágil, vão o poeta e a sua poesia pela rua à procura de olhos que os enxerguem apesar de tantas distrações e empecilhos que a vida moderna atribui ao homem – este cada vez mais afastado da literatura e das artes como um todo. Fazendo resistência a esse alheamento, está, ainda, a palavra poética, que segue, inventivamente, deslocando o olhar do leitor, devolvendo-lhe sentidos esquecidos e modificando suas habituais percepções da realidade.

6. Referência ao poema "Nosso tempo", de *A rosa do povo* (ANDRADE, 2012, p. 23).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*.8. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. A Rosa, o Povo. In: *Papéis de poesia*: Drummond & mais. Goiânia: Martelo, 2004.

Tia Ciata e Dona Ivone Lara: pioneirismo feminino no universo do samba

Ana Laura Furtado Pacheco (UFJF)[1]

Introdução

O presente artigo é um desdobramento da dissertação de Mestrado intitulada *Elas compõem, elas cantam: uma pesquisa sobre a autoria feminina de samba*, defendida e aprovada em 11 de junho de 2021. Neste recorte, é realizada uma análise da aproximação entre Tia Ciata e Dona Ivone Lara, duas figuras femininas pioneiras e de expressão no universo majoritariamente masculino do samba.

A primeira subdivisão apresenta um panorama do início do século XX, época em que as casas das tias – como a de Tia Ciata – tornaram-se redutos de acolhimento e proteção ao samba, as residências onde as composições passariam de criações coletivas a canções assinadas por um compositor. A casa de Tia Ciata, frequentada por muitos sambistas, foi o local de seleção do grupo de músicos que gravaria *Pelo Telefone*, o primeiro samba responsável por apresentar o novo gênero ao então principiante mercado fonográfico. A relevância de Tia Ciata como figura protetora e nobre, além de guardiã da ancestralidade africana é descrita, ficcionalmente, por Mário de Andrade (2016).

Tais características são encontradas também em Dona Ivone Lara, na segunda subdivisão. A sambista de formação erudita e popular – como afirma Burns (2009) – foi pisando devagarinho em um campo predominantemente masculino, encontrou seu espaço como compositora e tornou-se a primeira-dama do samba, aquela que abriu caminho às futuras gerações de mulheres sambistas. Nesta pesquisa são analisadas as canções *Axé de Ianga* e *Alguém me avisou* à luz de autores como Wisnik (2004), que descreve a música como elemento sincrético da cultura brasileira; Zumthor (2018), que pontua o papel da voz na expressão artística corporal; e Tatit (2016), que reforça a presença da oralidade no cancioneiro brasileiro.

Por fim, são apresentadas as considerações finais, nas quais encontram-se as aproximações entre Tia Ciata e Dona Ivone Lara, duas

1. Graduada em Letras (UFJF), Mestra em Estudos Literários (UFJF).

mulheres pioneiras, desbravadoras e de grande notoriedade para o samba. A religiosidade e a reverência à ancestralidade presentes na obra de Dona Ivone a aproximam de Tia Ciata e refletem a expressividade dessas duas personagens femininas guardiãs e geradoras do samba moderno.

Tia Ciata: a venerada guardiã do samba moderno

Desde a transferência da capital Salvador para o Rio de Janeiro, diversas transformações ocorreram no cenário econômico brasileiro. Grupos de negros baianos nascidos livres engrossaram a migração de nordestinos para o sudeste do país. É nesse contexto que, no início do século XX, na década de 1920, a Praça Onze, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, concentrava um expressivo número de pessoas negras. As reformas na cidade carioca afastaram as famílias de negros das áreas valorizadas e as empurraram para suas margens, morros, periferias e territórios menos nobres da região central, como a zona portuária, que era também o local de trabalho para muitos deles.

Por conseguinte, a nova comunidade baiana instalou-se na região central da então capital Rio de Janeiro. Seu modo de viver caracterizava-se pela tranquilidade dos moradores que faceavam sérios problemas econômicos. O convívio amistoso e solidário, como uma grande família, tornava as dificuldades mais fáceis de serem enfrentadas. Conforme Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933):* "Tal solidariedade era em grande parte assegurada pela figura das 'tias', isto é, de baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer" (SANDRONI, 2012, p. 102).

Dessa forma, pela primeira vez, as mulheres assumiram algum protagonismo e presença em um universo essencialmente masculino. O tratamento reverencial de "Tias" revela o respeito dedicado às senhoras das comunidades no cenário de formação do samba. Lira Neto as elenca: "Tia Bebiana, Tia celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana", e chama a atenção para a liderança e a influência de Tia Ciata: "a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida, negra de quarenta anos de idade, dona de um tabuleiro de quitutes armado na

rua da Carioca e mais conhecida como Assiata de Oxum – ou, como passaria à história, Tia Ciata" (NETO, 2017, p. 40).

A tia que recebeu maior destaque na literatura do samba nasceu em Salvador, no ano de 1854, sendo filha de escravos forros. Ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1876, casou-se com o também baiano João Batista da Silva. Tia Ciata foi uma figura bastante reverenciada, graças aos seus "dons de cura", desenvolvidos através de sua fé e religião. Assim, a partir da presença marcante das Tias, percebe-se uma participação feminina atuante no universo do samba. Elas são a ponte com a ancestralidade, com a pátria longínqua, com o sagrado na cultura africana e a respeitabilidade devotadas aos mais velhos. É assim que Tia Ciata foi retratada ficcionalmente por Mário de Andrade:

> Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma compridez já sonolenta pendendo pro chão de terra. (ANDRADE, 2016, p. 85)

Andrade (2016) chama a atenção para a silhueta magra e sonolenta da baiana, que alude a uma figura etérea, uma entidade religiosa protetora, ao mesmo tempo em que os cabelos brancos, arranjados como uma coroa iluminada ao redor da cabeça, fazem menção à imagem de uma rainha devotada e respeitada.

O prestígio e respeito devotados às Tias tornaram-nas figuras conhecidas no reduto do samba. Eram elas quem recebiam os responsáveis pela manutenção e perpetuação da cultura que envolve o gênero musical, exercendo não apenas o papel de anfitriãs, mas o de protetoras e guardiãs das tradições africanas. Nesse sentido, suas casas – que foram de grande importância para a preservação das práticas e costumes negros da época – eram, portanto, como o útero que abrigava, gerava e fazia renascer o samba e a cultura africana, como evidenciam as palavras de Lira Neto sobre Tia Ciata.

> Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigavam trabalhadores de estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia. (NETO, 2017, p. 41)

Por esse motivo, as características de resguardo, acolhimento e manutenção da cultura do samba perpetuam-se na contemporaneidade. Ainda hoje, as Tias são muito respeitadas pelos sambistas, como comprovam as palavras de Eunice Fernandes da Silva (Tia Eunice), no documentário *Pastoras da Portela: Batuque na cozinha*, de Anna de Azevedo (2004): "A palavra tia é uma palavra de respeito. Tia Ciata, Tia Miúda, Tia Madalena Rica, e uma porção de tias". Tia Eunice afirma também: "O samba nasceu e cresceu no quintal da casa dessas tias. E aí a gente passava a noite toda, o dia inteiro brincando, cantando...". Por sua vez, Jilçara Cruz Costa, a Tia Doca, revela: "Porque eu estou fazendo a comida e estou sabendo que vai para o samba. Então, tudo tem a ver: samba com comida, comida e samba". Tia Eunice completa: "Eu abria mesmo a minha casa, deixava à vontade" (AZEVEDO, 2004, s.p.). A mais nova das entrevistadas, a única ainda viva, Iranette Ferreira Barcellos, a Tia Surica, explica que as Tias têm prazer e orgulho de abrir suas casas para reuniões de sambistas, desde almoços de domingo até aniversários, para as quais elas estabelecem o código de comportamento, horário de início e término.

De regresso à época de Tia Ciata, é possível perceber que aquele momento foi marcado por grandes mudanças sofridas pelo samba. As celebrações em locais abertos cederam lugar às "(...) festas de caráter íntimo, com comida, bebida, música e dança, realizadas sob os mais variados pretextos" (SANDRONI, 2012, p. 103). Então, as comemorações foram, também, um refúgio para a manutenção dos costumes dos negros, que eram impelidos a seguirem comportamentos e regras sociais diversas às suas: "A festa, portanto, era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigida pelos novos tempos, ditos civilizados" (NETO, 2017, p. 41).

Consoante Fenerick (2005), a casa de Tia Ciata foi uma grande referência para as celebrações de candomblé e samba, pois representava o padrão das festas que ficou guardado na memória oral da história desse gênero musical. Com o objetivo de evitar as frequentes perseguições policiais, as festas obedeciam à seguinte configuração: "baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada (ou candomblé) no terreiro" (FENERICK, 2005, p. 218). A partir dessa combinação estabelecida, ficaram marcados três elementos identificados como os fundadores do samba, ligados à sua memória e pureza, quais sejam: a cultura negra (representada pela celebração

religiosa realizada no terreiro); o local privilegiado do samba (o fundo do quintal, onde a música era tocada e dançada); e o instrumental regional (choro, executado nas salas de visitas).

Isto posto, compreende-se que a casa de Tia Ciata foi, também, o local onde o samba deixou de ser uma criação coletiva para tornar-se letra de canção escrita, assinada e pertencente a um compositor – que passou a ter sobre ela direitos – e gravada em disco com a finalidade de ser lançada no mercado fonográfico. Segundo Muniz Sodré (1998), dentre os frequentadores da casa de Tia Ciata, a matriz, o útero do samba moderno, foi selecionado o grupo de músicos que gravaria *Pelo Telefone*, o primeiro samba responsável por apresentar ao mercado o novo gênero musical.

Da mesma maneira que Tia Ciata e tantas outras Tias acolheram, em suas casas, as tradições culturais e religiosas africanas das quais o samba se originou, Dona Ivone Lara assim o fez, uma vez que o guardou e o abrigou em toda a trajetória que percorreu como artista e em seu pioneirismo enquanto mulher sambista. A próxima subdivisão revela, através da análise de duas canções de autoria de uma das sambistas de maior expressividade, a dimensão de sua obra e de sua contribuição enquanto mulher compositora para o cancioneiro brasileiro.

Dona Ivone Lara: a sambista desbravadora

Yvonne da Silva Lara nasceu em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, em 13 de abril de 1921. A carioca era bisneta de uma africana escravizada, filha de mãe cantora e pai violonista, ambos envolvidos com o carnaval. Desde criança, frequentou junto às suas tias e avó, os terreiros de candomblé, um ambiente que valorizava tanto a cultura e tradições negras quanto a liderança das mulheres, como afirma Burns (2009):

> A estrutura africana matriarcal se fez valer em vários momentos da vida de Yvonne. No terreiro de candomblé que sua tia frequentava, por exemplo, é a mãe-de-santo quem detém a posição de maior prestígio e poder. Trata-se do "posto mais elevado da hierarquia espiritual", da "chefe espiritual do terreiro". (BURNS, 2009, p.70)

Em seu livro *Dona Ivone Lara: A Primeira-Dama do Samba*, Lucas Nobile (2015) afirma que "[as] primeiras janelas musicais da vida daquela criança negra, bisneta de escravos, seriam abertas pela música erudita" (NOBILE, 2015, p.15-16). Isto posto, é imprescindível ter em mente que o conhecimento musical de Dona Ivone é formado pelas duas faces da música brasileira que estão, também, na essência do samba. Desde a infância, a sambista foi aluna da tradicional Escola Municipal Orsina da Fonseca, onde destacou-se no canto orfeônico. A jovem passava os fins de semana com a família, nas festas de tradições africanas, jongo e candomblé.

Dona Ivone Lara transformou o lugar do feminino no samba, ao desbravar o caminho para as próximas gerações de mulheres sambistas, revelando que a mulher também compõe. É expressivo nas performances de Dona Ivone, em suas composições, sua indumentária e sua voz, a reverência à ancestralidade africana e à toda a história do povo que trouxe, para as terras brasileiras, as raízes do samba.

Uma das canções que ressaltam o sentimento de orgulho de Dona Ivone Lara de pertencer à sua etnia, família, religião, cultura, além de ser uma representante e mantenedora dos costumes e tradições de seu povo é *Axé de Ianga*.

Axé de Ianga[2]

Oi, Ianga, o que tipoi
Ianga
didianga me
Ianga, Ianga que tipoi
Ianga
didianga me
Eu carrego na minha
munganga eh
didianga me
a felicidade deu, aos
filhos seus
ninguém mais
lamenta e chora Ianga
didianga me

2. Canção disponível no link: <https://immub.org/album/nasci-pra-sonhar-e--cantar>, faixa 13. Acesso em: 20 mar. 2021.

Ianga, Ianga que tipoi
Ianga
didianga me
Vovô veio de Angola
com seu mano Tio
José
trouxe cravos, trouxe
rosas
pra salvar filhos de fé
e rezou a ladainha
pra Jesus de Nazaré
Ianga, Ianga que tipoi
Ianga
didianga me
Eu dei pulos de
alegria
chorei de emoção
quando a Vovó Maria
me levando pela mão
disse filha Pai Ianga
é a nossa salvação
Ianga, Ianga que tipoi
Ianga
didianga me
Tia Teresa nos
contava
a história do vovô
que tirava irmão do
tronco
escondido do senhor
pra curar seus
ferimentos
com o banho de abô
Ianga, Ianga que tipoi
Ianga
didianga me

Letra, ritmo e melodia salientam a satisfação com que a sambista sempre levou consigo para o palco, através de sua música, a memória, os costumes e a religiosidade de seus antepassados. Sobre a ancestralidade presente na arte de Dona Ivone Lara, o comentário emocionado da cantora Fabiana Cozza reflete como a compositora é importante para as novas gerações de artistas negros:

> À época eu não sabia a dimensão de estar num palco ou prostrar-se literalmente, num ato absolutamente voluntário, a uma artista do tamanho de Dona Ivone Lara. Em poucos minutos eu seria invadida pela sensação inigualável da gratidão, de conexão com uma arte de beleza e transparência ímpares, uma arte secular, autêntica, identitária, ancestral e negra. Respeitosamente negra. Uma arte de conexão com o inatingível tamanha a capacidade de transbordamento, sedução e catarse. (COZZA *apud* SANTANNA, 2016, p. 119)

Na letra de *Axé de Ianga*, são muito perceptíveis as referências e a valorização da cultura africana por meio da presença de palavras oriundas da língua de seus ancestrais: como *Ianga, didianga, munganga, abô*, e da memória ancestral, como explicitam os versos: "Tia Teresa nos contava/ a história do vovô/ que tirava irmão do tronco/ escondido do senhor", que representam a transmissão oral de histórias entre os integrantes da mesma família, elemento característico da tradição africana e cuja presença é valorizada no cancioneiro brasileiro por Luiz Tatit (2016), em seu livro *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido*. Assim, ao cantar sua ancestralidade a compositora demonstra honradez a seu povo, tradições e família. Segundo Sueli Carneiro (2003), citando Lélia Gonzalez no artigo *Mulheres em movimento*, a mulher negra tem protagonizado "uma história feita de resistências e lutas", "graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral" (GONZALEZ *apud* CARNEIRO, 2003, p.120).

Ademais, a composição deixa transparecer a consciência da artista de que seu povo sofreu com o processo de escravização e participou de forma ativa na resistência contra o mesmo, como mostra o verso que afirma que o avô "tirava irmão do tronco/ escondido do senhor". Portanto, ao posicionar-se perante eventos históricos tão significativos também para a história de seu grupo étnico, Dona Ivone Lara respalda as palavras de Djamila Ribeiro: "Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas também e não somente pela perspectiva de quem venceu" (RIBEIRO, 2017, p. 88).

Além disso, estão presentes na letra da canção a proximidade com a cultura do colonizador e a incorporação de elementos religiosos desta à cultura da cantora, pois o avô proveniente de Angola "rezou a ladainha pra Jesus de Nazaré". Já a tia afirmava que "Pai Ianga/ é a nossa salvação", o que corrobora as palavras de Wisnik (2004) em

Machado Maxixe: o caso Pestana, ao destacar a relevância da música como um componente do sincretismo presente na cultura brasileira.

Dona Ivone Lara expressa, em *Axé de Ianga*, toda a pluralidade de seu sujeito: mulher negra, descendente de um povo angolano escravizado em terras brasileiras, proveniente de origem humilde, trabalhadora e sambista. Por se afirmar como tudo isso, é possível compreendermos a compositora como precursora das sambistas no que tange à autoria feminina enquanto afirmação da identidade da mulher compositora e como sujeito ativo e dotado de identidade.

Alguém me avisou é, com certeza, uma das canções mais emblemáticas de Dona Ivone Lara. Lisandra Pinheiro afirma que a música é entoada "(...) hoje em muitos terreiros como pontos para saudação aos pretos-velhos" (PINHEIRO, 2018, p. 94). A letra pode ser interpretada como a história de sua autora, que, apesar de afirmar ter sido sempre obediente, não resistiu ao chamado dos sambistas e, junto com eles, integrou, primeiramente, a roda de samba e, em seguida, o mundo do samba, um universo predominantemente masculino.

Alguém me avisou[3]

Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho
Mas eu vim de lá pequenininho
Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho
Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que juntei-me aos bambas
Pra me distrair
Quando eu voltar na Bahia
Terei muito que contar
Ó padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
E não posso parar
Foram me chamar
Eu estou aqui, o que é que há

A obediência à qual a compositora se refere é a atitude que ela manteve durante toda sua vida: quando menina, foi boa filha e aluna exemplar; ao entrar na fase adulta, buscou aperfeiçoamento constante

3. Canção disponível no link: <https://immub.org/album/o-samba-nao-pode-parar-1>, faixa 1. Acesso em: 20 mar. 2021.

no trabalho, seguiu firme em sua carreira na área da saúde até a aposentadoria; enquanto mãe e esposa, assumiu as responsabilidades financeira e doméstica, incumbindo-se de sustentar e organizar a casa; enquanto arrimo de família, cuidou para que nada faltasse aos parentes que a acolheram quando tornou-se órfã, providenciando ajuda financeira a todos os familiares.

Para se tornar a "rainha do samba, a única que veneramos como Dona", Yvonne viveu 96 anos dedicados à música. Embora o "mundo machista do samba nem sempre lhe abriu as portas", ela "foi a primeira a se destacar nacionalmente nesse terreiro historicamente masculino (DONA IVONE LARA, s.d., s.p.). A sambista transitou entre os dois espaços – público e privado – com todos os elementos que compõem sua personalidade: mulher negra, brasileira, carioca, de família humilde e descendente de africanos que foram escravizados. Enquanto funcionária pública, como a compositora afirma em sua canção, a roda de samba era frequentada apenas para se distrair. Eram momentos de diversão e prazer, dos quais ela desfrutava sem a finalidade de fazer dinheiro, isto é, de obter retorno material. Ou seja, não era o momento de realização de sua atividade laboral, seu trabalho. Para Byung-Chul Han, em *Sociedade do Cansaço*,

> (...) a sociedade moderna, enquanto sociedade do trabalho, aniquila toda a possibilidade de agir, degradando o homem a um *animal laborans* – um animal trabalhador. O agir ocasiona ativamente novos processos. O homem moderno, ao contrário, estaria passivamente exposto ao processo anônimo da vida. Também o pensamento degeneraria em cálculo como função cerebral. Todas as formas de *vita activa*, tanto o produzir quanto o agir decaem ao patamar do trabalho. (HAN, 2017, p. 41)

Ao cantar: "Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho/ Mas eu vim de lá pequenininho/ Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho/", Dona Ivone deixa evidente que entrou no universo do samba com cautela, pois adentrar um território essencialmente masculino não seria uma tarefa fácil para uma mulher. É possível compreender o adjetivo "pequenininho" como referente à compositora que estava iniciando sua carreira de sambista, ainda com pouca envergadura, mas que aos poucos foi trilhando uma trajetória de muito respeito até alcançar o reconhecimento no meio musical.

A mensagem do verso "Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho" representa alguém que tem a consciência de que o samba começou bem pequeno, tocado e cantado por negros escravizados, como forma de manutenção de sua cultura na área rural do país até difundir-se e adquirir elementos da cultura brasileira, praticado, então, nos fundos das casas das tias, junto às giras de candomblé. "Vim de lá" pode ser interpretado como uma referência às origens africanas do samba, ritmo "pequenininho" que se viu inúmeras vezes adaptado, transformado até adentrar as rádios, as gravadoras, os grandes palcos brasileiros, e, por fim, tornar-se o gênero musical de representação nacional.

O respeito e reverência devotados aos mais velhos – marcante componente da tradição da cultura africana – é encontrado no verso "Ó padrinho, não se zangue". Quando essa frase é proferida, é como se Dona Ivone Lara pedisse permissão a todos os seus antepassados para entrar no território do samba e ter a honra de propagar adiante os ensinamentos que aprendeu com os mais velhos.

É também admissível relacionar a expressão "pisar nesse chão devagarinho" com a trajetória de uma desbravadora, de quem sabe que abriu caminhos para outras compositoras e cantoras, que eram poucas quando do início da carreira de Dona Ivone. Assim, cabe compreendê-la como um chamado à ação de adentrar um território novo, experimentá-lo, enfrentar as dificuldades e crescer junto em um campo restrito. Trazendo para a vida pessoal de Dona Ivone a expressão "eu vim de lá pequenininho", cabe a compreensão de que se refere a alguém que chegou na carreira artística vindo de outro lugar (a funcionária pública da área da saúde, descendente de ex-escravizados, moradora do subúrbio do Rio de Janeiro) para ir além e tornar-se a sambista brasileira pioneira.

Através da afirmação "nasci no samba, não posso parar", Dona Ivone reforça suas origens africanas, bem como o contato com a religiosidade e a música, adquiridos ainda na infância e a ela transferidos pelos membros mais velhos da família (característica da cultura oral africana), como a tia Tereza, que a iniciou no candomblé e no jongo. Naquele momento era transferido a ainda jovem Ivone a responsabilidade da manutenção da cultura da família. Por isso, não há como não proferir com assertividade: "não posso parar". Para Dona Ivone Lara, ser sambista é sua missão, seu propósito de vida; é o caminho pelo qual ela traz consigo todos os seus antepassados, reforça

os vínculos com sua ancestralidade e, com orgulho, transmite, através de sua música, suas tradições às novas gerações, o que reforça Zumthor (2018), em seu livro *Performance, recepção, leitura*, ao declarar que a voz é, ao mesmo tempo, a libertação e o limite do corpo.

Por conseguinte, é plausível entender o verso "Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho" como uma forma de adentrar lentamente o cenário musical moderno, conquistá-lo e se estabilizar como a Rainha do Samba, aquela que obteve protagonismo em um universo majoritariamente masculino. A música de Dona Ivone também foi lar para o samba, pois, assim como a casa de Tia Ciata, o acolheu, o abrigou, e o transmitiu para as seguintes gerações de mulheres sambistas, que continuam a honrar a ancestralidade com sua arte criada a partir dos ensinamentos das Tias e da Dama Dourada do Samba.

Considerações finais

Na história do samba moderno, as mulheres, na maioria das vezes, ocuparam as posições daquelas que estiveram ao lado dos homens – como coristas, dançarinas e intérpretes – e não os postos de maior destaque ou importância, apesar de terem, desde o nascimento desse gênero musical, permeado, proporcionado e sustentado sua concretização nos terreiros e fundos de quintais rurais ou urbanos. Sua presença, em grande parte, esteve condicionada à observação, avaliação ou apreciação masculina.

Tia Ciata destaca-se dentre tantas outras tias como pioneira a assumir algum protagonismo no universo do samba. As tias geraram e guardaram o samba que chegou ao mercado fonográfico do século XX. Assim também o fez Dona Ivone Lara, uma vez que o acolheu em toda a trajetória que percorreu como artista, e em seu pioneirismo enquanto mulher sambista.

Dona Ivone transformou o lugar da mulher no samba. Ela carrega consigo, em suas composições, sua indumentária e sua voz a ancestralidade africana e toda a história do povo que trouxe para as terras brasileiras as raízes do samba.

Embora a consagração dessa artista de relevância imensurável tenha acontecido tardiamente, já em sua maturidade, seu legado é permanente. Dona Ivone quebrou barreiras ao provar que a mulher também é compositora de sambas e merece ser reconhecida por suas

canções. Ademais, foi uma desbravadora, cuja história e barreira incentivaram as seguintes gerações de mulheres sambistas.

Portanto, é possível concluir que tia Ciata e Dona Ivone Lara são duas mulheres pioneiras no meio predominantemente masculino do samba. Elas passaram adiante sua ancestralidade cultural e religiosa, além de preservarem, reverenciarem e conduzirem o samba à posteridade, como parte de sua tradição cultural.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

DONA IVONE LARA. Disponível no site: <www.donaivonelara.com.br>. Acesso em: 1 set. 2017.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade:* as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatinoamericano.* Revista Isis Internacional, Santiago, v.9 p.133-141, 1988.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço.* Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

NETO, Lira. *Uma história do samba:* volume I (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara:* A Primeira-Dama do Samba. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.

PASTORAS da Portela/ *Batuque na cozinha.* Direção: Anna Azevedo. Produção: Hi Brazil Filmes e Anna Azevedo. Roteiro: Alexandre Medeiros e Anna Azevedo. 2004 (18 min. 18 seg.). Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=2HJCRsBqgNU>. Acesso em: 30 mai. 2019.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. *Do canto popular ao "ponto cantado":* canção popular e musicalidade afro-religiosa. Mouseion, Canoas, n. 30, p. 85-104, 2018.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente* – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTANNA, Marilda, organização. *As bambas do samba:* mulher e poder na roda. Salvador: EDUFBA, 2016.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo.* 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *Estimar Canções:* Estimativas Íntimas na Formação do Sentido. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe:* o caso Pestana. Teresa revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 13-79, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Um olhar para a leitura literária na pandemia

Ana Paula Gomes Rosa (UNIOESTE)[1]

Introdução

> *"Um leitor autossuficiente descobre constantemente nos escritos de outrem perfeições diferentes daquelas que o autor colocou e se apercebeu; e insere sentidos e visões muito mais ricas"*
>
> MONTAIGNE

A vivência coletiva da pandemia da Covid-19 movimentou leitores, escritores, *booktubers*, editoras, entre outras instituições e pessoas, a pensarem na leitura como prática necessária e auxiliadora a fim de atravessar e compreender a pandemia e seu rastro pela sociedade. No entanto, antes de adentrarmos no cenário de valorização da leitura, interessa-nos compreendê-la a partir do olhar de estudiosos que se dedicaram a estudá-la inserida na sociedade, para, posteriormente, lançarmos nosso olhar para a leitura e os significados de ler em meio à pandemia.

A característica mais comum que se atribui à leitura é a de que ela possibilita a aquisição de conhecimento e informações, contudo, e embora ela sirva a este fim, há muito mais possibilidades que se descortinam a quem à leitura se dedica. Um clássico sobre a importância da leitura mostrou-nos que "a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente" (FREIRE, 2011, p. 9). Nesse sentido, antes de se apropriar da leitura da palavra, trazemos conosco uma leitura de mundo que se completa e desvela àquele que possui o domínio da palavra.

Jouve, ao discutir sobre a leitura, afirma que "a leitura, de fato, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor" (JOUVE, 2002, p. 61). Isso significa que a leitura depende do leitor, mesmo que este, por sua vez,

1. Licenciada em Letras, Português/Inglês (UEG), Mestranda em Literatura (UNIOESTE).

traga em seu interior uma recepção passiva. O autor complementa seu enunciado ao assinalar que a leitura é como "[...] uma viagem, uma entrada insólita em outras dimensões que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor, que num primeiro tempo deixa a realidade para o universo fictício, e num segundo tempo, volta ao real, nutrido da ficção" (JOUVE, 2002, p. 109).

Cosson, por sua vez, ao debruçar-se sobre a questão da leitura, aponta o ato de ler como uma atividade que consiste em:

> [...] produzir sentidos por meio de um diálogo, um diálogo que travamos com o passado enquanto experiência do outro, experiência que compartilhamos e pela qual nos inserimos em determinada comunidade de leitores. Entendida dessa forma, a leitura é uma competência individual e social, um processo de produção de sentidos que envolve quatro elementos: o leitor, o autor, o texto e o contexto. (COSSON, 2014, p. 36)

O autor enxerga a leitura envolta nesses quatro elementos: "leitor, autor, texto e contexto" (COSSON, 2014, p. 41), a fim de conferir a ela um caráter contínuo e constante no processo de ler. Este ato de ler requer a busca e atribuição de sentidos por parte do leitor. Ler é tecer diálogos, interações e construções ricas em significado entre as sensações, emoções e pensamentos que são evocados durante a leitura. Tal reflexão assemelha-se ao que Barthes (1980) compreende sobre o ato de ler, que possibilita ao leitor:

> Uma rede com mil entradas; seguir esse caminho é visar ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma lei narrativa e poética, mas uma perspectiva (de restos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos) cujo ponto de fuga é misteriosamente aberto e, no entanto, continuamente transferido. (BARTHES, 1980, p. 17)

Ao ter contato com uma obra por meio da leitura e apreender dela sentidos, instruções e momentos de fruição, o leitor traz consigo uma gama de significados e experiências que se aproximam ou distanciam da obra lida. Isso significa que o leitor lê determinado texto com bagagem e certa pluralidade advinda de outros textos que integram seu universo de experiência leitora.

Barthes continua a falar sobre a leitura e, mais especificamente, sobre o prazer que se encontra no texto. Para ele, "o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, puramente romanesco, que

o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza" (BARTHES, 1987, p. 11). Isso implica em ler por prazer, buscar uma leitura que afague a alma e traga satisfação à vida. Cabe ressaltar que este momento de prazer e euforia ao ler concretiza-se por meio da tríade leitor, autor e texto. O estudioso vai além e expressa que:

> [...] texto de prazer é aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura. Texto de fruição é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gastos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p. 21)

A literatura serve de consolo ao mesmo tempo em que possibilita um olhar mais crítico ao nos direcionar a questões e situações com uma compreensão mais ampla, a fim de romper com estruturas que outrora nos serviam como únicas e insubstituíveis. O texto literário sensibiliza e toca o humano, por vezes, confrontando-o. A leitura literária permite nossa expansão e, também, que nos apropriemos daquilo que o autor nos mostra como participação no mundo.

Acerca da leitura que nos transforma, Bloom (2001) sugere um caminho para que ela nos alcance e cumpra em nós seu papel de nos mudar e transformar. Para o teórico, devemos perseguir "[...] uma fórmula de leitura: encontrar algo que nos diga respeito, que possa ser utilizado como base para avaliar, refletir, que pareça ser fruto de uma natureza semelhante à nossa, e que seja livre da tirania do tempo" (BLOOM, 2001, p. 18). É dessa forma que identificações com a obra serão estabelecidas e essa conexão, por sua vez, resultará na transformação, na mudança de seu leitor. Conforme discute Bloom (2001), a transformação que nos aguarda realiza-se nas esferas profissional e pessoal, por meio da leitura técnica feita com um objetivo específico e pela leitura motivada pelo prazer e deleite, que permite o autoconhecimento.

O teórico vai além e aponta que a leitura nos livra da presunção (BLOOM, 2001). Para ele, a leitura coloca-nos em um lugar de constante ponderação e reavaliação do conhecimento, livra-nos de sermos fiscais da vida alheia, a fim de nos atermos ao autoaperfeiçoamento. A leitura é um meio poderoso de formar seres autônomos,

críticos de si, do outro e ativos na construção e reconstrução de sua própria história. É ela que possibilita a expansão e alargamento de nossa compreensão e capacidade de ler e refletir acerca de nós, do outro e do conhecimento. Conhecimento e prazer entrelaçam-se no texto literário.

Os poderes da leitura literária

"Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?"

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

A literatura, conforme já foi pontuado por diversos teóricos, não deve atender a fim nenhum e também não deve ser rotulada com funções específicas que tendem a diminuí-la ou pormenorizá-la. A literatura também não carrega em seu interior o papel de representar a sociedade. Ela age como um espelho côncavo, que refrata as imagens e realidades existentes, problematizando-as e denunciando questões e pessoas que ferem a humanidade e corroboram com uma imagem distorcida do que uma sociedade poderia ser.

Nesse sentido, não nos cabe neste estudo o papel de ditar o que é literatura ou para que ela serve, mas, sim, de dialogar com autores e teóricos sobre a leitura literária do ponto de vista social e de como ela atravessa o ser humano, levando-o à reflexão e a olhar para si, a fim de se autoconhecer e se avaliar.

Tratamos, aqui, acerca da leitura literária e dentro deste recorte faz-se necessário pontuarmos questões essenciais acerca da literatura, que é o objeto do qual falamos ao referirmos a leitura de obras literárias. Assim, propomos a mesma pergunta feita por Compagnon (2009), em sua obra *Literatura para quê?* em que, ao dialogar com Calvino (1994), amplia o seguinte questionamento: "Há realmente coisas que só a literatura pode nos oferecer?" (CALVINO, 1994. p. 20), e, em resposta, retoma um pensamento de Proust (2002), no qual

assegura que é por meio da literatura que a vida verdadeira é experienciada de forma plena.

Para Proust (2002) a realização de uma vida bem vivida apenas se concretiza na literatura, para o autor e escritor que, no processo de escrita e de leitura, entrega-se a ela de forma a viver: sensações, aprendizados e experiências os quais, em muito, superam a vida cotidiana. É na leitura de obras literárias que podemos ver o mundo e outras situações assim como a nós mesmos e elementos, por vezes ignorados, de nossa vida que passam despercebidos em nossa jornada. O leitor se agracia com o privilégio de contemplar a experiência humana pelos olhos e escolhas de outra pessoa, que não ele, onde o aprendizado, o deleite e a realização de uma vida bem usufruída se tornam possíveis.

Ver a realidade pelo olhar do outro e conhecer um mundo, outrora desconhecido para nós, são portas e caminhos que a leitura literária com sua linguagem sedutora proporciona. A leitura suscita em seu leitor o desejo de questionar, de refletir, de ponderar sobre escolhas e ditames que uma sociedade delega para si sem interpelar.

Nesse sentido, para alguns, ler é perigoso por tirar o homem do estado de inércia. Ler é pensar contra. E, nesse ponto, os escritos de Silviano Santiago (2000) representam, com muita potência essa máxima. Em seu texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*, pontua com veemência que a leitura e a escrita são armas eficazes contra o laço do poder conquistador, pois, em um contexto em que a doutrina religiosa e a língua europeia usurpavam um lugar que já era preenchido por crenças e por uma língua, a imposição de outra forma de se expressar e se relacionar com o sagrado eram formas de apagar os traços de uma cultura e dominá-la. Ler é uma resposta que abre caminho para o silenciamento da voz do colonizador que busca suprimir a voz do outro a fim de sentenciá-lo ao fim e à derrota. Nesse cenário, e em tantos que a ele se assemelham, a leitura e a literatura são as formas mais sensíveis e belas de resistência.

A leitura literária é aquilo a que nenhuma outra atividade ou experiência humana possa propiciar ou se equiparar. Ela representa ao homem formas de ampliar e ter sua voz, de perpetuar e contar uma história e de vivenciar uma vida, que não a nossa, e dela extrair experiências, aprendizados e prazeres incomparáveis. A literatura atua como os óculos que permitem ver aquilo que se esconde ou que se vê de forma distante ou confusa. Ler, sobretudo literatura, permite ao homem o desconforto necessário para que ele saia de seu lugar de

comodidade e desambição, ajuda-o a ler a sociedade da qual faz parte e o insere em lugares e realidades que, em meio ao seu cotidiano, seriam mera questão periférica ou de menor importância.

Para Escarpit, a literatura fundamenta-se da seguinte forma:

> A literatura existe. Ela é lida, vendida, estudada. Ela ocupa prateleiras de bibliotecas, colunas de estatística, horários de aula. Fala-se dela nos jornais e na TV. Ela tem suas instituições. Seus ritos, seus heróis, seus conflitos, suas exigências. Ela é vivida cotidianamente pelo homem civilizado e contemporâneo como uma experiência específica, que não se assemelha a nenhuma outra. (ESCARPIT, 1970 apud LAJOLO, 1982, p. 5)

Ela é tida, compreendida e lida por diferentes perspectivas e se revela de diferentes formas para cada um que dela se apropria. A literatura ganha significações e ressignificações múltiplas em cada sujeito. Para Heráclito, muito, à nossa volta, muda e de forma constante, o que temos diante de nós, em certo momento, difere do que já foi e do que virá a ser e nesse mesmo movimento e transformação a literatura age sobre o leitor. Não se é o mesmo antes, durante e após o contato com uma obra literária.

Imergir-se na leitura significa dela extrair sentidos para as vivências que se tem. O leitor, com as marcas da vida e do tempo pode na leitura, ressignificar sua experiência e assim ser transformado nessa troca e entrega. Aprender e ser transformado pela leitura é então permitir viver essa troca, viver daquilo que vem da leitura e que adentra no leitor e perpassa o texto. É nesse ir e vir da leitura/texto e leitor que ambos se transformam e aperfeiçoam.

Formar-se e se instruir com a leitura de obras literárias não significa buscar nos livros receitas e fórmulas que nos sirvam e atendam às nossas necessidades e anseios. Aprender com ela é, antes de tudo, situar-se como um ser autônomo e sensível ao fato de aceitar confrontar "suas verdades" com o texto que se desenrola a sua frente.

O sublime da leitura está em tocar a alma do humano. A leitura permite transcender, possibilita ir além do mundo que rapidamente nos perpassa e nos tira o olhar de contemplação do belo. É no conforto acolhedor da leitura que nos reparamos e estabelecemos conexões, pontes e relações. Ela nos expande.

A leitura e seus "poderes" continuam como alvo de questionamentos acerca de sua abrangência e alcance. Alguns estudos dentro das áreas de psicologia mostram que a leitura possui uma função terapêutica,

por proporcionar a pacificação e acalento de emoções. O ato de ler o texto literário exerce sobre o indivíduo uma ação tranquilizadora.

Um dos nomes importantes desse meio é o de Caroline Shrodes que estuda a literatura ficcional e vê nela uma forma de ajudar o homem a se ajustar nos âmbitos pessoais e sociais. Para ela, a literatura ficcional atua dessa forma ao ajudar seu leitor a lidar com conflitos íntimos e com outras pessoas, pois, ao ler, estimula-se o pensamento reflexivo, que guia o indivíduo a agir de forma ativa acerca do problema que o afeta.

A obra literária, ao ser saboreada por meio da leitura, demanda uma apreciação que se concretiza na interpretação, e é no ato de interpretar que a função terapêutica se mostra, ao dar a ideia de liberdade ao leitor por exigir dele a atribuição de sentidos e ressignificações ao que é lido. Ler é uma tarefa autônoma e libertária, por dar ao seu leitor a possibilidade de criar e recriar.

A leitura feita por nós parte de várias razões: lemos por fruição, deleite, para nos informarmos, conhecermos... E essas formas e buscas que nos direcionam à leitura são realizadas com sentidos e ressignificações. Ao termos contato com uma obra literária, atribuímos a ela novos sentidos e interpretações. Nossos olhos convidam-nos a conhecer uma história e nessa jornada aprende-se a ver de novos modos e por outras perspectivas.

Ler obras literárias é envolver-se em uma atividade de alteridade. É entrar em um mundo que não o nosso, movido pelo encanto e assombro ao passo que esse movimento de ir ao encontro do livro torna-se constante e mais daquele outro mundo passa a ser carregado como nosso, apropriamo-nos dele. Nesse processo, formamo-nos como indivíduos sensíveis, críticos e aptos a estabelecer encadeamentos entre o que é lido e a possibilidade de transformação em nós e/ou no mundo mas sobretudo em nós mesmos.

Leitura e pandemia: confluências?

A FioCruz, por meio de artigos em seu site, publicou textos escritos por profissionais da saúde, como médicos e psicólogos, que indicam a leitura como uma forma de aprender e lidar com o inimigo que conhecemos por Covid-19. A aposta na leitura ocorre, muitas das vezes, com a compreensão do texto com função terapêutica e como forma de

ter, sobretudo durante a pandemia, na leitura uma companhia e uma forma de compreender o momento vivido, como quem recebe na leitura meios de compreender o momento presente pelas experiências de tempos reais ou ficcionais também permeados por dificuldades.

Em uma matéria ao site da UOL, o Instituto Brasileiro de Estudo e Apoio Comunitário (IBEAC) junto da biblioteca comunitária Caminhos da Leitura, em Palheiros (SP), cooperam para que a prática da leitura de literatura não se perca nem mesmo em meio à pandemia e ao isolamento social, e retomam a ideia de Michèle Petit:

> Muitos pesquisadores, em diferentes disciplinas, ou escritores, observaram que essa necessidade de histórias constituía talvez nossa especificidade humana e que existia conexão entre crise e narração. Vladimir Propp dizia que a narrativa representava uma tentativa de enfrentar tudo que é imprevisto ou infeliz na existência humana. É no que acredita J. Bruner, quando nota que o que nos impele para a narrativa "é precisamente o que não acontece como esperávamos. (PETIT, 2009, p.102)

Nesse sentido, a pandemia constitui-se exatamente como o evento inesperado que afligiu e aflige muitos em níveis jamais imaginados, causando incerteza, aflição e acarretando consequências das mais singulares a todos em seus cotidianos. A literatura atua nessas situações como um fôlego e até mesmo concedendo novas perspectivas àqueles que dela usufruem.

No livro de Petit, *A arte de ler ou como resistir à adversidade*, a autora reflete sobre a leitura em espaços de crise, como em meio a guerras, violências, em contextos de crises econômicas, etc... E propõe que nesses lugares a leitura possa agir como uma contribuição na auto reconstrução dos sujeitos e também promover uma prática psíquica mais saudável. Desse modo, defende que a literatura, além de possuir um teor mais crítico, é a opção mais qualificada para explorar a experiência humana.

Adotar a leitura em tempos de pandemia pode auxiliar na obtenção de mais compreensão, além de ser pura e simplesmente uma atividade de lazer prazerosa. Ler literatura ficcional propicia que seus leitores tenham mais capacidade de entender diferentes pessoas em situações semelhantes ou diferentes das suas. Entender a mente de outros é importante para alargar o horizonte de experiências e de reação a cada uma delas, pois a literatura permite viver outras vidas,

outras escolhas e enriquece à medida que proporciona outros olhares e compreensões. Para a antropóloga francesa:

> os livros são hospitaleiros e nos permitem suportar os exílios de que cada vida é feita, pensá-los, construir nossos lares interiores, inventar um fio condutor para nossas histórias, reescrevê-las dia após dia. E algumas vezes eles nos fazem atravessar oceanos, dão-nos o desejo e a força de descobrir paisagens, rostos nunca vistos, terras onde outra coisa, outros encontros serão talvez possíveis. Abramos então as janelas, abramos os livros. (PETIT, 2009, p. 266)

As narrativas ficcionais permitem pensar o futuro, ou até mesmo outros futuros, há um grande horizonte de possibilidades nelas. Na esfera ficcional, é possível lidar com aquilo que é concreto e com o que não é, pois ela permite pensar e conjecturar as incertezas. A projeção possível dentro do espaço ficcional oferece o vislumbre de cenários vindouros. Sobretudo em meio à pandemia, esse espaço ficcional da obra literária configura-se como um lugar de respiro e novo fôlego, seja por permitir avistar um futuro melhor ou por ajudar a compreender o presente por meio de lentes mais limpas e esperançosas.

Considerações finais

Pensar a leitura literária enquanto um caminho de reflexão que nos permite respirar é compreendê-la como parte essencial da vida humana. Ela nos ensina. A leitura age sobre o leitor por penetrar no âmago do seu ser e tocá-lo e sensibilizá-lo para questões que o complementam enquanto parte de uma sociedade, de um todo.

Incumbir à literatura o papel de transformar o mundo é arriscado e equivocado, entretanto, ela revela possibilidades únicas àqueles que nela se adentram. Nesse adentrar, ela transforma o mundo interior de cada leitor, alargando as possibilidades de olhar para si e para fora de si, trazendo não as respostas de que tanto ansiamos, mas mais perguntas, nos levando adiante e depois.

Ler é uma forma de melhor viver e suportar a vida, nos liberta de meios convencionais de enxergar e caminhar pela vida. Ler é permitir viver um exercício constante de pensamento. Nesse sentido, que as boas leituras propiciem novos olhares, vivências e que nos levem a experimentar os possíveis.

Por essas e por tantas outras razões, a constatação de confluências entre pandemia e leitura literária comprova-se mais que real e existente. Assim como a vida que se tece por meio de narrativas, a vivência de uma pandemia e de suas consequências nos níveis mais concretos aos mais subjetivos da experiência humana pode ser reavaliada por meio da leitura que permite racionalizar o que é vivido e sentido.

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo. Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro, Objetiva. 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

FREIRE, Paulo. A *importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 2011.

GARCIA, Cecilia. Literatura e pandemia: o direito à leitura como resistência à adversidade. *Portal aprendiz UOL*. 20 de jul. 2020. Disponível em: https://portal.aprendiz.uol.com.br/2020/07/27/literatura-e-pandemia-o-direito-a-leitura-como-resistencia-a-adversidade/. Acesso em 02 de out. 2021.

JOUVE, Vincent. *A leitura.* Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Unesp, 2002.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade.* São Paulo: Editora 34, 2009.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SHRODES, Caroline. *Bibliotherapy:* a theoretical and clinical-experimental study. 1949. 344 f. Dissertation (Doctor of Philosophy in Education) – University of Califórnia, Berkeley, 1949.

A desorganização do simbólico em *A paixão segundo G.H.*: uma leitura a partir do *kitsch*

Ana Paula Parisotto (UFSC)[1]

Introdução

O *kitsch* surge como um fenômeno estético ligado à industrialização e à sociedade de consumo, abarcando os campos da arte, da estética, da cultura e da política. Seu conceito é controverso, há autores que o vêem como uma forma de democratização da cultura, enquanto outros enxergam nele uma forma de manipulação e alienação de grandes massas. Infiltrando-se em diferentes formatos e caracterizando-se, geralmente, como uma arte espalhafatosa e de fácil consumo, o *kitsch* se faz presente no mundo pós-globalização, podendo chegar até nós através de diversos produtos culturais, tais como: músicas, propagandas, telenovelas, programas de tv, memes de internet etc.

Esta pesquisa busca traçar paralelos entre a estética *kitsch* e as três categorias conceituais que, segundo Lacan (1998), constituem o sujeito: o real, o simbólico e o imaginário, focando principalmente nas duas primeiras e tendo como objeto de estudo o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Na narrativa, a personagem central G.H. passa por uma transformação que *desorganiza* sua vida prévia, deixando-a bastante deslumbrada e confusa. Minha hipótese central é a de que a *organização excessiva* que caracterizava a vida prévia de G.H. pode ser entendida como uma *construção kitsch*, cuja estética se manifesta em discursos e produtos culturais, ou seja, na linguagem do simbólico, transmitindo ideologias que influenciam na criação de valores culturais da sociedade. Assim, argumenta-se que a personagem pode ser vista como reflexo de uma classe social alinhada ao *kitsch*. Nesse sentido, a desorganização que atravessa G.H. pode ser lida como um primeiro contato com o real.

O estudo está dividido em três intertítulos. Em um primeiro momento, traça-se um panorama geral da estética *kitsch,* abordando autores nacionais e internacionais que pensam o conceito e trazendo

1. Graduada em Letras – Inglês/Português (UFRGS), mestranda em Literatura (PPGLit – UFSC).

exemplos de produtos relacionados a essa estética. No segundo intertítulo, além do contexto de escrita e de uma breve sinopse do romance de Clarice, abordam-se as relações entre G.H. e o *kitsch,* pontuadas com passagens da obra e comparadas com a personagem Sabina, do romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera. Finalmente, a última parte traz as ligações estabelecidas entre as personagens de ambos os romances, o *kitsch,* o simbólico e o real, ressaltando que o *kitsch* faz parte de nossa condição humana, e que, portanto, precisamos dele.

Kitsch, um panorama geral

Com dimensões que abrangem a estética, a cultura, a política e a arte em suas diversas manifestações, o *kitsch* irrompe como um fenômeno no contexto da industrialização e da sociedade de consumo. Seu conceito é abrangente, podendo designar, por exemplo: réplicas em miniatura; arte decorativa, sentimental ou de fácil entendimento; obras coloridas, com elementos da cultura pop; discursos, obras ou performances que se cobrem com uma máscara de beleza, na tentativa de ocultar uma possível feiúra inconveniente. Infiltrando-se em diferentes formatos, o *kitsch* se faz presente em nossa existência, embora muitas vezes não nos demos conta disso. Sendo assim, ele pode se manifestar em canções sentimentais que nos emocionam; na visão de um casal em um lar sossegado, com flores no quintal, que se vê em filmes românticos; ou até mesmo em propagandas políticas que nos mostram um país próspero, fraterno e sem nenhuma dificuldade.

Como o crítico de arte Clement Greenberg anteviu no ensaio *Vanguarda e kitsch*, cuja primeira versão foi publicada em 1939,

> sendo mais um produto de massa da indústria ocidental, o kitsch realizou uma triunfante volta ao mundo, esmagando e desfigurando culturas nativas em cada país colonial [...] de tal modo que está prestes a se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal jamais vista. (GREENBERG, 1989, p. 29).

Quando o autor escreveu essas palavras, o conceito de globalização ainda não existia, viria a ser empregado somente por volta dos anos 1980. Trazendo uma perspectiva pós-globalização, mais atual e também mais otimista, Christina Sêga (2010) escreve que o *kitsch* hoje é

utilizado pela globalização como uma forma de democratizar a economia e a cultura, assim, ele se alicerça na mídia, compondo nosso cotidiano, consolidado na cultura de massa das grandes cidades por meio das novelas televisivas, da música e da publicidade.

Sêga (2010) comenta o fato de o *kitsch* ter se infiltrado em diversos domínios de manifestação artística, como na literatura, na música, na arquitetura, na decoração de ambientes, na publicidade etc. Segundo a autora, o *kitsch* passou a ser até considerado *cult*, não havendo mais barreiras tão definidas entre a "arte de mau gosto" e a "arte autêntica". Nessa perspectiva, as obras de Andy Warhol, um dos nomes mais lembrados quando se fala em estética *kitsch*, "hoje têm valores inestimáveis, a ponto de estarem incluídas nas obras contemporâneas de 'auras'" (SÊGA, 2010, p. 55).

Partindo também de uma perspectiva atual e brasileira, Oliveira (2020) trata da presença massiva do *kitsch* na sociedade pelo viés do consumo e da projeção de novas classes para níveis próximos do topo da pirâmide social. Nesse sentido, o autor escreve que

> as democracias modernas, por serem sociedades que ao menos em princípio admitem a mobilidade social, fizeram com que o kitsch se tornasse uma categoria estética presente por tempo indeterminado. Na medida em que houver a possibilidade de ascensão social, é razoável acreditar que o kitsch concorrerá para ser protagonista da experiência estética do consumidor médio. (OLIVEIRA, 2020, p. 4).

Dessa forma, pode-se dizer que há décadas a estética *kitsch* vem se espalhando pelo globo. Conforme Greenberg, ela "urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal" (GREENBERG, 1989, p. 29). Com o termo "América", possivelmente o autor se referia aos Estados Unidos, porém, dada a influência que a cultura estadunidense exerce sobre a cultura brasileira, pode-se dizer que o *kitsch* urbanizou também as massas do Brasil.

Segundo Greenberg, que partia do contexto de produção artística e cultural estadunidense do fim da década de 1930, o *kitsch* engloba mídias como: a arte e a literatura popular e comercial; capas de revista; anúncios; histórias em quadrinhos; filmes de Hollywood etc. Além disso, o *kitsch* também pode ser empregado para fins políticos, como aconteceu com a arte do início da União Soviética e da Alemanha nazista, que se baseavam nele e o tinham como cultura oficial

(GREENBERG, 1989). Como exemplos de produtos culturais brasileiros ligados ao *kitsch*, poderíamos citar o programa de TV aberta *Casos de Família,* do canal SBT, por seu teor sensacionalista; e também o artista plástico Romero Britto, com sua arte decorativa e colorida.

Para Moles (1972), o *kitsch* é a *arte da felicidade,* o que não significa que seja algo bom, pois, assim como Greenberg, ele parte de um cenário pessimista. Desse modo, para o autor, a estética *kitsch* significa uma arte de mau gosto e de falsa beleza, que transforma o que é original em cópia. Partindo dessa concepção do *kitsch* como conceito estético, Gonçalves traz a perspectiva da epistemologia do romance, que compreende o *kitsch* como a forma estética do idílio, porém, "não somente como aspecto estético, no que diz respeito à forma da arte, mas como ferramenta de manipulação do efeito e anulação de reflexões pungentes" (GONÇALVES, 2020, p. 65). Assim, o *kitsch* significaria a supressão de uma parte do humano da qual se tem vergonha e a qual se deseja esconder:

> O kitsch não é uma particularidade de classe ou característica singular de algumas pessoas ou realidade cultural da sociedade moderna ou pós-moderna. O kitsch está em todo discurso que se quer idílico, porque busca uma unidade sem conflitos, como também pelo fim da tragédia. Desse modo, o kitsch é o anseio ontológico pelo controle e segurança existencial e, para isso, nega as fragilidades presentes em toda humanidade, ora presente em cada indivíduo e nas sociedades. (GONÇALVES, 2020, p. 75).

No romance *A insustentável leveza do ser,* Milan Kundera aborda o *kitsch* político, expondo que ele possui um valor metafísico original, apagado com o tempo devido ao uso frequente do termo: "o kitsch, em essência, é a negação absoluta da merda. [...] o kitsch exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável" (KUNDERA, 2008, p. 244).

Na narrativa, a personagem Sabina é uma pintora tcheca que vive no contexto da ocupação soviética na Tchecoslováquia. Ela sente-se repugnada "não tanto pela feiúra do mundo comunista, mas sim pela *máscara de beleza* com que ele se cobrira, isto é, o *kitsch* comunista" (KUNDERA, 2008, p. 244). É mencionada a festa do Primeiro de Maio, onde as pessoas desfilavam com sorrisos estanques no rosto, como se quisessem provar que estavam de acordo com o que se esperava delas, essa festa baseava-se no que o romancista chama de

acordo categórico com o ser. As pessoas não entoavam "viva o comunismo", mas sim "viva a vida", e "era precisamente essa estúpida tautologia ("Viva a vida!") que levava ao desfile até mesmo os que eram completamente indiferentes às ideias comunistas" (KUNDERA, 2008, p. 245). Ou seja, o desfile era um espetáculo artístico, utilizado para convidar pessoas a também "celebrarem a vida", a caminharem pelas ruas de forma leve, alegre e colorida. Isso tudo enquanto o país estava sendo invadido por tropas estrangeiras. Esse era o ponto máximo do *kitsch* soviético: quem questionava os desfiles não estava indo contra o comunismo, mas sim contra a vida. Os que não participavam estavam em desacordo com a celebração da vida.

O *kitsch* em *A paixão segundo G.H.*

A obra *A paixão segundo G.H.* foi escrita em apenas alguns meses em 1963, ano em que Clarice Lispector, depois da oficialização de sua separação conjugal e da divisão dos bens, comprou o apartamento 701 de um prédio, ainda em construção, na rua Gustavo Sampaio, 88, no Leme, Rio de Janeiro. Ela entregaria o livro a Fernando Sabino e a Rubem Braga para publicação na Editora do Autor, de propriedade de ambos, em 1964 (GOTLIB, 2004).

O livro apareceu após um grande período de aridez, em que Clarice passou oito anos sem conseguir escrever. Depois de ele surgir como um livro inteiro, a escritora retomou sua rotina, passando a trabalhar todos os dias. A partir dessa narrativa, a obra clariciana passa a ser atentamente examinada pela crítica ligada a questões filosóficas. É o seu primeiro romance escrito em primeira pessoa, onde a narradora conta um acontecimento epifânico a um interlocutor imaginário, representado pelo pronome "tu". É nessa narrativa também que a escritora se dirige ao leitor pela primeira vez, logo na epígrafe — a qual a autora intitula *A possíveis leitores*:

> Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo,

> o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 2009, p. 5).

A paixão segundo G.H. é considerado por estudiosos como Mariângela Alonso (2015) um divisor de águas na obra de Clarice. Para a autora, esta narrativa tem "um efeito de circularidade ao modo de uma espiral" (ALONSO, 2015, p. 411), por conta da repetição usada como recurso técnico, onde, nos trinta e três capítulos, cada última frase de um capítulo é repetida no início do capítulo seguinte. Benedito Nunes escreve que a obra é "um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira, devido a elementos como: o poder de envolvimento da narrativa, a fronteira entre o real e o imaginário, entre linguagem e mundo, por onde jorra a fonte poética de toda ficção" (NUNES, 1988 apud ALONSO, 2015, p. 411). Antes de partir para as observações que ligam o romance de Clarice Lispector ao *kitsch*, façamos uma breve sinopse da narrativa, de modo a elencar os pontos mais relevantes para a presente pesquisa.

G.H. é uma artista abastada, que trabalha como escultora e que mora em uma cobertura no Rio de Janeiro. Ela encontra-se sentada à mesa do café da manhã quando resolve ir até o quarto da ex-empregada Janair, que acabara de se demitir, com o intuito de *limpá-lo* e *organizá-lo.* Chegando lá, G.H depara- se com um *vazio excessivamente ordenado*, o branco do quarto sendo quebrado apenas por um desenho misterioso na parede, desenho este que a faz especular sobre a visão que Janair tinha dela e sobre sua própria identidade. Ela fica profundamente contrariada com aquela ordenação inesperada, não se dá por satisfeita, e então decide *organizar o que já estava organizado,* — é ao abrir a porta do guarda-roupa que outra personagem entra na narrativa: a barata. G.H. tenta matá-la, esmagando-a com a porta, mas a barata fica meio morta e meio viva, sua massa branca escorre para fora, e G.H. acaba provando dessa massa. Nesse acontecimento, que se inicia ao adentrar o quarto da empregada e culmina em comer a massa branca da barata, a personagem G.H. vive uma transição, uma série de epifanias.

Naquela manhã, G.H. entra no quarto de Janair pela primeira vez depois de muito tempo, pois decidiu fazer uma grande faxina em sua cobertura, a começar pelo quarto da ex-empregada, que supunha estar sujo e desordenado, *contrastando* com o restante do apartamento e com a concepção que G.H., até então, tinha de si própria. Ao entrar

no local e receber aquela surpresa desconcertante — um ambiente limpo e cheio de luz, com um desenho em carvão cobrindo uma das paredes —, ela então é que se torna um *contraste*, um contraste de si mesma. G.H. se *desorganiza*, se *perde,* se *desorienta:*

> Eu me preparara para limpar coisas sujas, mas lidar com aquela ausência me desnorteava. Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. (LISPECTOR, 2009, p. 42).

É importante que algumas considerações sejam feitas a respeito da personagem G.H., como, por exemplo, o fato de ela mal lembrar da ex-empregada Janair, evidenciado pela forma como se refere a ela, "aquela Janair", "a estrangeira, "a inimiga indiferente". É apenas quando entra em seu quarto, após sua demissão, que G.H. *enxerga* a existência real de Janair, o que acaba por provocar uma série de questionamentos. "Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado — ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara" (LISPECTOR, 2009, p. 42).

O quarto inesperadamente limpo, o desenho de carvão na parede, o gosto da barata, tudo isso provoca terremotos de alta magnitude em G.H. No dia seguinte, que é quando a narrativa é contada, vemos o quanto é difícil para a personagem transmitir aquele acontecimento, que a colocou frente ao insuportável: "ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana" (LISPECTOR, 2009, p. 11). Antes dessa perda, ela vivia uma vida bastante *organizada*, em um cenário idílico urbano: era uma mulher de classe social alta e seu lar era uma cobertura no Rio de Janeiro, como já foi mencionado. "Uma casa bem montada, limpa e decorada. Uma vida igualmente bem montada"[2].

A partir dessas considerações e dos pontos destacados na sinopse da narrativa, parte-se para a hipótese central deste estudo: a de que a organização em excesso, na qual G.H. percebe que vive, pode ser considerada uma *construção kitsch,* ou seja, "uma construção subjetiva

2. EDLER, Sandra. A paixão segundo GH: Limite do humano? Escola lacaniana de psicanálise. Disponível em <http://escolalacaniana.com.br/a-paixao-segundo-gh-limite-do-humano/#_ftn1>. Acesso em: 27 out 2021.

arbitrária, ideológica, plena de falsos valores e representações preconceituosas sobre a realidade do mundo" (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 24). O *kitsch* é comumente associado a uma estética utilizada como dominação de massas, porém, argumenta-se que o conceito também pode refletir aspectos das classes mais altas, nas quais G.H. se enquadra.

Nesse sentido, a personagem pode ser vista como o *reflexo* de uma sociedade que se cobre com uma *máscara de beleza* e que exclui de seu campo de visão o que poderia lhe causar desconforto — retomando a concepção delineada por Kundera (2008) a respeito do *kitsch.* Essa sociedade caracteriza-se por definir alguns seres como sujos e subalternos — como a barata e a empregada Janair, no caso de G.H. Conforme Franco Junior, "o espanto de G.H. advém da descoberta de vestígios de uma *outra* também limpa, organizada e capaz de criar signos para representar o mundo" (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 24). Assim, o enfim enxergar a ex-empregada e o provar da barata simbolizariam a *aproximação* do que antes G.H. considerava insuportável.

Em suas palavras: "quantas vezes antes as baratas me haviam acontecido e eu me desviara para outros caminhos?" (LISPECTOR, 2009, p. 87). Ao comer a massa branca da barata, G.H. está entrando em *contato* com o imundo, com o feio ou, até mesmo, com a "merda", com o *real*.

O real e a desorganização do simbólico

Conforme Chaves (2009), Lacan passou por vários pensamentos acerca das relações entre o real, o simbólico e o imaginário ao longo dos seus estudos, onde a tríade se formou. Na década de 1950, o psicanalista escreve que só se vai ao real pelo simbólico. Já na década seguinte, por volta dos anos 1960, o real é o que escapa ao simbólico. Traçando um paralelo entre esses pensamentos lacanianos e o romance clariciano, podemos dizer que ambas as definições aparecem nas palavras e nos silêncios de G.H., nas suas tentativas de dar forma ao que lhe aconteceu.

Como bem escreve Waldman (1998), em *A paixão segundo G.H.* a personagem se submete a uma desaprendizagem das coisas humanas. O prefixo des- pode ser empregado em diversas palavras capazes de ilustrar o que aconteceu com G.H.: uma des-aprendizagem, uma

des-orientação, uma des-organização. A *desorganização* que atravessa G.H. quando ela adentra o quarto de Janair e quando a barata entra em cena é o simbólico em sua vida sendo desorganizado. Nesse ponto, ela se perde, e o perder-se significa uma aproximação do real, ao passo que o real é o que há de avassalador e de insuportável dentro de nós. Sabemos que G.H. se sente profundamente irritada naquele quarto, querendo ir embora, querendo *encontrar-se* novamente: "É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo" (LISPECTOR, 2009, p. 10).

Seguindo a hipótese central deste trabalho, de que a organização em excesso na qual G.H. vivia é uma construção *kitsch*, podemos alocar o *kitsch* na ordem do simbólico, uma vez que nessa ordem está a organização; é ali que estão as coisas ordenadas, as coisas aprendidas. Onde há ordenação e uma aprendizagem prévia, há também um certo conforto, uma previsibilidade confortável e até acalentadora. Dessa forma, G.H. sente-se compreensivelmente incomodada quando tudo que já estava construído de repente se desarranja. E é igualmente compreensível que ela deseje construir-se novamente, pois, mais do que um desejo, isso é também uma *necessidade*.

Nós precisamos do *kitsch*; precisamos de uma certa leveza, de vulgaridade, de entretenimentos de fácil entendimento, de máscaras de beleza. Ao fim da narrativa e do dia seguinte à desorganização de seu simbólico, G.H. precisa descansar: "Hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo mundo" (LISPECTOR, 2009, p. 162).

Voltando a Kundera, o romancista escreve que "nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao kitsch. Não importa o desprezo que nos inspire, *o kitsch faz parte da condição humana*" (KUNDERA, 2008, p. 151). Essa necessidade de conviver com o *kitsch,* de ancorar-se no simbólico, pode ser vista em G.H. e também na personagem Sabina de *A insustentável leveza do ser.* Ela afirmava ter o *kitsch* como seu inimigo, todavia, perto do fim da narrativa, quando a artista já morava nos Estados Unidos e havia alterado em sua biografia a origem tcheca, para evitar o sensacionalismo e escapar do *kitsch* que queriam fabricar com sua vida, Sabina se questiona se teria mesmo conseguido ficar totalmente afastada. Quando essa ideia ocorre, ela se encontra em seu ateliê, localizado no terreno

de uma mansão cujo dono era um senhor apaixonado por pintura. Ele morava com sua esposa, também idosa, e convidara Sabina para ocupar esse ateliê e poder acompanhar seu processo criativo. Sabina avista, a uns vinte metros, a casa iluminada e emociona-se ao ver as janelas que brilhavam no crepúsculo.

> A vida inteira, afirmou que seu inimigo era o kitsch. Mas será que ela própria não o carrega no fundo do seu ser? Seu kitsch é a visão de um lar sossegado, doce, harmonioso, onde reinam uma mãe cheia de amor e um pai cheio de sabedoria. Essa imagem nasceu dentro dela quando os pais morreram. Como sua vida foi bem diferente desse belo sonho, ela é ainda mais sensível ao encanto dele. (KUNDERA, 2008, p. 250).

Tanto Sabina quanto G.H. exemplificam a tese kunderiana do *kitsch* como parte da condição humana. O *kitsch* é ligado ao sensacionalismo, à máscara de beleza, ao mundo cor-de-rosa algodão doce, à alienação. Entretanto, essas são facetas que possuem um lado bastante positivo: o de gerar acalento e conforto. É impossível viver em estado de desalienação profunda o tempo todo, por isso a *desorganização* e a *organização* coexistem em G.H., uma não elimina a outra; assim como, para Lacan, o real não elimina o simbólico-imaginário, pois simbolizar e ordenar são necessidades do ser humano.

Assim, a narrativa em *A paixão segundo G.H.* pode ser vista como uma tentativa de dar forma ao real com o qual G.H. entrou em contato, é a sua tentativa de *simbolizar* o inexplicável através do discurso. Indo além, podemos dizer que essa narrativa é uma *tentativa falha* de simbolizar o real através do discurso, pois o real não está nas palavras, mas sim entre elas. O real é o *silêncio,* e G.H. sabe disso: "sei que tudo que estou falando é só para adiar — adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar" (LISPECTOR, 2009, p. 20). Esse *desprezo pela palavra* representa um desprezo específico pela palavra organizada, a palavra que se orienta por uma sintaxe determinada e que precisa *fazer sentido* na frase. Assim, o que ela despreza é a linguagem pré-ordenada.

Uma ordenação que pode ser vista até em seu próprio apartamento: "tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação

apenas artística. Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria" (LISPECTOR, 2009, p. 29). O apartamento é como uma alegoria da vida de G.H., e ambos, seu lar e sua vida, encontram-se no campo do simbólico, pois são uma criação/construção, do mesmo modo que a linguagem e o *kitsch* também são. Após o acontecimento do dia anterior, G.H. descreve seu lar como sendo uma criação artística, ou seja, algo esteticamente montado que, entretanto, parece se distanciar do conceito de arte pela arte, pois serve a um propósito — serve como réplica de uma vida que não tem existência fora da arbitrariedade *kitsch*.

Vale ressaltar o uso do termo *réplica,* bastante alinhado à estética *kitsch,* cuja arte é geralmente passível de ser reproduzida em grande escala, de modo a atingir um maior número de pessoas (por exemplo: Torres Eiffel, Cristos Redentores e Budas em miniaturas replicadas). O *kitsch* tem seu apogeu justamente com o advento da indústria cultural, termo que, segundo Adorno e Horkheimer (1947), abrange obras produzidas de forma massificada, a favor de um projeto de controle de massas e em oposição à arte de vanguarda ou arte autêntica. Para Benjamin (1975), no processo de reprodução técnica, as obras de arte perdem sua aura ou seu purismo. Há também Greenberg (1984), já mencionado anteriormente, que opõe vanguarda e *kitsch,* destacando a disseminação/reprodução do *kitsch* ao redor do globo. Se vemos o apartamento como uma alegoria da vida de G.H., então sua vida organizada e construída também é uma réplica. Talvez existam outras milhares de vidas iguais ou semelhantes à sua.

Considerações finais

Tendo o *kitsch* se alastrado pelo mundo todo no contexto pós-industrial, atingindo diferentes classes sociais, gêneros, faixas etárias e nacionalidades, resta-nos investigá-lo, de modo a buscar melhores maneiras de se conviver com ele, de detectar suas máscaras — e também de evitá-lo, quando preciso. Como G.H., que se aproximou do real ao enxergar o outro também organizado (a ex-empregada Janair), o que fez com que ela desprezasse a linguagem construída pelo simbólico e pelo *kitsch.*

Esse desprezo, no entanto, não é capaz de transformar a vida de G.H, não elimina o *kitsch* simbólico de sua existência, pois, conforme

o que foi discutido até aqui, ela precisa *esquecer,* mesmo que por alguns momentos, precisa descansar. G.H., assim como Sabina, não consegue escapar completamente ao *kitsch;* talvez essa incapacidade se dê porque ambas não têm o *desejo* de escapar por completo. E não desejam porque precisam dele. Feitas as considerações, ficam alguns questionamentos, que podem vir a ser abordados em estudos futuros: por que não é possível evitar por completo o *kitsch*? Por que o *kitsch* faz parte da condição humana?

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Tradução de Julia Elisabeth Levy. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa.* São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169 a 214.

ALONSO, Mariângela. *A geometria literária de Clarice Lispector.* Londrina: Anais eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários, 2015.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.* São Paulo: Editora Abril, 1975.

CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. In: *Psicologia em Estudo,* Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar. 2009.

EDLER, Sandra. *A paixão segundo GH: Limite do humano?* Escola lacaniana de psicanálise. Disponível em <http://escolalacaniana.com.br/a-paixao-segundo-gh-limite-do-humano/#_ftn1>. Acesso em: 27 de outubro de 2021.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Clarice Lispector e o kitsch. In: *Stylos* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, São José do Rio Preto, 1(1), 2000, p. 9-33.

GONÇALVES, Lucas F. O kitsch na epistemologia do romance. In: *Linguagem: Estudos e Pesquisas,* 23(2), 2020, p. 63-78.

GOTLIB, Nádia Battella. *Cadernos de Literatura Brasileira:* Clarice Lispector. Instituto Moreira Salles, 2004, p. 8-43.

GREENBERG, Clement. Avant-garde and kitsch. In: *Art and Culture.* Boston: Beacon Press, 1984.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser.* Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MOLES, Abraham. *O kitsch:* a arte da felicidade. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

OLIVEIRA, Rodrigo. *Kitsch, consumo e política: a publicidade das lojas Havan e a estética do bolsonarismo*. Campo Grande: Anais do 29° Encontro Anual da COMPÓS, 2020.

SÊGA, Christina. O Kitsch está Cult. *Signos do Consumo,* v. 02, p. 53-66, 2010.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa. *Silêncios e Luzes.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p. 283-294.

Manuel Bandeira na esteira produtiva da literatura nacional de Moçambique

Andréia Maria da Silva (UFMT)[1]

Introdução

Como ocorreu em Cabo Verde e em Angola, a imprensa em Moçambique foi fundamental para o fortalecimento da literatura nacional do país. *O Brado Africano*, criado em 1918, segundo Chabal (1994), foi o órgão, na época, mais importante na divulgação de questões culturais e da literatura da moçambicanidade, atuando até o ano de 1974 e lançando muitos dos nomes dos escritores de grande importância no território.

Chabal afirma que *O Brado Africano* foi o grande marco na história da literatura, publicando textos tanto de autores europeus quanto africanos. O importante é que a partir dele o localismo passou a ser expresso, porque dizer sobre algo com características específicas do moçambicano não é simplesmente dizer sobre aquilo que o próprio africano produziu, é principalmente argumentar sobre materialidades que se constituíram por meio de mesclas de culturas diversas. Falar da literatura com marcas moçambicanas, portanto, é falar de uma produção constituída por autores de diversos grupos sociais que se reuniram em torno da imprensa e gritaram para o mundo a tradição local, e assim mostraram que ser moçambicano é ser "um mosaico de várias culturas, de várias etnias, de várias formas de expressão, de várias línguas, de vários signos" (CHABAL 1994, p. 49).

E nesse emaranhado étnico e cultural, *O Brado Africano,* como afirmam Macedo e Maquêa (2007), possibilitou a publicação e a divulgação de obrasde autores como Noémia de Sousa, José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Rui Nogar e Virgílio de Lemos. Trata-se de um grupo de poetas que se empenhou em denunciar a cotidianidade moçambicana e exaltar a cultura local, porque,

1. Mestre em Estudos Linguagem pela UFMT, Área de Concentração em Estudos Literários, Linha de Pesquisa- Literatura e Realidade Social - anduniverso@gmail.com

> ao ler-se a literatura escrita durante o tempo colonial torna-se claros e significantes aspectos da vida dos africanos, como trabalho forçado, a emigração para a África do Sul, a descriminação racial nas cidades, a opressão e a violência. (CHABAL, 1994, p. 51)

Os temas que permeiam a produção literária moçambicana no período colonial, na sua grande maioria, são provenientes do colonialismo, são enunciados que propõem denúncias das dificuldades vivenciadas por uma população vítima de um regime político com bases na opressão. E, a partir de 1950, se tem diante dos olhos as primeiras tentativas de criação da literatura nacional com características próprias, exaltando uma cultura constituída nas dualidades entre o local e o externo, pois "os primeiros textos da literatura moçambicana [...] traziam entre a língua do colonizador e a necessidade da *moçambicanidade*, uma fissura que seria um *terceiro espaço* da cultura, lugar de contestação e construção de utopias" (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 18).

Criou-se, portanto, outro espaço, no qual os escritores da época fizeram uso da língua imposta pelo colonizador, combinada com a oralidade moçambicana, enquanto forma de contra-ataque na luta pela libertação nacional. Assim, dentre as principais características da literatura moçambicana dessa época, estão as marcas da oralidade incorporada na linguagem escrita, impressas nas páginas de obras de muitos dos escritores da ex-colônia. Macedo e Maquêa explicam ainda que,

> Em muitos momentos, a língua da metrópole colonizadora demonstrou não ser mais forte que as línguas recortadas dentro do território do Estado criado. Portadoras da cultura e da identidade daquelas comunidades, as línguas de Moçambique colocavam a problemática da literatura no sentido inverso, sendo a língua portuguesa a que teria de aguardar a tradução dos valores que elas engendravam. (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 22)

Houve, de certo modo, uma inversão de valores. A língua colonizadora no terreno moçambicano já não é mais a língua da metrópole. Enfraquecida ao entrar em contato com as línguas locais, se tornou uma matéria estranha, carente de tradução para que os próprios portugueses pudessem compreendê-la. Leite afirma que a "tradução das oralidades realizada na matéria da língua, trabalhada, mais ou menos involuntariamente, como corpo oficinal e compósito de fragmentos

de ritmos e formas, irá regular a sintaxe e a discursividade literária de modo inovador e surpreendente" (LEITE, 1998, p. 34). E foi por meio da língua do colonizador, enquanto produto hibridizado, que a moçambicanidade passou a ser anunciada na esfera literária e divulgada nas páginas de *O Brado Africano,* e de outros órgãos de imprensa que surgiram depois, como é o caso das revistas *Itinerário e Msaho*.

Considerados por Ferreira (1977) os pioneiros da poesia nacional moçambicana, Noémia de Sousa, Fonseca do Amaral e Orlando Mendes, juntamente com demais escritores da época se debruçaram na luta pela nacionalização da literatura local. Semelhante ao que se deu em Cabo Verde e Angola, Moçambique se amparou em outras culturas, outras literaturas para seguir firme com o projeto não só literário como político.

A relação entre escritores brasileiros e moçambicanos: diálogos

Moçambique, durante a constituição da literatura nacional, também buscou amparo na produção literária do Modernismo brasileiro. Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo, e poetas como Manuel Bandeira e Ribeiro Couto são citados por Chaves (2005) como nomes que tiveram uma grande importância na elaboração da literatura nacional de Moçambique. Para resgatar a cultura local das amarras do colonizador foi necessário ir ao encontro das raízes, buscando na tradição aquilo que possibilitasse a moçambicanidade ser reconhecida por sua individualidade, e assim a novidade estética e temática entram em cena no corpo da nova poesia.

> O culto do verso livre, a pluralidade de formas, a incorporação de personagens extraídos das camadas populares da população, o canto da dor do homem comum, o cultivo de uma linguagem que desabridamente se aproxima do registro coloquial e rompe com os padrões engessados da norma culta seriam abrigados pelos movimentos da ficção e da poesia integrados por aqueles que criavam pensando no país a ser inventado. (CHAVES, 2005, p. 258)

O abandono à imposição da metrópole, o virar as costas para os modelos tradicionais europeus, à volta às raízes, a dialética cotidiana e a linguagem simples do dia a dia impulsionaram a nova produção

literária em Moçambique. Santilli (1985) pontua que a contribuição brasileira na literatura moçambicana dos anos 1950 foi de suma importância. A nova maneira de se fazer literatura, proposta pelos modernistas brasileiros, mais uma vez chamou atenção, servindo de mote para os intelectuais que buscavam definir a identidade literária do país. É nesse contexto que se encontra a poesia da moçambicanidade escrita principalmente por Noémia de Souza e José Craveirinha,

> Com Noémia de Souza, está-se perante uma poesia de onde emerge uma temática nova, associada a um discurso torrencial e emotivo, - uma "poética da voz" [...]. Com a parte dos poemas de José Craveirinha, que dão continuidade e reelaboram esta orientação temática, estes poemas constituem hoje uma irrecusável referência para a história literária de Moçambique. (MENDONÇA, 2011, p. 64)

Desse modo, se compreende que Noémia de Souza e José Craveirinha são personalidades que souberam fazer da poesia um dispositivo capaz de denunciar a problemática que permeava a realidade daquela gente, como pode ser percebido nos versos do "Poema a Jorge Amado", de Noémia de Souza, que transcrevemos abaixo:

> O cais...
> O cais é um cais como muitos cais do mundo...
> As estrelas também são iguais
> às que acendem nas noites baianas
> de mistérios e Macumba...
> (Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
> ou brasileiras, brancas ou negras?)
> Jorge Amado, Vem!
> Aqui nesta povoação africana
> O povo é o mesmo também
> é irmão do povo marinheiro da baía
> companheiro de Jorge Amado,
> Amigo do povo, da justiça e da liberdade!

Nos versos destacados, observa-se a homenagem que Noémia faz a Jorge Amado, de modo que se percebe que o brasileiro foi e ainda é considerado personalidade de muita relevância entre os moçambicanos.

Por meio da leitura desses versos podemos ver a construção do cenário moçambicano. São versos que assinalam as semelhanças que existem entre a cultura do Brasil e a de Moçambique. A cultura,

lendas e crenças baianas parecem dialogar de maneira a aproximar-se identitariamente à cultura moçambicana. O fenômeno da miscigenação correspondente à formação do povo brasileiro e do povo moçambicano também se faz presente no poema, na ênfase para o fato de o povo brasileiro ser descendente do povo africano, de modo que os moçambicanos se consideram, baseados numa aliança entre os povos, como "irmãos" dos brasileiros.

Observamos que o verso "Amigo do povo, da justiça e da liberdade!" suscita o desejo de liberdade. Nessa passagem do poema, Jorge Amado pode ser considerado um anunciador da liberdade. Isso nos remete para o fato de o autor baiano ter sido um dos escritores que muito colaborou com a proposta de nova estética e temática, sobretudo na prosa no Modernismo brasileiro. A própria estrutura de "Poema a Jorge Amado" já nos direciona para a contribuição dos brasileiros da Geração de 30 na constituição da literatura nacional moçambicana, quando os intelectuais de Moçambique decidiram romper com as interferências da metrópole colonizadora algumas décadas depois.

Manuel Bandeira e José Craveirinha: diálogos

Como já dissemos, a escrita poética de Manuel Bandeira surtiu efeito na produção de poetas de vários países africanos de língua portuguesa. Em Moçambique encontramos esse diálogo em algumas produções de José Craveirinha, no que tange às temáticas que remetem às questões sociais. Assim, comparece um diálogo estreito entre os poemas "Balõezinhos", de Bandeira, e "Fábula", de Craveirinha. Ambos trazem o contraste entre as classes sociais, tendo como fulcro principal a cotidianidade da infância pobre nos espaços em que os contextos se constroem.

BALÕEZINHOS
Na feira do arrabaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
– "O melhor divertimento para as crianças!"
Em redor dele há um ajuntamento de meninos pobres,
Fitando com olhos muito redondos os grandes balõezinhos muito
[redondos.

No entanto a feira borburinha.
Vão chegando as burguesinhas pobres,
E as criadas das burguesinhas ricas,
E as mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza.

Nas bancas de peixe,
Nas barraquinhas de cereais,
Junto às cestas de hortaliças
O tostão é regateado com acrimônia.

Os meninos pobres não veem as ervilhas tenras,
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sente-se bem que para eles ali na feira os balõezinhos de cor são a única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável.
O vendedor infatigável apregoa:
- "O melhor divertimento para as crianças!"
E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem um círculo inamovível de desejo e espanto.

(BANDEIRA 1986, p. 98-99)

Em uma primeira leitura se observa mais uma vez o afinamento de Manuel Bandeira com os versos livres. O modo como a escrita do poema vai se construindo no uso de um vocabulário simples, a cotidianidade das crianças pobres, a partir da descrição da rotina de uma feira livre de região periférica, o aproxima muito do discurso prosaico.

Podemos dizer periférica, porque no primeiro verso o eu poético especifica a região onde se localiza a feira, "arrabaldezinho", ou seja, lugar distante dos grandes centros. Assim, o eu poético inicia seu discurso enfatizando, primeiramente, a presença das crianças na feira. Trata-se de um ajuntamento de crianças em torno de um homem que anuncia incansavelmente e em bom tom a venda dos balões coloridos, dizendo que são "O melhor divertimento para as crianças". O foco principal do eu poético está em torno das crianças, isso é notado já pelo próprio título do poema "Balõezinhos", no diminutivo, que remete diretamente para a infância, e também pelo fato de o discurso se iniciar com a descrição da movimentação das crianças em volta do vendedor de balões, e só a partir de então que os outros detalhes da feira são citados.

Por um momento, o eu poético desvia sua atenção para outros acontecimentos naquele espaço. Nesse instante, sua atenção se volta para os barulhos provocados pelas diversas vozes manifestas no mesmo espaço e ao mesmo tempo e para o "mulheril" que ali estão presentes. São "as burguesinhas pobres", "as criadas das burguesinhas ricas", "as mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza". É interessante pensar na atenção dada a essas mulheres, pois nos remete para um lugar que possibilita a interação entre diversas classes sociais.

Porém, essa é uma passagem no poema na qual se observa certa ironia. Isso se dá no momento em que é citada a presença das "burguesinhas pobres", quando ocorre uma espécie de negação do próprio eu, pois são mulheres que parecem negar suas verdadeiras origens, fingindo serem o que não são – ricas. O curioso é que nessa mesma passagem se entende o espaço "feira livre" como um local habitado por um misto de classes, ricas e pobres, que ali se cruzam pelo mesmo objetivo – as compras. O encontro de diversas classes na localidade nos permite pensar a feira livre enquanto comércio com mercadorias de baixo custo, sendo, muitas delas, acessíveis tanto para o rico quanto para o pobre, um caso raro em que ambos podem compartilhar dos mesmos objetos de consumo.

Na terceira estrofe do poema, percebemos que é o alimento o produto mais frequente nas feiras livres,

> Nas bancas de peixe,
> Nas barraquinhas de cereais,
> Junto às cestas de hortaliças
> O tostão é regateado com acrimônia.

A carne, os cereais e a verdura são mencionados sem cerimônia, alimentos normalmente considerados essenciais para a nutrição do corpo humano, independentemente da classe social. Mas o último verso da estrofe, em que se lê: "O tostão é regateado com acrimônia", traz uma discussão importante, chamando a atenção para a questão de dificuldades financeiras. Mesmo sendo alimentos necessários para a vida humana e considerados de baixo custo, são consumidos sem exageros, o preço é bastante negociado, talvez pelo fato de o consumidor desejar a compra também de outras mercadorias, ou por este não ter o suficiente para sustentar o exagero, ou também por se tratar de um comércio "informal", onde, em alguns casos, o dinheiro é

regateado com mais facilidade e com mais frequência do que em um espaço mais formal.

O verso citado acima implica muito na compreensão do restante do poema. A partir da quarta estrofe, o eu poético se volta exclusivamente às crianças, dizendo que elas são pobres e não demonstram interesse pelas ervilhas, pelos tomatinhos vermelhinhos, pelas frutas e nada. O termo "pobres", que adjetiva as crianças, nos permite pensar na miséria, crianças de regiões periféricas cujas famílias talvez se encontram em dificuldades financeiras, e, mesmo estando em meio aos alimentos, a fantasia da infância se mantém presente, pois tudo que conseguem olhar com desejo naquele espaço são os balõezinhos coloridos que estão à venda.

As crianças fixam seus olhares nos balões, que têm a forma redonda como os olhos. Não conseguem desviar a atenção daquilo que para elas é a única mercadoria útil e indispensável naquela feira. Os olhos são como espelho da alma, vazão do interior que projeta a subjetividade, a emoção e a consciência da vontade (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2000). Assim, o desejo de ter os balõezinhos, muito redondos e coloridos, estampado nos olhos de cada uma dessas crianças, parece ser maior do que a vontade de ter o alimento para a subsistência do corpo.

Por mais que os balões sejam considerados como objetos de baixo custo, tudo se finda apenas no desejo e na vontade, pois o verso o "tostão é regateado com acrimônia" diz sobre o fato de os responsáveis por essas crianças nem sempre terem condições financeiras que permitam, ao mesmo tempo, a compra do alimento e do objeto desejado pelos pequeninos. Na última estrofe, o homem loquaz persiste no discurso de que os balões são "O melhor divertimento para as crianças!". De fato, os balões à venda nessa feira livre podem realmente ser considerados como a maior diversão das crianças, porque, mesmo sem poder tocar os balões, os meninos pobres se divertem e se contentam apenas em olhá-los com "desejo e espanto". Trata-se de um caso no qual o lúdico que toca o mundo infantil é negado em virtude da não condição financeira do mundo concreto.

A ideia de pobreza no poema também é marcada com a presença do vendedor de balões, uma figura que carrega uma inversão de sentidos: o homem que alegra a feira e as crianças com sua voz e seus balões é o mesmo sujeito que ganha a vida por meio do trabalho informal. Certamente a comercialização dos balões não lhe garante

grandes lucros, uma vez que são tidos como mercadoria barata. Dessa forma, se compreende que o vendedor de balões também pode ser um indivíduo que convive com as dificuldades financeiras e que se mantém com a arrecadação em sua rotina diária na feira livre.

A partir da criança pobre, o discurso do poema propõe uma inversão de sentido também para o conceito de utilidade, tomando o que é considerado inútil para a sociedade e transformando-o em matéria útil pelo desejo da existência humana. É o que acontece quando os meninos pobres não dão importância para aquilo que é adquirido pela maioria dos que ali estão – o alimento –, para se interessarem pelos balões, conceituados muitas vezes como inúteis por essa mesma maioria. Assim, os conceitos de utilidade e inutilidade encontram-se na mesma esfera de valores. O que é útil ou inútil para alguns pode não ser para outros, sobretudo para o universo infantil, onde a fantasia, alimento da alma, predomina e traz a mesma importância do alimento primário para o corpo.

Fato semelhante acontece no poema "Fábula", de José Craveirinha. Neste poema, a temática cotidiana da infância pobre também é desenvolvida por meio de um discurso simples e bastante direto:

> FÁBULA
> Menino gordo comprou um balão
> E assoprou
> assoprou com força o balão amarelo.
>
> Menino gordo assoprou
> Assoprou
> assoprou
> o balão inchou
> inchou
> e rebentou!
>
> Meninos magros apanharam os restos
> e fizeram balõezinhos.
>
> (CRAVEIRINHA, 2002, p. 107)

No uso de um vocabulário simples e em tom muito próximo da prosa, o próprio título do poema já anuncia que uma história será contada. Porém, o termo "Fábula", empregado no título, é apenas uma metáfora. Mesmo apontando a moralidade na denúncia de uma situação cotidiana – o contraste existente entre as classes sociais –, a

história narrada em terceira pessoa no poema não apresenta as características básicas da fábula, por não conter principalmente animais como personagens.

Assim, a partir do universo infantil, a voz que fala no poema começa a argumentar sobre diferenças entre classes sociais, contando a "Fábula" do "Menino gordo" e dos "Meninos magros". No poema, o "Menino gordo" é a figura representante da classe abastada, da classe que pode mais, o "gordo", no contexto deste poema, surge como sinal de fartura. Não só a ideia de riqueza e fartura, também o poder e a grandeza estão muito bem estampados nas duas primeiras estrofes do poema. Na primeira estrofe, por exemplo, o "Menino gordo", o balão e o ato de assoprar o balão nos remetem diretamente para essas questões,

> Menino gordo comprou um balão
> E assoprou
> assoprou com força o balão amarelo.

O "Menino gordo" adquiriu um balão de cor amarela e o assoprou e assoprou com muita força para enchê-lo. A analogia na repetição do termo "assoprou" nos leva a pensar em grandeza, é o balão que vai aumentando de tamanho a cada sopro. O ato persistente do menino em querer encher o balão mais e mais marca o caráter ambicioso, característico de pessoas que visam o poder. A ambição e a grandiosidade se fortalecem ainda mais na segunda estrofe do poema, na repetição da palavra "assoprou" e também da palavra "inchou". O "Menino gordo" assoprou o balão incansavelmente e este foi enchendo numa proporção até não resistir e estourar.

A própria estrutura do poema também traz à tona a grandeza e a ambição. São duas estrofes destinadas para a história do "Menino gordo", enquanto os relatos sobre os "Meninos magros" se encontram na última e única estrofe, em apenas dois versos. A imagem visual do poema por si só permite que levantemos a discussão sobre o contraste entre classes sociais. Ao ocupar a maior parte do espaço do texto, a história do "Menino gordo" remete ao poder e ao prestígio que geralmente a classe alta ostenta, uma classe sempre enaltecida, enquanto a classe baixa permanece, na maioria das vezes, no desprestígio e no anonimato, vivendo de restos.

Miséria e pobreza são os termos que definem a história contida no poema "Fábula". Os meninos pobres, por serem adjetivados "magros",

nos direcionam para o entendimento de que são corpos desnutridos e vulneráveis. A atitude desses meninos em apanharem os restos do balão do "Menino gordo" para fazerem balõezinhos expressa o estágio da pobreza, crianças que encontram o divertimento nos restos deixados pelos mais favorecidos financeiramente.

A história do "Menino gordo" gira em torno de um sujeito único, já a dos "Meninos magros" trata-se de uma coletividade, são várias crianças que fazem balõezinhos com as sobras do balão de um único menino rico. Nesta passagem, percebemos que o contraste entre as classes sociais existe não só no acúmulo de posses, estando presente também na relação de quantidade de pessoas, ou seja, o "Menino gordo" é o representante da classe alta, constituída por uma quantidade menor de pessoas dotadas de bens e prestígio, e os "Meninos magros" simbolizam a classe baixa, que agrega a maior parte da população e que se encontra muitas vezes em situação de miséria e pobreza. Nessa configuração, levando em conta o fato de o poema ter sido escrito durante o período em que Moçambique buscava sua independência territorial, intelectual e cultural, a voz militante de José Craveirinha, por meio dos versos que narram a história do "Menino gordo", aponta também para a metáfora do retrato do colonizador português que instaurou um regime político opressor e incapaz de garantir o direito à cidadania ao povo moçambicano.

Os dois únicos versos destinados para a história dos "Meninos pobres" dizem muito sobre esses sujeitos,

> Meninos magros apanharam os restos
> e fizeram balõezinhos.

O emprego da palavra "balõezinhos", no diminutivo e no plural, no momento em que a história toca os "Meninos magros", mais uma vez nos direciona para questões de miséria e pobreza. O modo diminutivo e plural, no qual a palavra "balõezinhos" está empregada, nos oportuniza discutir a respeito da inferiorização das classes menos favorecidas, pois os grupos de pessoas com posses financeiras normalmente são os mais saudáveis, os mais prestigiados, os mais poderosos, são os que ocupam melhores posições sociais e os lugares de mais destaque em determinadas situações, enquanto a população subalterna encontra-se sempre em inferioridade, mesmo sendo a maioria populacional. É, em certos casos, a classe menos alimentada, menos

prestigiada, com menos poder devido à falta de recursos financeiros, são pessoas que menos se destacam socialmente, e, na escala da representatividade social, estão sempre em degraus abaixo dos considerados "ricos".

E, se levarmos em consideração o contexto histórico moçambicano no qual o poema foi produzido, como já apontamos, podemos dizer que, através do poema "Fábula", Craveirinha pintou uma das cenas da degradação do espaço moçambicano, num processo semelhante ao qual Manuel Bandeira e outros poetas modernistas fizeram no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Enfim, podemos dizer que "Menino gordo" e "Meninos magros" foram utilizados como representações no lugar de nomeações que especificam os sujeitos, de modo que se entenda que não se tratam de sujeitos únicos, mas expressões por meio das quais esses indivíduos significam o grupo social ao qual pertencem.

Em relação à proximidade entre os poemas "Balõezinhos" e "Fábula", observamos que as semelhanças começam no momento em que ambos os poetas transformaram a cotidianidade do universo infantil em matéria poética perfeitamente moldada na estrutura da poesia moderna do século XX. Ambos os textos poéticos apresentam uma escrita curta e vocabulário simples, muito próximo da estrutura prosaica. Neles, ocorre a denúncia da infância pobre, desenvolvida em torno de um objeto infantil – o balão. Nos poemas, a brincadeira de infância se tornou o mote principal para o desenrolar dos textos, trata-se de crianças pobres, dividindo espaços com pessoas de classes sociais opostas e, a partir dessas interações, se tem o quadro visível do contraste entre essas classes, uma sempre privilegiada e outra sempre marginalizada, com as fronteiras do capitalismo bem marcadas em ambas.

Por mais que os contextos nos quais acontecem as histórias sejam diferentes, os dois poemas trazem em comum a dura realidade cotidiana de crianças que passam por privações devido à falta de recursos financeiros. Em "Balõezinhos", as crianças encontram o divertimento apenas na admiração dos balões que estão expostos à venda, sem ao menos tocá-los. Já, em "Fábula", são os restos do balão estourado da criança rica que se transformam em objeto de divertimento das crianças pobres. Nos dois casos apresentados, se observa o estado de miséria e pobreza, são configurações nas quais o lazer infantil é privado por causa da falta de recursos financeiros.

Ambos os poemas tocam a marginalização na qual crianças se encontram. No caso de "Balõezinhos", temos a denúncia de crianças que sofrem as consequências do regime capitalista, numa "lógica" que favorece apenas uma minoria. Em "Fábula", está estampada a cotidianidade de crianças vítimas do colonialismo, um sistema político deficiente e exploratório, que não garantiu boas condições de vida para o colonizado, uma população alienada, que teve que se contentar em sobreviver com o pouco que conseguia extrair do ocupante.

As diferenças também surgem no paralelo entre o poema de Manuel Bandeira e o de José Craveirinha, pois em "Balõezinhos" o contraste entre as classes sociais é expresso em um local demarcado – a feira livre no arrabaldezinho –, ponto de encontro de pessoas de diversos grupos sociais, que ali estão presentes com a finalidade de fazerem compras. Já "Fábula" discute o paradoxo entre as classes sociais de forma mais abrangente, pois não especifica um local, o que possibilita o entendimento de que essa divergência é um acontecimento comum em diversos lugares, sobretudo em um espaço tomado e ocupado, como era o caso de Moçambique, no período em que o poema foi escrito.

A partir da aproximação entre os poemas "Balõezinhos" e "Fábula" observamos que estes são textos que interagem e dialogam, mostrando situações do dia-a-dia em configurações diferentes, de modo que se possa afirmar que o contato entre os dois poetas enriqueceu ainda mais suas produções.

Diante do que foi exposto até o momento, podemos dizer que a proximidade entre Brasil e os países africanos de Língua Portuguesa, com base nos diálogos apresentados entre Manuel Bandeira e os autores africanos desses países, é resultado dos constantes contatos que estas culturas mantêm umas com as outras, o que pode ser confirmando na fala de Abdala Junior, quando o crítico assegura que,

> É dentro dessa dinâmica da comunicação em português, que envolveu historicamente constantes semelhantes da série ideológica, que podemos apontar para a existência de um macrossistema marcado como um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais. Quando aproximamos os sistemas nacionais é por abstração que chegamos a esse macrossistema que se alimenta não apenas do passado comum, mas também do diverso de cada atualização concreta das literaturas de língua portuguesa. (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 16)

Nesse sentido, entendemos que os traços de semelhanças entre literaturas distintas de um mesmo sistema linguístico é algo inevitável. Assim, podemos dizer que os aspectos em comum na poesia de Manuel Bandeira e Jorge Barbosa, poeta de Cabo Verde; Manuel Bandeira e Agostinho Neto, de Angola e Manuel Bandeira e José Craveirinha, de Moçambique, para ficarmos apenas em alguns exemplos, não se explicam simplesmente pelo fato de essas culturas terem processos de luta pela conquista da independência política e territorial parecidos. Os traços que aproximam essas literaturas são consequências do tão chamado "macrossistema" de Língua Portuguesa, no qual a produção literária também pode ser considerada como um produto mesclado.

E, no que diz respeito às diferenças encontradas, é importante considerá-las como responsáveis pela individualização de cada uma dessas literaturas. As diferenças já discutidas anteriormente devem ser compreendidas como elementos que particularizam e enriquecem uma dada produção artística, dentro da representatividade universal.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*: literatura e nacionalidade. 1. ed. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CRAVEIRINHA, José. *Obra poética.* Maputo: Direcção de Cultura da UEM, 2002.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Marcos e marcas*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana*: as dobras da escrita. Moçambique: Ndjira, 2011.

SANTILII, Maria Aparecida. *Estórias africanas*: história e antologia. São Paulo: Ática, 1985.

Librare: uma análise do processo de remediação do livro impresso para o digital

Andréia Shirley Taciana de Oliveira (CEFET/MG)[1]

Introdução

O surgimento dos meios modernos de comunicação de massa tem provocado o fim de importantes tradições culturais, inclusive no comportamento humano, ao longo do século XX e continuamente no século XXI. Não há dúvida de que lidamos com múltiplas mídias simultaneamente e interagimos com máquinas e seres humanos em praticamente todos os setores da sociedade. Nesse sentido, artistas, autores e poetas também têm buscado um novo modo de produzir e difundir os produtos criados por eles usando as mídias.

As estruturas digitais de criação híbrida de imagens, áudios, vídeos e programações têm possibilitado uma discussão acerca da possibilidade real de transformação dos formatos de publicação tradicionais para os formatos eletrônicos. Uma vez que o livro se torna eletrônico ou híbrido, a permanência, a imutabilidade e a estabilidade típica dos livros físicos estão suscetíveis a se transformarem em dinamismo, modularidade e formas participativas. Logo, tais publicações podem se beneficiar muito do ambiente de rede em que os e-books existem. É importante ressaltar que as possibilidades de mudança podem ir além da reformulação de formatos de publicação existentes, e até mesmo, eventualmente, redefinir o significado de livro.

Segundo Wilton Azevedo (2018), estamos na era do uso dos dispositivos digitais e da escritura digital e é nas redes sociais que hoje se concentra a maior parte da produção de linguagem. Na ambiência digital, as palavras não contêm o seu significado verbal, pois o signo que se mostra na tela está em expansão, detectado apenas por seus componentes binários. Nesse sentido, Azevedo ainda afirma que,

> Programar é criar ambiência, é dar um aspecto cronotópico, de tempo e espaço nem sempre linear – se é que se pode dizer assim –

1. Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais – astoliveira@edu.pbh.gov.br

> a expansão sígnica numérica em sua dilatação sintagmática fazem desta ambiência a não distinção entre a ambiência digital criada e sua escritura digital expandida, decorrentes de seus códigos matrizes – som, imagem e verbo. (AZEVEDO apud, SILVA; GOBIRA; MARINHO, 2018, p. 248)

Do princípio ao fim de todo o processo, o que se passa no interior de qualquer computador é uma complexa série de transmissões sucessivas de sinais, codificações e descodificações que, partindo da materialização dos sinais linguísticos sob a forma de impulsos elétricos, os converte à saída, por inversão do processo em caracteres alfabéticos acessíveis ao leitor (Cf. BARBOSA, 1996). Em outras palavras, é a simbiose homem-máquina em que o homem poderá servir-se do computador e dos seus programas e softwares para a criação e produção literárias.

Nesse sentido, é que neste artigo queremos discutir sobre o processo de convergência de *Librare* impresso para o formato digital, visando analisar o que se mantém de uma obra para outra e como a obra digital remediada pode expandir as possibilidades sígnicas contidas na obra anterior, mantendo um certo jogo de fricção entre as duas realizações. Para isso, será observado até que ponto a interatividade inerente às produções digitais amplificam a imaginação do leitor/interator e como a dimensão lúdica do impresso foi convertida em interatividade no formato digital.

O processo de remediação de *Librare* impresso para o formato digital

O termo convergência não é uma novidade. Presente no vocabulário das mídias digitais desde os anos 1970, continua até hoje sendo utilizado para os mais diversos fins. Em 1979, Nicholas Negroponte foi, provavelmente, um dos primeiros a aplicá-lo às mídias digitais. Além de Negroponte, Ithiel de Sola Pool também apostou na possibilidade de junção entre diferentes serviços tecnológicos e midiáticos que antes eram oferecidos separadamente. Desde então, a convergência de mídia legitimou o processo de crescimento dos grandes conglomerados de informação.

Em seu livro *Cultura da convergência* (2013), Henry Jenkins analisou a evolução das mídias concluindo que ocorreu uma mudança de

paradigma no modo como são consumidas. A interação e a participação estão agora em foco. Segundo Jenkis,

> convergência é o fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKIS, 2013, p. 30)

Em outras palavras, convergência é o movimento de conteúdos em várias e diversas multiplataformas, cujos respectivos mercados colaboram em busca de outras experiências, visando expandir seu público. Esse conceito passou a ser utilizado para compreender a emergência de uma forma ativa de consumir cultura possibilitada pelas tecnologias digitais. Comentando, editando, parodiando e compartilhando filmes, séries, livros e demais artefatos, os usuários estariam reconfigurando todo o circuito midiático a ponto de fundar uma nova cultura: a cultura da convergência. De acordo com o autor, a ampliação de um ambiente discursivo coexiste com o estreitamento da variedade nas informações transmitidas pelos canais mais disponíveis, visto que

> a mídia contemporânea está sendo moldada por várias tendências conflitantes e contraditórias: ao mesmo tempo que o ciberespaço substitui algumas informações tradicionais e *gatekeepers* culturais, há também uma concentração de poder inédita dos velhos meios de comunicação. (JENKIS, 2013, p. 30)

Nesse sentido, cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. Como exemplo disso, podemos citar que a indústria da informática está convergindo com a indústria da televisão no mesmo sentido em que o automóvel convergiu com o cavalo, a TV convergiu com o rádio, o programa de processamento de texto convergiu com a máquina de escrever, o programa de CAD convergiu com a prancheta e a editoração eletrônica convergiu com a máquina de escrever e a composição tipográfica.

É importante ressaltar que a convergência de mídias não é um processo de substituição e descarte em que os novos meios eliminam seus antecessores tornando-os inúteis e ultrapassados, mas sim que as suas funções e status estão sendo transformados e/ou renovados pela introdução de novas tecnologias. Henry Jenkis é enfático

ao afirmar que "as mídias, antigas e novas, em constante processo de remediação, podem coexistir e dialogar para a primazia da produção de produtos tecnológicos e culturais, buscando atingir e ampliar seu público" (JENKIS, 2013, p. 35). Cabe ressaltar que, remediação é "o processo em que as novas mídias se apropriam das técnicas, formas e significação cultural dos meios já existentes, incorporando-as, ressignificando-as" (MCLUHAN, 1974, p. 23). Assim, remediar é, ao mesmo, incorporar e desafiar. A relação é tanto de conservação quanto de ruptura, posto que a antiga mídia continua existindo, só passa a ser experimentada de outra forma. Isso mostra que a história das tecnologias não implica somente no descarte e na obsolescência, mas também no resgate e na ressignificação. Logo, a maneira como uma mídia acessa outra varia de caso a caso, produzindo experiências singulares. O conceito de remediação, portanto, está ligado à ideia de multiplicidade, restauração, reformulação e redefinição em que o novo meio não deseja apagar inteiramente o meio anterior, mas acrescentar-lhes funções, redefinindo-o.

De acordo com os autores Bolter e Grusin,

> Na lógica da hipermídia, o artista (programador multimídia ou web designer) se esforça para fazer o espectador reconhecer o meio como um meio e se deliciar com esse reconhecimento. Ela faz isso multiplicando espaços e meios de comunicação e redefinindo repetidamente o visual e relações conceituais entre espaços mediados - relações que podem variar desde a simples justaposição até a absorção completa. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 41-42)[2]

Isso significa que os criadores de remediações eletrônicas desejam enfatizar a diferença em vez de apagá-la, apresentando melhorias e modelando (ou remodelando) uma rede que está inserida em contextos iguais ou semelhantes. O objetivo não é substituir o meio anterior, mas oferecer uma experiência que as outras formas não podem. Juntos, esses produtos constituem uma hipermídia, ambiente no

2. In the logic of hypermediacy, the artist (or multimedia programmer or web designer) strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgment. She does so by multiplying spaces and media and by repeatedly redefining the visual and conceptual relationships among mediated spaces-relationships that may range from simple juxtaposition to complete absorption. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 41-42, tradução nossa)

qual o conteúdo reaproveitado está disponível em diversos formatos ao mesmo tempo. Também podemos considerar o reaproveitamento em termos microeconômicos, como a remodelação de materiais e práticas. Isso acontece quando artistas ou técnicos criam o aparato para um novo meio, eles o fazem com referência a mídia anterior, emprestando e adaptando materiais e técnicas quando possível. Foi assim que a primeira geração de impressoras pegou emprestado de Gutenberg as formas das letras e o layout do manuscrito e construiu o livro impresso. Portanto, a remediação é um processo mútuo em que as mídias anteriores são reformuladas e ampliadas.

Bolter e Grusin também postulam que, "podemos chamar cada uma dessas mudanças de 'remediação' no sentido que um meio mais novo toma o lugar de um mais velho, borrando e reorganizando as características de escrita nesse velho meio e reformulando seu espaço cultural" (BOLTER; GRUSIN, 2001, p. 23). Nessa perspectiva, se o meio muda, mudam também as condições de existência e recepção do conteúdo na relação entre o novo e o velho. É o próprio "espaço de escrita" que se altera. Por conseguinte, ao estabelecer um novo espaço de escrita e leitura, as mídias digitais tanto reconfiguram quanto atualizam a forma como lidamos com o texto, seja como autor ou leitor. Por ser mais versátil, o digital favorece toda uma gama de experimentos, permitindo que haja uma articulação mais dinâmica com as versões de uma obra que podem ser arquivadas. É isso que Álvaro Andrade Garcia faz em algumas de suas obras, como em *Fogo* e em *Librare,* ao combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas para reescrever uma obra reformulando seu espaço cultural e a recepção dos leitores.

O mercado editorial está ciente de que o público-leitor está mudando e que qualquer leitor pode passar de uma plataforma a outra, participando ou interagindo com a obra. Diante disso, autores e editores têm buscado oferecer novos produtos e novas experiências aos leitores, visando atingir novos públicos e ampliar o mercado editorial. E, como a globalização pretende unificar as distâncias entre os mercados e culturas, a nova lógica da indústria cultural é criar raízes em vários setores de mídia para atrair mercados diferentes e múltiplas clientelas, alterando o conteúdo de acordo com a mídia e o público-receptor.

Renovar a prática editorial cada vez mais significa publicar em dispositivos móveis, como smartphones e tablets, mas também oferecer

a leitura na web, em PDF para a impressão em casa, e no papel. Nesse contexto, utilizando os processos de convergência de mídias e remediação, autores têm produzido o que chamamos de obras híbridas. De acordo com Lucia Dossin e Margreet Riphagen,

> a publicação híbrida se refere ao conceito de criação de materiais que se deseja publicar de uma ou várias formas, e à capacidade de, como esperado, produzir HTML, PDF, ePub, iBooks e audiobooks que podem ser usados em quaisquer dispositivos que se pode ter, e que pode até mesmo ser impresso como um livro (DOSSIN; RIPHAGEN apud GOBIRA; MUCELLI, 2017, p. 266).

Uma publicação híbrida, portanto, é trabalhar com e pensar sobre o conteúdo de tal forma que seja possível a produção de um livro impresso, um PDF, um ePub, um app, de uma fonte ou em paralelo, disponível gratuitamente e, geralmente, emitido com uma licença *Creative Commons*. Para isso, existem ferramentas que podem ser utilizadas para produzir artigos multimídias, visto que, disponibilizados aos que estão conectados na rede, é uma promessa de que a leitura estará garantida no presente e para tempos futuros. Todavia, a web não deve ser vista apenas como um meio específico, mas também como um contexto onde mídias, pessoas e vozes diferentes convergem.

Álvaro Andrade Garcia é um desses autores que buscam inovar em seus processos criativos. Autor de quinze livros publicados, escreveu para diversos jornais do Brasil e tem poemas publicados em diversas revistas. Tem produzido obras que se tornaram referência na aproximação da criação poética impressa à digital, como o poema *O buda da palavra*, que participou da instalação *Bunker Poético*, de Harald Szeemann, na 49ª Bienal de Veneza, em 2001. Produziu, ainda, sites de poesia, de conteúdo cultural multimídia de museus e de santuários ecológicos, obras audiovisuais transmídia, apps poéticos, o software Managana em parceria com Lucas Junqueira, o livro eletrônico *Grão* e *Poemas de Brinquedo* – publicação transmídia de poesia finalista do prêmio Jabuti em 2017. Atualmente, trabalha no projeto do curta-metragem interativo "O Ocidental" inspirado no poema homônimo "O Ocidental", na continuação da trilogia "AOM" e na finalização do seu primeiro romance.

Nascido em Belo Horizonte, Álvaro Andrade Garcia deixou a medicina para escrever nas áreas da prosa e poesia e, desde então, tem

publicado seus livros nos formatos impresso e digital. Em 1987, iniciou a sua trajetória de escritor digital, quando os computadores ainda não tinham a interface gráfica e a internet também estava em fase de experimentações. Foi também no final da década de 80 que participou da "Oficina Literária Informatizada" na perspectiva de ampliar o público da poesia digital. Com Delfim Afonso Júnior, Mário Flecha e Roberto Barros de Carvalho lançaram "Quarteto de Sopros" – trabalho pioneiro de animação de poemas em computador, fundindo vídeo, texto e artes plásticas com duração de 10 minutos, produzida em 1987 –, além de livros e outros videopoemas.

Garcia acredita que "o basta está na Palavra", mas também na forma com que palavras e imagens são dispostas na página ou na tela e pela emoção com que são pensadas, traduzidas e materializadas em imagens, sons, movimentos e versos. Suas influências e características poéticas vêm da forma e estilo usados por Mallarmé para compor os espaços da página, dos ideogramas orientais poetizados por Pound, das belezas da natureza descritas por Manoel de Barros, das características sensíveis da linguagem, do som e do movimento presentes na poesia de Valéry, do pensamento reflexivo de Thoreau e Ferlinghetti e da mineiridade de Drummond.

Álvaro Andrade Garcia ainda escreve textos teóricos tendo como objeto o uso dos dispositivos tecnológicos na produção de poesia em meio digital. Neles, relata sobre os conhecimentos e as práticas adquiridas ao longo da sua carreira e durante as suas apresentações em seminários e congressos no Brasil e na Europa. Dessa maneira, assume-se como crítico, falando para além do objeto, para o próprio estado, pensamento poético e concepção de criação que orientam a sua produção. Enquanto escritor e poeta, continua escrevendo sua obra e produzindo videopoesias, que estão disponíveis e podem ser acessadas no endereço eletrônico ciclope.art (www.ciclope.com.br). Contudo, neste artigo ateremo-nos apenas à análise do processo de convergência de mídia do impresso para o digital do seu livro *Librare*.

Concebido primeiramente no formato impresso, *Librare* foi editado e publicado pela Tipografia Fundo de Ouro Preto em 1986. Confeccionada na cor preta, na parte superior da capa está disposto o título do livro, no meio está centralizado o ideograma chinês que significa poesia e na parte inferior está o nome do autor, todos editados usando a cor branca. O dualismo branco/preto foi utilizado pelo autor como um dos recursos para descrever o seu momento de isolamento em busca

do equilíbrio interior – tema do livro. Para dar início a essa busca, o poeta convida: "para ler/ com olhos fechados// como se o momento/ movimento fosse/ a vida toda" (GARCIA, 1986, p. 34).

Librare, é um verbo latino, cujo significado remete a equilíbrio. Portanto, reporta a busca incessante pela ascensão espiritual do autor na esperança de que, num piscar de olhos, os seus dois mundos, o de dentro e o de fora, tornem-se um único mundo, melhor e evoluído. Leitor de Henry Thoreau, Ezra Pound e Lao Tsé, desde a mocidade, Álvaro Andrade Garcia é apreciador das filosofias orientais, principalmente o taoísmo, que influenciaram não só a sua vida pessoal, como também a produção da sua obra poética. Tanto que, em 1986, aos 25 anos de idade, Garcia mudou-se para uma fazenda em Entre Rios de Minas e passou por um processo de autoconhecimento, em que se afastou do mundo para encontrar a sua própria essência e o equilíbrio entre os seus modos de ser e viver. Foi durante esse período de reclusão que o poeta estudou a língua chinesa. Escrito nessa época, *Librare* é um dos primeiros livros em que Álvaro Andrade Garcia exprime com mais intensidade a influência da estética taoísta e da ideografia oriental em seus poemas. Logo, neste livro o poeta visa aguçar os sentidos do leitor e incentivar a sua leitura de forma livre e natural, "como se nada fosse/ sentido nessa hora" (GARCIA, 1986, p. 35), apenas a poesia.

Partindo dessa perspectiva, em *Librare,* identificamos a presença de ideogramas – escrita tradicional oriental. De acordo com Pignatari, "a escrita ideogrâmica se organiza por parataxe. O ideograma não tem sinônimos, a poesia também não tem" (PIGNATARI, 2005, p. 51), logo, se identificam. Na escrita oriental, um ideograma não possui o verbo ser e nem categorias gramaticais fixas. Isso significa que um mesmo ideograma pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, dependendo de sua posição na frase ou verso. Os ideogramas, assim como as palavras, têm campos semânticos e irradiam sentidos e significados essenciais ligados à simplicidade, à naturalidade, à ressonância e ao ritmo para dar visualidade aos poemas. Assim sendo, neste livro os poemas foram concebidos na perspectiva pictográfica e estabelecidos na página da seguinte maneira: de um lado, o poema condensado, composto por substantivos no singular e verbos no infinitivo e, de outro, o poema em desenvolvimento, composto por versos em que os vocábulos foram expostos ao máximo de concisão que a língua portuguesa permite. Dessa forma, as palavras recombinadas

com outros fraseados e palavras foram moduladas para dar sentido aos versos. Para entender a lógica usada pelo poeta, vejamos no poema abaixo como ele utilizou esse recurso:

mim
eu

correr
afastar
ser

corre mim mesmo
se afasta daquele
que sou eu

(GARCIA, 1986, p. 8).

No formato impresso, *Librare* possui 36 poemas-ideogramas, ao estilo de haicais, com versos curtos e condensados que denotam "falsa" simplicidade de forma sintética e com linguagem impessoal para retratar uma experiência concreta por meio do equilíbrio entre a forma (metrificação) e o conteúdo. A maioria dos poemas possui características pictográficas que permitem a ilustração imagética e a admissão de movimento e som, o que favoreceu a convergência de uma mídia para a outra, nesse caso, do livro impresso para o digital. No poema abaixo podemos observar como as palavras do poema condensado em *Librare* impresso favorecem a expansão da imaginação digital do poeta e a introdução de características visuais ao poema em *Librare* digital.

estrela
céu

ir
vir
brincar

estrelas fazem
curvas no céu
indo e vindo
brincando de
esconde-esconde

(GARCIA, 1986, p. 5).

Cabe ressaltar que, ao utilizar substantivos singulares e verbos no infinitivo para formar os poemas-ideogramas que compõem o livro, Álvaro Andrade Garcia oferece, ao mesmo tempo, uma leitura essencial, mas desprendida e solta, em que as palavras ressoam no seu limite semântico dando ao leitor a possibilidade de recombiná-las.

Passados 16 anos da publicação do livro impresso, em 2002, Álvaro Andrade Garcia concebeu e publicou a versão 1.0 de *Librare* pela Ciclope.art. Dos 36 poemas da versão impressa, o poeta selecionou

seis, por terem características que possibilitavam a introdução de imagens, sons e movimentos, para compor o livro digital. Em *Librare* digital, as capas (primeira capa e capa final) também mudaram. O design e a montagem das telas foram feitos por Rodrigo Botelho e a programação de software foi realizada por Victor Volker.

A capa do livro impresso foi transformada em contracapa, funcionando também como poema-epígrafe. Na versão digital, o ideograma que significa poesia pulsa como o movimento das batidas do coração, assinalando que a poesia é vital, e, assim como o órgão humano que ativa a vida pulsa, as palavras também se movem para ativar a poesia. Dessa forma, o poeta nos mostra que as palavras, ora são movidas pelos verbos em ação no poema, ora se transformam na própria ação.

Neste e-livre "cada poema tem um tipo de interação diferente. As instruções de interação se encontram na parte inferior das páginas em cinza claro" (GARCIA, 2002, s.p.). E a navegação é feita através dos comandos segue e volta. No processo de convergência do impresso para o digital, o poeta usou a imaginação digital para dar aos seis poemas escolhidos efeitos cinéticos, cor, som e converter a dimensão lúdica em possibilidade de interação do leitor, além de utilizar a ideia contida no poema impresso para incrementar o poema digital, como podemos observar abaixo nas versões impressa e digital do mesmo poema.

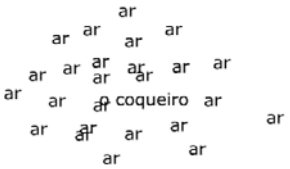
Poema em *Librare* impresso

coqueiro o coqueiro balança o ar
ar

balançar

Fonte: (GARCIA, 1986, p. 29)

Poema 1/6 de *Librare* digital (2002, s.p.)



Fonte: https://www.ciclope.com.br/

A partir da observação e análise das imagens, podemos afirmar que, na versão impressa, o poema condensado está de um lado e o poema desenvolvido em apenas um verso encontra-se estático na página. Já na versão digital, ao ser manipulada pelo mouse, a palavra ar se espalha pela tela para representar o movimento do ar balançando o coqueiro, suprimindo a palavra de ação (verbo) balançar. Ou seja, seguindo a orientação do menu em cinza, ao ser arrastada pela interação do leitor no mouse, a palavra coqueiro movimenta-se para qualquer lado e em todo o espaço disponível, até mesmo para fora da tela, como se o ar estivesse balançando as folhas do coqueiro, pra cá e pra lá, e lá ficam até que o mouse seja novamente movimentado pelo leitor. É dessa forma que, na reescrita do livro, o autor faz a poesia pulsar. Na tela, as palavras e os poemas se movimentam, conforme o leitor posiciona o mouse e interage com elas. Isso acontece porque as palavras do poema em *Librare* impresso possuem características lúdicas e pictográficas que permitem a transformação delas em imagens, sons e movimento no poema homônimo em *Librare* digital. E, nesse processo, as palavras abandonam o pensamento e a imaginação para construírem sentidos e sensações, através do movimento e do som, possibilitadas pelos dispositivos e programas de mídia e visando despertar o leitor para interagir com o poema na tela.

A partir de todo o exposto, temos que na versão impressa a dimensão lúdica contida no poema é convertida em imagem, som e movimento, que provoca a interatividade do leitor potencializando a versão digital.

Considerações Finais

Autor multimídia atento às questões do seu tempo, Álvaro Andrade Garcia tem se dedicado à prática de convergir algumas de suas obras do formato impresso para o digital, como em *Librare* e *Fogo,* e do digital para o impresso, como em *Poemas de brinquedo*. Em sua obra identificamos que as técnicas empregadas e a forma de pensar do autor sobre poesia traz à tona o sentido do processo de significação de sua poética, visto que constantemente ele tem buscado transformar obstáculos e criar recursos para manter coesão e movimento em seus poemas. Logo, em seus livros não ocorre apenas um processo

de convergência do formato impresso para o digital e vice-versa, mas sim um processo de fricção, soma e interseção das obras.

Dessa forma, podemos concluir que, para Álvaro Andrade Garcia a chegada de um novo suporte ressignifica todos os outros, pois nos processos de remediação o que está em jogo não é somente um agregado de funções, mas a reconfiguração de sentidos e experiências das obras e expansão e diversificação do público-leitor.

Referências

BARBOSA, P. *A ciberliteratura*: criação literária e computador. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

DOSSIN, L.; RIPHAGEN, M. O Workflow da publicação híbrida. *In*: GOBIRA, P.; MUCELLI, T. (org.). *Configurações do pós-digital*: arte e cultura tecnológica. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UEMG, v. 1, 2017. P. 266-275.

GARCIA, Á. A. *Librare*. Ouro Preto: Tipografia Fundo de Ouro Preto, 1986.

GARCIA, Á. A. *Librare*. Belo Horizonte: Ciclope, 2002 (versão digital).

GOBIRA, P.; MUCELLI, T. (org.). *Configurações do pós-digital*: arte e cultura tecnológica. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UEMG, v. 1, 2017.

JENKIS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2013.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. 8.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

SILVA, R. B. da; GOBIRA, P.; MARINHO, F. (org.). *Múltiplas interfaces*: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas. Belo Horizonte: Scriptum, 2018.

Crítica e protesto em *Como Nossos Pais*, de Belchior

Andressa dos Santos Vieira (UFES)[1]

Considerações iniciais

A relação entre a canção e a literatura, ou a poesia propriamente dita, é capaz de despertar fascínio e admiração naqueles que têm contato com essas formas de arte, mas também pode gerar questionamentos e dúvidas acerca do que viria a ser uma canção para aqueles que não estão familiarizados com o conceito, uma vez que ele não costuma ser trabalhado no ambiente escolar. Pensando nisso, Saraiva (2005) busca esclarecer que a canção seria "uma peça verbo-musical breve, portanto, um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois nela se compatibilizam dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)".

Da mesma forma, Finnegan (2006) busca tornar compreensível que a canção "é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana", tudo isso considerando que

> canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entonação, em solo, em coro. Harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano (FINNEGAN, 2006, p. 24).

Outrossim, Cavalcanti (2008) busca estabelecer uma aproximação entre música e poesia por considerar que ambas "sempre foram expressões que se utilizaram de técnicas semelhantes para se realizarem formalmente, tendo como traço estrutural mais comum o ritmo", uma vez que "cada uma das duas artes adquiriu seu ritmo próprio". Para o autor, a união entre a música e a poesia é responsável por produzir resultados extremamente positivos para a cultura brasileira, como aqueles proporcionados pelo movimento denominado Música Popular Brasileira, popularmente conhecido como MPB:

1. Doutoranda em Letras (UFES), Mestra em Letras (UFES), Licenciada em Letras-Português (UFES), Bolsista CAPES.

> A música popular é, reconhecidamente, uma das expressões mais altas da cultura brasileira. As condições históricas e sociais em que temos existido não permitiram à nossa literatura se expressar de forma devida a toda, ou pelo menos grande parte, da população de nosso país. A música popular, então, dentro de suas naturais limitações, foi levada a assumir tarefas que normalmente deveriam caber à literatura. Coube-lhe o desafio de dominar e expressar, mesmo tendo de driblar a censura, o preconceito intelectual elitista, entre outros, uma vasta e complexa realidade cultural de nosso país (CAVALCANTI, 2008, p. 3).

A MPB, de acordo com a perspectiva de Cavalcanti (2008), "se torna de grande importância para o cenário poético e cultural brasileiro", pois os músicos das décadas de 1960 e 70 são responsáveis por canções que foram compostas a partir de um caráter crítico de aspectos da sociedade brasileira, visando, entre muitas motivações, protestar contra o regime militar ditatorial vigente no país, enquanto deixa transparecer a sua função político-social, como a de educar e de abrir caminho para o pensamento crítico do cidadão, escolarizado ou não, devido ao alcance de público proporcionado pelos meios de comunicação:

> A elaboração artística das letras da MPB se tornou evidente para os críticos literários, chegando alguns destes a pensar que os poetas desta geração optaram pelo veículo musical (o disco, o rádio, a televisão) devido à superioridade comunicativa dos meios audiovisuais em relação aos meios escritos. O que ocorre é que os novos meios de comunicação vieram suprir o que a cultura tradicional, como modo de expressão da cultura erudita e letrada, nunca levou em consideração: as pessoas que não leem livros. Está aqui a grande relevância da MPB, ainda mais num país como o Brasil. A MPB exerce um papel muito amplo, normalmente legado às instituições de ensino e da leitura em geral, o de educar, de proporcionar o prazer estético e de possibilitar consciência crítica às pessoas (CAVALCANTI, 2008, p. 13).

Para Costa (2017), isso tudo acontecia em meio a um "período em que a preocupação desse tipo de música era claramente com um aspecto específico: a repressão. Havia, entre os músicos que escreveram e cantaram contra a ditadura, o vislumbre de um futuro em que ela acabaria e a sociedade retomaria a liberdade", enquanto buscavam maneiras de exteriorizar as suas angústias diante das impossibilidades de expressar suas opiniões, impostas pelo aparelho repressor do governo.

Crítica e protesto em *Como Nossos Pais*

A canção *Como Nossos Pais* foi composta por Antônio Carlos Belchior, artisticamente conhecido como Belchior, e conta com uma interpretação do próprio compositor e cantor em seu álbum *Alucinação* e também com uma interpretação da cantora Elis Regina em seu álbum *Falso Brilhante*, ambos lançados no ano de 1976, em meio às repressões impostas pelo regime militar que assolava o país e que, através de seus órgãos de censura, buscava impedir as manifestações artísticas e culturais e a circulação de canções de cunho crítico ou político.

Vale destacar que Elis interpretou essa canção no programa *Fantástico*, da Rede Globo, em agosto do mesmo ano, em uma performance icônica para uma sociedade que se encontrava imersa em um regime ditatorial há mais de uma década. Ainda hoje essa apresentação causa impacto pela força da mensagem transmitida a todo o país e pelo talento extraordinário dessa artista memorável.

Nessa canção, o compositor faz um resgate memorialístico a partir das experiências daqueles que viviam há muitos anos sob repressão intensa e que, mesmo diante de tantas dificuldades, buscavam manter aceso o desejo de liberdade e de vivenciar dias melhores. Partindo desse ponto de vista, Costa (2017) vai esclarecer que essa perspectiva inédita de futuro vai proporcionar à modernidade a possibilidade de construir suas próprias projeções pautadas em prognósticos racionais que visavam uma possibilidade de redenção futura e que "é essa visão moderna que aparece nas canções engajadas dos artistas da MPB que atacavam de maneira velada o sistema ditatorial".

Na versão performada por Belchior, as duas primeiras estrofes são cantadas de maneira suave e com acompanhamento instrumental do violão, o que proporciona bastante destaque à voz do cantor. Da terceira estrofe em diante, a bateria e a guitarra também passam a acompanhar voz e violão e parece que aceleram um pouco o ritmo, enquanto deixam a interpretação um pouco mais intensa até a última estrofe quando, ao final desta, o tom de suavidade retorna trazendo consigo novamente a predominância e o destaque à voz. De acordo com Tatit (2014), o fato de o compositor também cantar a sua canção representa o surgimento da "voz original do compositor, sujeito daquelas entonações e daqueles sentimentos descritos na letra",

fenômeno que, ainda segundo o autor, propagou-se ao longo da chamada era dos festivais, que teve início em meados dos anos sessenta.

Enquanto isso, na versão performada pela cantora Elis Regina, as quatro primeiras estrofes são cantadas de maneira suave e com acompanhamento instrumental do violão e do baixo, também dando bastante destaque à voz da intérprete. A partir da quinta estrofe, a bateria e o teclado também passam a acompanhar voz, violão e baixo, mantendo um ritmo cadenciado enquanto o som dos pratos da bateria proporciona mais intensidade à interpretação que vai sendo potencializada devido à performance vocal da cantora, que se mantém vigorosa até a última estrofe da canção.

Por se tratar de uma cantora gravando uma canção composta por um homem, vale ressaltar o apontamento de Tatit (2014) que afirma que mesmo com o surgimento desses cantores-compositores, que acabou reduzindo substancialmente o número de intérpretes masculinos, também conhecidos como cantores profissionais, "as cantoras, que ainda não compunham tanto como hoje, mantiveram considerável hegemonia por pelo menos três décadas nesse privilegiado lugar enunciativo de mediação entre autores e público".

Outro ponto importante acerca de *Como Nossos Pais*, cantada por Elis, diz respeito ao fato de a versão trazer duas alterações na letra da canção, quando comparada com a versão do compositor, como a mudança de gênero que surge no segundo verso da quinta estrofe (encantado passa a ser encantada) a fim de marcar a presença do eu feminino, seja na pessoa do discurso seja na pessoa da intérprete, e a mudança de pessoa dos pronomes possessivos presentes na quarta estrofe que, originalmente, surgem na primeira pessoa do singular e na versão da cantora aparecem na terceira pessoa do singular, provavelmente, como recurso para evitar uma provável censura ao beijo feminino que se configuraria no segundo verso da estrofe, caso Elis o cantasse sem qualquer alteração:

Versão de Belchior:

Para abraçar meu irmão
E beijar minha menina na rua
É que se o meu lábio, o meu braço
E a minha voz

Versão de Elis Regina:

Para abraçar seu irmão
E beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço, o seu lábio
E a sua voz

Essa mudança na pessoa do discurso vai ser tratada por Tatit (2014) como o uso de marcadores discursivos na canção que "ora distanciam, ora aproximam o enunciador do enunciado", afinal, quando a letra é desenvolvida em primeira pessoa "as inflexões melódicas reforçam a conexão dos enunciados com o enunciador", mas se ela "relata algo em terceira pessoa, os contornos entoativos impedem que o efeito de objetividade se imponha com plenitude". Ainda segundo o autor,

> essa embreagem, na verdade, responde por um dos principais efeitos de sentido associados à linguagem da canção: a ilusão enunciativa. É graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz. Como vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra. Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-lo da *persona* do cantor. Por isso, conscientes do impacto causado pela ilusão enunciativa, os intérpretes costumam escolher canções com cujas letras realmente se identificam. A melodia não permite que os temas sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional (TATIT, 2014, p. 35).

No que diz respeito às tensividades, Tatit (1990) vai afirmar que "as canções de todas as épocas sempre operaram com dois tipos de tensividade", a somática e a passional, sendo que a primeira "configura precisamente um ritmo, uma pulsação e uma periodicidade, ou seja, um gênero bem delineado", enquanto a segunda "corresponde aos estímulos afetivos e cognitivos desenhados pela melodia e apoiados pela harmonia, acarretando, sobretudo, a valorização de cada um de seus contornos".

Tanto na versão cantada por Belchior quanto na versão de Elis, percebe-se que há o alongamento das vogais que, de acordo com Tatit (1990), ocorre devido à presença da tensividade passional, uma vez que "repercute na expansão do campo de tessitura e na valorização de cada uma das vogais", o que acaba deixando a canção um pouco

mais lenta, "de forma que as tensões concentram-se nos contornos individuais e na permanência da voz em cada frequência emitida".

No que tange à questão estrutural, como a estrofação, a canção é composta por quarenta e nove versos que estão divididos ao longo de onze estrofes, das quais são sete quartetos, três quintilhas e uma sextilha. A metrificação não segue uma regra, ou seja, são estrofes compostas por versos irregulares sem preocupação com a manutenção de uma forma fixa, variando desde os tetrassílabos até os bárbaros. Também é possível perceber que não há preocupação com o uso de rimas, especialmente as externas, e que há uso do recurso estilístico *enjambement*, também chamado de encadeamento, a fim de criar um efeito coesivo entre os versos, recurso comumente utilizado em textos poéticos.

Acerca das temáticas trabalhadas na letra da canção, estão presentes as características inerentes ao discurso de resistência que almeja protestar contra a permanência do regime ditatorial, alcançado após o golpe de 64 que levou os militares ao poder; o forte desejo pelo retorno à condição de liberdade; a angústia dos jovens e o conflito de gerações, que parecem estar cada vez mais distantes no que diz respeito às ideias; as críticas sociais focadas na falta de engajamento de uma juventude inerte que não assume um posicionamento e que prefere optar pela aceitação dos ideais prontos que lhe são oferecidos e que permanecem fortes no seio da sociedade brasileira. Todas essas temáticas são representativas do contexto histórico e social que permeavam à época de lançamento da canção.

Na primeira estrofe, o eu lírico, aparentemente masculino, surge em diálogo com seu interlocutor, a quem chama de "meu grande amor", num discurso em primeira pessoa no qual afirma não querer tratar de banalidades, mas sim de suas experiências e de acontecimentos passados, enquanto que, na segunda estrofe, afirma que viver de sonhos não basta para ser feliz e busca ser enfático acerca da necessidade de ter em mente que uma vida humana é mais importante do que quaisquer outras coisas, especialmente, neste momento de luta pela reconquista da liberdade, a fim de estabelecer uma crítica ao regime militar, responsável por torturar pessoas e matar tantas outras, pelos diversos desaparecimentos misteriosos, muitos deles permanecendo sem solução ainda hoje, e pela retirada forçada de pessoas de seu convívio familiar ao serem enviadas ao exílio:

Não quero lhe falar meu grande amor
Das coisas que aprendi nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo que aconteceu comigo

Viver é melhor que sonhar
E eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei que qualquer canto
É menor do que a vida de qualquer pessoa

A terceira estrofe traz um alerta de que é preciso tomar bastante cuidado ao transitar pelas ruas de uma cidade sitiada, devido aos inúmeros perigos existentes ali e que os cercam por todos os lados. Não há sentimento ou sensação de liberdade, uma vez que os repressores, baseados no autoritarismo, venceram ao tomar o poder e trataram de impor um sistema opressor capaz de impedir a sociedade e, consequentemente, a juventude de esboçar qualquer tipo de reação ou de manifestações de cunho crítico contra o sistema, devido ao temor à represália:

Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal está fechado pra nós
Que somos jovens

Por outro lado, a quarta estrofe vai reforçar para o interlocutor a necessidade de os jovens não ficarem sujeitos à opressão imposta por um governo ditatorial, destacando a importância do uso da voz como uma ferramenta de protesto contra o regime militar, visando, a todo momento, a reconquista dos direitos, da liberdade de expressão e, assim, poder voltar a exteriorizar as suas emoções e os seus sentimentos de forma pública, como os simples atos de beijar ou abraçar alguém querido, seja familiar, amigo ou relacionamento amoroso:

Para abraçar meu irmão
E beijar minha menina na rua
É que se fez o meu lábio, o meu braço
E a minha voz

A quinta estrofe chama atenção pelo fato de ser a única a apresentar rimas externas em todos os versos que a compõem, como a repetição sonora do *ão* no primeiro e no terceiro versos e do *ção* no

segundo, no quarto e no quinto versos. Também vale destacar que o eu lírico deixa claro que, mesmo diante de todas as dificuldades, não pretende voltar para o sertão de onde veio e que não deixará de lutar pelo que acredita, pois nutre o desejo de continuar vivendo na cidade em que reside atualmente por sentir em seu coração, ferido e entristecido pelas derrotas e pelo contexto político e social de seu país, que a chegada de uma nova estação carrega consigo novos ares e a esperança de dias melhores.

Destaca-se ainda que o fato de o compositor ter nascido em Sobral, no Ceará, é o que dá sentido ao uso da palavra sertão no terceiro verso:

> Você me pergunta pela minha paixão
> Digo que estou encantado com uma nova invenção
> Vou ficar nesta cidade não vou voltar pro sertão
> Pois vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação
> E eu sei de tudo na ferida viva do meu coração

Pensando nisso, na sexta estrofe, o eu lírico vai reavivar, na memória de seu interlocutor, a lembrança de um momento em que ambos, desfrutando de seus direitos, estavam na rua durante um tempo em que provavelmente não havia tantos impedimentos e restrições, sendo possível aos jovens reunirem-se com uma certa liberdade, evidenciada pelo "cabelo ao vento" do segundo verso, para protestar e tentar fazer com que suas vozes fossem ouvidas. Entretanto, reviver essa lembrança acarreta um sentimento de dor e de sofrimento por acabar transparecendo que o direito à liberdade já não existe mais:

> Já faz tempo eu vi você na rua
> Cabelo ao vento, gente jovem reunida
> Na parede da memória esta lembrança
> É o quadro que dói mais

Dessa forma, essa dor será acentuada, na sétima estrofe, com a percepção de que tudo aquilo que foi realizado até o momento, os protestos, as críticas, os enfrentamentos e, principalmente, as perdas, não foi suficiente para que a juventude entendesse e resolvesse assumir o seu papel de crítica, tanto da sociedade quanto de seu governo, pois ela parece permanecer a mesma de antes por ainda sofrer forte influência da geração anterior, representada na figura dos pais, tendo em vista que não busca questionar as escolhas que são

feitas em seu nome e menos ainda os motivos que levaram a elas, parecendo estabelecer uma reescrita daquilo que já existe:

> Minha dor é perceber
> Que apesar de termos feito tudo que fizemos
> Ainda somos os mesmos e vivemos
> Ainda somos os mesmos e vivemos
> Como os nossos pais

Na oitava estrofe, diante do sentimento de fracasso, através das escolhas malsucedidas de uma juventude alienada, vai acontecer uma comparação entre essas gerações na afirmação de que ambas permanecem adorando os mesmos ídolos, ou seja, os jovens deixam de fazer suas próprias escolhas, seja por comodismo ou puro desinteresse, para continuar seguindo os passos de seus pais. Diante disso, o eu lírico vai acusar o seu interlocutor de justificar sua escolha devido à falta de opções como mera desculpa para não mudar:

> Nossos ídolos ainda são os mesmos
> E as aparências não enganam não
> Você diz que depois deles
> Não apareceu mais ninguém

Consequentemente, na nona estrofe, o eu lírico vai enfatizar ao seu interlocutor que, independentemente da opinião que vem nutrir a seu respeito, como considerá-lo um desinformado ou até mesmo um mentiroso, é ele quem encontra-se preso a um amor cego ao passado que não vivenciou e do qual só tomou conhecimento através das versões contadas pelas gerações anteriores, ficando, assim, impossibilitado de tirar suas conclusões a respeito ou de sequer conseguir enxergar as possibilidades de futuro, repleto de coisas novas que estão por vir:

> Você pode até dizer que eu estou por fora
> Ou então que eu estou inventando
> Mas é você que ama o passado e que não vê
> É você que ama o passado e que não vê
> Que o novo sempre vem

Na décima estrofe, o eu lírico lamenta saber que aqueles que foram os responsáveis pelo despertar de seu pensamento crítico e de sua consciência jovial e desafiadora, disposta ao enfrentamento a

tudo aquilo que considera incorreto ou injusto, encontram-se trancafiados em suas casas amparados por uma suposta proteção celestial, havendo desistido de lutar por dias melhores e preocupando-se apenas com o acúmulo de riquezas:

> E hoje eu sei que quem me deu a ideia
> De uma nova consciência e juventude
> Está em casa guardado por Deus
> Contando os seus metais

A décima primeira estrofe pode ser vista como o refrão da canção, pois trata-se da repetição da sétima estrofe, e que vai surgir como um reforço das ideias, como o sentimento de dor diante da percepção de que tudo aquilo que foi realizado não foi suficiente para estabelecer um pensamento crítico nos jovens, que permanecem seguindo os passos de seus pais, enquanto acentua a sensação de angústia do eu lírico diante da inércia da juventude:

> Minha dor é perceber
> Que apesar de termos feito tudo que fizemos
> Ainda somos os mesmos e vivemos
> Ainda somos os mesmos e vivemos
> Ainda somos os mesmos e vivemos
> Como os nossos pais

A força dessa canção encontra-se na mensagem que passa para a sociedade, especialmente para os jovens, pois busca a todo momento abrir os olhos da juventude para a urgência de libertar-se das amarras através do pensamento crítico e da entonação da voz contra os desmandos do governo em busca de retomar a sua liberdade. O papel assumido pelos artistas e suas canções de protesto abraça a luta contra a manutenção do regime militar e precisa, a todo momento, garantir que a censura não consiga calar as suas vozes, afinal, são eles os responsáveis por transmitir as mensagens de esperança e de resistência.

Considerações Finais

As canções de protesto, da mesma maneira de *Como Nossos Pais*, são responsáveis por dar voz aos artistas que as eternizam enquanto buscam transmitir mensagens extremamente importantes dentro

de determinados contextos histórico, social e político de uma sociedade à época de seus lançamentos, podendo, desta forma, ser compreendidas como verdadeiros atos de resistência, por aqueles que as compõem e cantam, ou como convites ao protesto, por aqueles que as ouvem, devido à atualidade de seus temas.

Dessa forma, é preciso refletir acerca da importância exercida pelo intérprete, o cantor ou a cantora que, em muitos casos, não foi o responsável pela composição da canção, mas que diretamente também irá influenciar em sua consolidação em meio ao público. Exemplo disso pode ser visto na gigantesca popularidade alcançada pela versão de *Como Nossos Pais* interpretada por Elis Regina que, mesmo passados quarenta e cinco anos de seu lançamento, continua fazendo enorme sucesso devido à singularidade e à força de sua interpretação, bem como à grandiosidade que a cantora alcançou no meio da música brasileira.

Pensando nessa conexão que costuma ser estabelecida entre quem compõe a canção e aquele que será escolhido para interpretá-la, leva-se em conta tanto a figura do artista intérprete quanto o meio musical no qual está inserido. Dessa forma, Matos (2002) vai esclarecer que

> na canção mediatizada, a obra é conservada em formato concreto e diretamente sensível – e nela permanecem soando a voz, as palavras, a musicalidade do cantor. A performance vocal inscreve-se diretamente na concretização histórica da obra, o que em alguns sentidos funciona como uma espécie de escrita. A atuação do intérprete ganha duração no tempo e passa a integrar com mais efetividade a criação da obra; desse modo, ele participa de certo modo da instância autoral (MATOS, 2002, p. 105).

Ademais, o avanço na modernização dos meios de comunicação permitiu que as canções dos artistas da MPB chegassem a um número maior de pessoas, alcançando, inclusive, aquele público pertencente às camadas mais baixas da sociedade, ampliando, assim, a capacidade de propagação das mensagens que pretendiam transmitir, sejam elas de cunho crítico ou político:

> a música popular ajudou a realizar a proposta Modernista de atualização da cultura brasileira ou a atualização de sua linguagem, deixando-se de lado a linguagem "bacharelesca empostada" que era cultivada e caracterizada como linguagem própria do discurso artístico. A MPB

> conseguiu grande parte de seu êxito através de uma maior facilidade de chegar até o povo. Justamente por causa de sua utilização de meios modernos de comunicação (CAVALCANTI, 2008, p. 3).

Outrossim, os artistas da MPB, segundo Costa (2017), tinham uma visão modernista acerca do futuro, na qual buscavam almejar, a todo momento, a possibilidade da retomada de seus direitos civis, tendo em vista que o "seu espaço de experiência consistia na vida sob a repressão, a ausência de liberdade e a ânsia por ela; seu horizonte de expectativa era o futuro salvacionista projetado ao infinito, mas que deveria ser antecipado", devido à urgência pelo restabelecimento da democracia. Esse desejo de antecipar a chegada de um futuro salvacionista explica a necessidade desses artistas exteriorizarem os seus sentimentos e, principalmente, as suas revoltas em forma de protestos contra o autoritarismo e a repressão que os cercavam de todos os lados, causando angústia e sofrimentos de toda espécie.

Logo, diante da grandiosidade alcançada pela MPB e do importante papel dos artistas envolvidos nas lutas pela democracia, pela manutenção dos direitos civis e, principalmente, pelo direito à liberdade, é preciso manter viva na memória da sociedade a relevância desse movimento, bem como os impactos que as canções de protesto causaram através de suas mensagens fortes, sempre lembrando que a liberdade do povo trata-se de um direito universal.

Referências

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música Popular Brasileira, poesia menor? *Revista Travessias*. Paraná, v. 2, n. 2, p. 01-33, maio/ago. 2008. Disponível em: <http://e revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2993/2342>. Acesso em: 15 mar. 2021.

COSTA, Fernando Muratori. Da esperança equilibrista à sujeira para todo lado: um passeio por canções de engajamento político – MPB e Brock (1970-1987). *Artcultura*. Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 203-219, dez. 2017. Disponível em: < http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41265>. Acesso em: 12 mar. 2021.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz.

Tradução de Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2006. p. 15-43.

MATOS, Claudia. Poesia, canção e mídia – os especialistas em Letras e a Poesia que está no ar. *Gragoatá*. Niterói, v. 7, n. 12, p. 101-112, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33534>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SARAIVA, José Américo Bezerra. Como analisar a canção popular? In: COSTA, Nelson. Barros da. (Org.). *Práticas discursivas*: exercícios analíticos. Campinas: Pontes, 2005. p. 157-170.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 29, p. 33-38, 2014. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/29/index.htm>. Acesso em: 18 mar. 2021.

TATIT, Luiz. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*. São Paulo, n. 4, p. 41-44, 1990. Disponível em: < https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25503>. Acesso em: 19 mar. 2021.

Ondas Novas ao Mar: o vigor da presença do texto clássico atualizado pela tradução e música em português

Artur de Freitas Gouvêa (UFRJ)[1]

Introdução

No mesmo rio entramos e não entramos;
somos e não somos.

HERÁCLITO DE ÉFESO

O título deste trabalho alude aos processos desencadeados na tradução para o português, na composição e no(s) arranjo(s) realizados a partir desses processos de tradução, que culminaram na publicação de um vídeo, interpretado pelo grupo UFRJ In-Versos.

Propõe-se aqui, além de apontar uma sequência de decisões que formataram a música da maneira que foi apresentada no vídeo, trazer à tona a referida produção enquanto marca de um encontro entre múltiplas singularidades, cada qual carregada de diferentes experiências e especialidades. Na percepção desse encontro, afirmar que a possibilidade da junção se dá no instante em que a produção é trazida à presença, e que, nesse presentificar-se constante, o antigo, no caso a poesia de Horácio, é seguidamente atualizado.

O encontro é aqui narrado a partir da perspectiva do grupo musical que realizou a gravação do vídeo, representado pelo presente autor. Como forma de contextualização e melhor noção da pluralidade de vivências envolvidas nos processos aqui descritos, abre-se espaço para a apresentação dos agentes dos processos. São, basicamente, três fontes principais: o autor do poema original, Horácio, o autor das traduções, Walace Pontes e o grupo que a interpretou em vídeo.

O grupo UFRJ In-Versos surgiu a partir do projeto de extensão "Comemorando a canção como reunião poética originária", criado em 2017 e que, por sua vez, foi uma iniciativa do grupo vocal/instrumental Música Surda, para compartilhar sua experiência no ato de criar e arranjar canções, respondendo às poesias a partir da musicalidade latente da ordenação de suas palavras. O que era produzido

1. Doutorando em Música, mestre em Letras e bacharel em Música pela UFRJ.

nas aulas do projeto de extensão era apresentado junto com os alunos, como uma produção à parte.

Com o encerramento das atividades do Música Surda, em 2018, inicialmente foi criado o trio In-Versos, visando a continuidade do trabalho no mesmo formato anterior. Pouco depois, as apresentações com os grupos formados nas aulas passaram a ser mais constantes, e a produção fazia mais sentido contando com a participação de todos. No ano de 2019, o projeto fez suas apresentações quase inteiramente como um grupo de câmara mais amplo, com todos os alunos do curso de extensão.

O projeto de extensão e o grupo In-Versos seguem na busca de devolver à poesia seu encanto a partir do canto. Hoje é um Grupo Artístico de Relevância Institucional (GARIn) da UFRJ e conta com apoio do edital PROART-FCC-UFRJ. Eis a descrição do projeto, como está atualmente registrada:

> Este projeto se propõe trazer a compreensão da canção, isto é, da poesia cantada, para o âmbito dos estudos poético-literários como uma forma de compreendê-la desde o seu movimento originário, quer dizer: antes da cisão entre música e poesia e que enquanto indissociadas conformam o movimento de presença-ausência do poético visto como uma unidade. Cantar a poesia é fazer emergir a condição poética no seu sentido mais primordial, mais originário portanto. Cantar a poesia é fazer da presença poética a presença do canto enquanto canto. Assim, cantar a poesia é fazer com que a poesia cante e encante. Significa: é fazer com que a poesia seja capaz de cumprir o seu destino histórico originário: ser cantada. Desse modo, quando dizemos: cantar a poesia, dizemos o mesmo sem que, contudo, estejamos dizendo a mesma coisa. Apresentaremos em forma de recitais-didáticos, apresentações musicais e palestras, a performance de canções musicadas sobre poesia em língua portuguesa, estabelecendo relações entre música e poesia como fundamento para às áreas compreendidas pelas disciplinas ligadas à Ciência da Literatura, como Poética, Teoria Literária e Literatura Comparada, no domínio da Faculdade de Letras da UFRJ, trará necessariamente contribuições, de modo interdisciplinar, para áreas afins como Filosofia da Música, História da Música e Musicologia. Este trabalho pretende promover o resgate de uma dimensão originária com a criação artística, bem como, mais especificamente, entre a poética a criação e a filosofia, em que fique demonstrado o relacionamento intrínseco entre essas possibilidades de constituição de saber. (RAMALHO, 2021)

O grupo, portanto, tem seu material modificado a cada ano ou semestre, e busca o diálogo constante entre professores, colaboradores e alunos em seus processos de construção da interpretação. A heterogeneidade de estilos dos alunos e professores envolvidos no processo, embora necessite de mediação para dar identidade aos timbres, permite uma variedade maior de ferramentas (de timbres ou técnicas) para formar texturas singulares. Busca-se o lugar em que cantores com "escolas" diferentes achem um equilíbrio entre seus timbres e os instrumentos de sopro timbrem com os violões.

O projeto de extensão realiza, desde seu início, parcerias com projetos de instituições de ensino fora da Escola de Música, como a UERJ, o Projeto Orquestra nas Escolas, o coro infantil da E.M. Francisco Mignone e o projeto Poemata, ligado à Faculdade de Letras da UFRJ. Dessa última parceria surgiram dois arranjos de traduções cantadas de poemas latinos: Aquele Barco (Phaselus ille), com tradução e música de Fábio Frohwein sobre poema de Catulo, e Ondas Novas ao Mar, com tradução e música de Walace Pontes sobre o poema 1.14, de Horácio, música que está aqui colocada em destaque para a descrição dos processos criativos a ela atados.

A música já foi apresentada, ou presenteada ao grupo em forma de canção, por Walace Pontes, que enviou áudios com a tradução e a versão em latim cantadas e tocadas por ele. Segundo Walace, a tradução começou a ser pensada a partir dos encontros do projeto *Poemata*, que aconteciam na faculdade de Letras da UFRJ e eram um espaço para aqueles interessados em pensar a prosódia do latim a partir de estudos sobre pronúncia reconstituída.

Na música, as interpretações baseadas no estudo de contextualização histórica, influenciando, inclusive, nas prosódias das canções e nas articulações das notas tocadas pelos instrumentos, é chamada de música historicamente informada, com diversas possibilidades. A ausência de fontes que permitam afirmar detalhes de entonação, velocidade ou timbre com precisão tornam o trabalho tão árduo quanto livre, ou polêmico. O caminho que se mostra é o de afirmar a interpretação que se coloca de pé como uma possibilidade, baseada em muita pesquisa, não como a forma mais correta.

A tradução começou a partir do estudo da métrica do poema, depois de ter se debruçado sobre poemas de Horácio. Horácio foi escolhido, entre outras coisas, por sua notoriedade em utilizar de mtodos mais complexos, o que permitia ao Walace um aprofundamento

em seus estudos de métrica. O projeto *Poemata* também estimulou a performance das traduções ali criadas.

Mãos na obra

A arte é o pôr-se-em-obra da verdade

MARTIN HEIDEGGER

Aqui serão descritos processos que trouxeram à presença o vídeo que pode ser assistido em sítio destinado a publicação de vídeos de todo tipo de conteúdo, a partir do canal do Grupo UFRJ In-versos[2]. Esses processos agora fazem parte da história da poesia, porque as pessoas envolvidas nesse processo voltaram sua escuta e se apropriaram da poesia, ou da canção, responderam a ela da forma que souberam melhor fazer no momento e deixaram a música acontecer com suas contribuições.

Como já foi mencionado, Walace entregou uma canção pronta, ou seja, foi responsável pela metrificação, melodização, harmonização e performação da canção. Ou seja, quando foi entregue ao grupo, já havia forma, melodia e harmonia. A forma seguia os versos e as estrofes que, segundo a análise de Walace, podem ser entendidas como estrofes *asclepiadeias segundas,* ou *asclepiadeias B*:

[...] Ondas novas ao mar hão de levar-te, nau.	- - - **v v** - / - **v v** – **v**
Oh! Que hás de fazer? Cuida ancorar	- - - **v v** - / - **v v** – **v**
Firme a um porto. Não vês que	- - - **v v** -
Nu dos remos teu flanco está? [...]	- - - **v v** - **v**

(HORÁCIO, acervo particular do Grupo UFRJ Inversos, 2021)

Aqui cabe um parêntese para apontar um encontro, ou alguns encontros arcaicos, para a contemporaneidade: aqueles que compreendiam Horácio, o autor da obra original, e seus conhecimentos dos poetas antigos. Porque, afinal, haveria ele de utilizar formas conhecidas dos antigos eólios, que eram mestres dos metros complexos, senão por haver colidido com eles em seus estudos e prática? Seriam as

2. https://www.youtube.com/watch?v=RW1sDcTpd4I&list=PLZQQpzeawzk-Tr55KUaM1pXGoS-BN7qy-B&index=5

obras que ele escreveu, ou parte delas, adaptações ou transcrições de outros poemas pronunciados em sua época, mas não referidos como tais em nenhuma literatura?

A autoria de uma obra, que hoje é sobremaneira valorizada, até para garantir meios de sobrevivência dos autores, nem sempre foi considerada com tanta precisão de detalhes. Até pouco tempo, na música, melodias populares eram aproveitadas e desenvolvidas por autores respeitados no meio, sem preocupação com a menção de autoria, pois não era moralmente considerada essa questão.

Longe de pensar que a obra não seja de Horácio, esta divagação apenas tenta colocar em evidência, a partir da forma do metro, e não do conteúdo nele suportado, a questão que há no diálogo de vivências entre os eólios e Horácio, assim como há entre Walace Pontes, os teóricos que ele estudou e o poema de Horácio, bem como os músicos envolvidos no arranjo que se seguiu, e as vivências as quais eram munidos nos encontros que formataram a nova versão.

No encontro de Walace com UFRJ In-versos, mudou-se ainda alguns pontos da tradução. Em depoimento do tradutor em um dos encontros com o grupo, após a gravação, o mesmo afirmou que ainda estava em processo de finalização da tradução quando a enviou, e o fez pensando que poderia haver pontos importantes a modificar a partir do diálogo com o grupo de músicos. Algumas considerações incluíam a troca de elisões vocálicas por sílabas mais rítmicas, ou o uso de palavras menos rebuscadas.

Sendo assim, a forma da canção foi composta de cinco sessões com períodos ternários, ou seja, eram três frases musicais em cada sessão, sendo as duas primeiras frases correspondendo aos metros *asclepiadeus* e a terceira frase juntando o *glicônio* e o *ferecrácio*. Na música, as sessões são definidas por letras maiúsculas do alfabeto latino. Como as melodias não mudam, todas as estrofes são consideradas formalmente variações da mesma sessão, no caso representadas com a letra A, sendo as variações, dependendo da linha, numeradas (A1, A2, A3...) ou sucedidas de apóstrofes ou "linhas"(A, A', A"...).

A canção foi apresentada ao violão, com harmonia modal. Nessa harmonia, o Dó é a nota preponderante, e o acorde de Dó alterna-se ao de Fá na maior parte do tempo. A melodia foi composta intuitivamente a partir de improvisos sobre base harmônica, perceptível pelas repetições das notas nos inícios das frases musicais.

Entre as estrofes também há pequenas variações no acompanhamento ao violão, também atreladas à característica improvisativa do acompanhamento. No final, depois de repetir os dois últimos versos, ou a última frase, ampliando a forma, no que, na música, pode ser considerado um *final*, ou mesmo uma *codeta*, o autor escolheu por colocar um acorde de Mi menor, contrastando com a harmonia praticada por toda a música, em textura de melodia acompanhada, no que o autor atribui a influência da cultura musical do ocidente, que imputa um *ethos,* ou *humor* musical, dependendo da tonalidade ou velocidade. No caso, de acordo com o próprio tradutor, pensou-se em realizar o final da música de modo solene. A forma, inicialmente, pode ser representada assim:

[...] Ondas novas ao mar hão de levar-te, nau. Oh! Que hás de fazer? Cuida a ancoragem bem Firme a um porto. Não vês que Nu dos remos teu flanco está?	(introdução) A
	(transição)
Mastro estrala ao ventar célere Áfrico; [5] Juncos geme também. Sem as amarrações, Estes cascos mal podem Persistir no indomável mar	A'
	(transição)
Já não podes trazer velas íncólumes, |Nem deidades as quais chamas de novo em dor [10] És um pôntico pinho, És dos bosques eméritos.	A''
	(transição)
Louvarias, porém, gênese e nome em vão: Marinheiro em pavor treme na multicor Popa. Para não dares [15] Farra aos ventos, alerta-te!	A'''
	(transição)
Ontem foste ao meu ver tédio fortíssimo Hoje és aflição grave, saudade-mor, Nega as águas que fluem Rumo às rútilas Cícladas. [20]	A''''
	(transição)
Nega as águas que fluem Rumo às rútilas Cícladas. [20]	*codeta* (fim)

(HORÁCIO, acervo particular do Grupo UFRJ Inversos, 2020)

Quando a música foi recebida, o projeto já contava com bolsistas e uma variedade de instrumentos disponíveis. O grupo ouviu remotamente as versões de Walace (este foi o primeiro arranjo do grupo feito totalmente por vias remotas). Depois, foram pensadas variações da harmonia em cada estrofe, que trouxe uma densidade harmônica maior, caracterizada pela constante mudança das conduções harmônicas e, consequentemente, um dos pontos principais de alteridade na obra.

O caminho da harmonia agora preparava mais o final em Mi menor, e diminuía a surpresa, ou o contraste causado por esse acorde. Intervenções de contracanto e de coro foram criadas, além de um solo de guitarra elétrica e pequenas mudanças melódicas em algumas frases, aumentando mais a densidade e os pontos de alteridade na música.

A textura da música agora variava de melodia acompanhada para coro acompanhado, alternando entre homofonia e polifonia no canto. Por fim, a introdução ainda foi aumentada por um coro polifônico cantando dois versos da versão em latim, acompanhado por intervenções de piano e um violão dedilhado.

A forma em si continuava com a mesma quantidade de seções, mas houve prolongamentos em algumas seções (introdução, solo de guitarra e final). A massiva quantidade de elementos de identidade na melodia em cada seção permite afirmar todas como variações de A, embora haja diferenças na melodia e em toda a harmonia em cada seção. A forma apresentada no vídeo ficou assim:

[...] vīx dūrārĕ cărīnaē pōssīnt īmpĕrĭōsĭūs [7-8] 2X	A (introdução)
[...] Ondas novas ao mar hão de levar-te, nau. Oh! Que hás de fazer? Cuida ancorar então Firme a um porto. Não vês que Nu dos remos teu flanco está?	
	(transição)
Mastro estrala ao ventar célere Áfrico; [5] Com vergame a gemer. Sem as amarrações, Estes cascos mal podem Persistir no indomável mar.	A’
	(transição)
Já não podes trazer velas incólumes, Nem teus deuses, por quem chamas de novo em dor. [10] És um pinho do Ponto, Das florestas esplêndidas.	A’’

	(transição)
Tens louvado, porém, gênese e nome em vão:	A'''
Marinheiro em pavor treme na multicor	
Popa. Para não dares	
[15] Farra aos ventos, alerta-te!	
	(transição)
Ontem foste a meu ver tédio fortíssimo,	A''''
Hoje um zelo maior surge, e a saudade vem,	
Nega as águas que fluem	
Rumo às rútilas Cícladas. [20]	
	(transição)
Estes cascos mal podem	*codeta* (fim)
Persistir no indomáverl mar. [7]	

(HORÁCIO, acervo particular do Grupo UFRJ Inversos, 2021)

Uma versão com a voz masculina (Calebe Faria) cantando tudo em latim está sendo produzida, mostrando que a versão em vídeo é uma entre tantas respostas ao poema e que responde a um momento desse estado permanente de transitoriedade em que se vive a música.

Por fim, entre marés

Esses processos descritos mostram muitos encontros, nos quais o grupo definiu o que se vê e ouve no vídeo; a heterogeneidade do grupo mostra o encontro entre cada singularidade que efetivamente contribuiu para a forma final do que está no vídeo, e que é final apenas para o vídeo, mas continua afetando no encontro com quem vê e escuta o vídeo. Cada singularidade apresenta, nesse encontro, um mar de vivências.

O diálogo entre essas marés traz à tona novas ondas unidas em confluência. Essas ondas trazem também à presença o diálogo e a atualização do que já foi. A tradução conduz a origens que a "idade da tecnologia" ainda teima muitas vezes em velar, com discursos do antigo que está "datado" ou invalidado.

Para haver vestígios de vida é preciso que haja trama, nó, múltiplas vivências que permitem recordações e celebrações, ou até comparações que unem ou separam, concordam ou diferem.

Na memória de cada um a lembrança de vivências dificilmente se presentifica, guardando cada informação de data e hora. Um ínfimo instante cronológico pode marcar tanto quanto várias horas. A

medida do tempo aqui não vigora, senão talvez como um mero detalhe. É possível que, por isso, data e hora sirvam como informação. É sempre crescente a necessidade de compartimentar, dar limites e formas a cada coisa, pois a humanidade está expandindo cada vez mais seu horizonte e a cada dia seu mundo fica maior.

O mundo está inflando de conhecimento e detalhamento, de formas e certezas, na chamada era da informação ou era digital. Nesse cenário, perde-se aos poucos a sensibilidade para o que está fora, aquém ou além de tudo isso. Percebe-se menos a todo minuto que o minuto não está sempre à frente de tudo. Nem o centímetro, os bytes, a molécula ou a curva de onda. A cada barreira ultrapassada, afasta-se da noção de que cada barreira foi colocada pelo mesmo que a ultrapassou.

A humanidade está inflando com seus novos horizontes e se esquecendo de que é limitada. A cultura musical está além do que já foi escrito no passado e lido hoje. A música cantada ou o que é aprendido sobre música no dia a dia, diz mais sobre o modo próprio de fazer música do que o que foi escrito ou convencionado. A vivência no ato de fazer ou escutar música se instaura na memória de modo único e irrepetível.

Poema é música das palavras, assim como dança é música do corpo, pintura é música no ritmo e texturas das pinceladas e na frequência dos tons, escultura é música dos contornos retirados da pedra e da madeira. Da mesma forma que a harmonia ordena as diferenças e tensões em um ajuntamento e confere-lhes um acordo, o ritmo ordena as formas em equilíbrio no tempo. A melodia ordena as entonações no ritmo.

Todos, em sua potência de música, instauram memória desde sua concepção e possibilitam sua continuidade na dimensão da memória. A concepção se dá a partir da modificação deliberada que oferece novo sentido à percepção de mundo. Fundada pela memória uma vida que independe do tempo cronológico, permitindo a eternização da obra, impedindo a obra de morrer com o seu autor.

Para se chegar a tradução, outros autores foram lidos, estudados, influenciando no texto escrito, o que põe em questão também os limites da autoria. O próprio poema está guardado em letras que não foram escritas de punho por Horácio. Horácio criou baseando-se em metros atribuídos a autores antigos eólios, que viveram muitos séculos antes dele.

Não se pode ater sobre o que não é ou não se tem, ou ainda sobre o que não se sabe do poema, mas sim sobre o que se configura real em presença dos que lêem, dos que escrevem, dos que vêem e dos que escutam o poema. O poema, lido, recitado, cantado, harmonizado, atualiza-se pelos que participam desses processos e permanece aonde é o seu lugar: na memória da civilização de aonde surgiu.

Referências

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERÁCLITO. *Fragmentos: origem do pensamento*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

RAMALHO, Celso Garcia de Araújo. *Música Surda: co-memorando a canção como reunião poética originária*. Projeto de extensão. Disponível em: <http://sigproj.ufrj.br/apoiados.php?projeto_id=293841> Acesso em 10 de novembro de 2021.

"Maracanã do Funk" – A (re)criação do Baile da Penha no Podcast do Dj Rennan

Artur Vinicius Amaro dos Santos (UFRJ)[1]

Maracanã do Funk

Maracanã: palavra do tupi guarani que significa "semelhante a um chocalho". Pode ser algo ou algum lugar que faz barulho. Maracanã também é o Estádio Jornalista Mário Filho, o mais famoso da cidade do Rio de Janeiro, chamado por muitos de Templo do Futebol[2]. Ele já foi palco de grandes celebrações como a final da Copa do Mundo de 1950, a abertura dos Jogos Pan-Americanos de 2007, o encerramento da Copa do Mundo de 2014 e mais recentemente a abertura e encerramento dos Jogos Olímpicos de 2016. Além disso, muitos shows nacionais e internacionais já foram realizados lá. O Maracanã é de fato um local que faz barulho, em múltiplos sentidos.

A expressão "Maracanã do Funk" surge a partir de uma fala do DJ Rennan da Penha em uma *live*, feita em 2020 no Konteiner[3], durante a pandemia e o isolamento social impostos pela pandemia de Covid-19 no mundo. Na ocasião, afirmou que o Complexo da Penha era o "Maracanã do Funk", enfatizando que vários dos funks produzidos na Penha fazem sucesso.

Rennan com certeza sabia o que estava falando, ainda que não com a riqueza de análises etimológicas, antropológicas ou socioculturais. Afinal de contas, o Complexo da Penha é esse local que produz

1. Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bolsista CAPES. É graduado em Licenciatura em Letras: Português – Literatura pela mesma instituição, pesquisa o funk carioca a partir do ritmo, da linguagem e da demarcação territorial cartográfica feita nas canções. Além disso orienta projetos que giram em torno da noção de Corpa (VALENTIM, 2019) na cena das artes e multimidias contemporâneas.
2. Disponível no link: <https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/gazeta-esportiva/2021/06/16/templo-do-futebol-brasileiro-maracana-completa-71-anos-de-historia.htm>
3. Konteiner é uma casa de Shows no complexo da Penha , no bairro de Olaria. O acesso se dá por uma ladeira que começa na Penha.

funks que fazem barulho e sucesso. Além, é claro, de tornar seus bailes muito conhecidos, sendo os maiores o Baile da Chatuba no início dos anos 2000 e o Baile da Gaiola que aconteceu entre 2016 e início de 2019 e ficou conhecido como principal palco do 150 BPM.

Pensando a partir disso, pretendo mobilizar questões capazes de refletir, em alguma medida, como o podcast 009 do DJ Rennan da Penha[4], lançado em 15 de maio de 2021, (re)cria esse clima da experiência transgressiva do Baile da Penha. Cogito que essa tentativa seja falha, pois não sei dizer se o podcast cria a ideia em torno do "Baile da Penha" nem se ele recria um sentimento da experiência vivido no baile. Acho que as duas coisas, cada qual a sua medida e ambas coabitam.

Ainda julgo importante destacar que, diferente do formato convencional de podcasts popularizado na internet e disponível nas principais plataformas de áudio, no mundo do funk essas faixas não são uma espécie de programa em que se discute um tema. Se tratam de produções feitas por determinado DJ contendo várias faixas com interrupções apenas de falas entre as músicas ou no meio delas. Tentando, então, recriar parte do ambiente do baile funk, já que durante a noite as músicas tocam madrugada adentro, sendo apenas interrompidas pelas falas dos DJ's. Por isso os podcasts de Rennan da Penha vêm sempre acompanhados do subtítulo "Ritmo da Penha", e ele enfatiza discursivamente durante todas as faixas que o ritmo que se escuta é o dos bailes do Complexo da Penha. É importante entender essa diferença.

O brabo tem nome: DJ Rennan da Penha

DJ Rennan da Penha é nome artístico, ou nome de cria[5], de Rennan Santos da Silva, produtor e DJ Carioca da cena contemporânea do funk que ficou conhecido por conta da popularização do 150BPM e por ter sido o DJ residente do Baile da Gaiola, que acontecia no Complexo da Penha.

4. Disponível no link: <https://soundcloud.com/hitzada/podcast-009-do-ritmo-da-penha-rennan-da-penha-audio?si=2d217add4adb4625a3ad66f599f3870f>
5. A expressão "cria" é usada nas favelas para dizer que você foi criado/ criada na determinada favela. Rennan é cria do complexo da Penha.

Ele foi um dos principais nomes responsáveis pela popularização do 150BPM, uma proposta no funk carioca de acelerar o ritmo das produções, nascido no Complexo da Maré, mais especificamente na Nova Holanda, pelas mãos do DJ Polyvox. Graças às suas músicas que ganharam fama na internet, o 150BPM virou uma tendência de produção no mundo do funk e na própria indústria musical no Brasil.

O ritmo acelerado ganhou projeção ao estourar no Baile da Gaiola, que acontecia nas noites de sábado no Complexo da Penha, na rua Aimoré. Rennan era o residente do baile e ficou amplamente reconhecido como um dos principais nomes do movimento, poucas foram as ocasiões em que ele não tocou no alvorecer das manhãs de domingo. O Baile da Gaiola encerrou suas atividades na rua Aimoré, seu local de origem, logo após a primeira parada LGBTQIA+ do Baile da Gaiola[6]. Logo após, em 24/09/2019, Rennan da Penha foi preso, quando se entregou à SEAP. Por decisão do STF, em 23/11/2019 Rennan foi libertado. "A liberdade Cantou"[7]. Tratei melhor desse processo do fim do Baile da Gaiola em um texto para o RioOnWatch[8]. Hoje, o baile tem o nome de Baile das Estrelas, ainda com Rennan como residente e acontece na mesma rua, porém em um outro ponto, mais especificamente uma esquina para baixo do local onde era o Baile da Gaiola.

"Vem pra' Penha" – A cartografia de um Território

Ao pôr em cena o podcast do DJ Rennan da Penha, evoco também uma cartografia do Complexo da Penha presente nas letras das canções e percebida também pelo modo como essas mesmas letras evocam sujeitos locais como os DJ's do Complexo da Penha. No funk esses trechos são chamados de carimbos e acredito que são alguns dos pilares de uma tríplice, que, por sua vez, gira em torno das produções contemporâneas desse ritmo bastante popular nas favelas do Rio de Janeiro.

6. Mais detalhes sobre a Parada LGBT do Baile da gaiola pode ser vistos na matéria disponível no link: <https://gay.blog.br/online/a-primeira-parada-lgbt-no-baile-da-gaiola-foi-um-sonho-2020/>
7. Cito a frase como referência a primeira das canções do podcast 009 do Dj Rennan da Penha "Vamos Fuder na Penha" cujo interprete é o Mc Du Red e a composição é desconhecida.
8. Disponível no link: <https://rioonwatch.org.br/?p=53519> – A Chave da Gaiola: O Funk Como a Arte Libertadora de Corpos na Favela [PODCAST]

Ao longo de todo o podcast a ideia de um convite à Penha se faz presente. Há uma tentativa de lançar um discurso de que esse baile da Penha é o melhor baile da cidade do Rio de Janeiro. Já no início uma introdução, feita por uma voz desconhecida, enuncia frases como "Curta o Baile da Penha – Dito, aprovado e confirmado pelas galeras, como o melhor baile do Rio!". Na primeira canção "Vamos Fuder na Penha", a produção cria todo um clima que lembra os cantos de torcidas organizadas em estádios de futebol, trazendo a máxima do "Maracanã do Funk", palavras do próprio Rennan em uma *Live*. Temos então um primeiro traço de memória sendo posto em cena. Na mesma canção o convite é a "Vir se envolver", a se lançar ao ritmo do baile que adentra ao longo da noite e acaba já próximo das tardes de domingo, reverberando assim a ideia desse baile da Penha como um lugar para a experiência.

Na terceira canção, "Se o Portão Tiver Trancado"[9], fica posto o propósito de transgressão no qual os bailes nas favelas se põem e que se constrói a partir da linguagem das músicas. O diálogo constante dos meios internos e externos da favela aparece nessa canção como uma espécie de convite ou convocação a desafiar os limites impostos. Há, antes da canção propriamente dita, um discurso de Rennan que explicita essa proposta de transgredir, de pular esse portão. Pular o portão, pular este portão, se põe mais como uma forma de ir contra esse limite imposto do que desobedecer a apenas uma ordem. É explorar os mecanismos de transgressão que se dão pelos atos de pular o portão; usar da linguagem explicita que convida para o sexo, para esse fazer em público o que é privado; e para dialogar com o mecanismo de dominação, já que a música se põe em diálogo com uma estratégia de dominação.

Penso que essas formas de transgressão se fazem a partir de vários fatores, mas o principal deles talvez seja a violência experienciada nesses territórios. As violências físicas da Máquina de Guerra (MBEMBE, 2018.), financiada pelo Estado brasileiro, que são experienciadas nas favelas e as ausências que também são formas dessa máquina estender seu poder de dominação decidindo quem pode ou não viver, quem deve ou não morrer.

Quando falo do início do 150BPM no Complexo da Maré, trago à tona uma memória da ordem da dor, que rememora as ocupações

9. Disponível no link: <https://open.spotify.com/track/56aS1NYbxpr6F6eeOs7mWA?si=1ebdc56100594b93>

violentas do exército brasileiro que aconteceram lá e que foram manchete em vários jornais e reportagens de TV. Ao pensar e escrever sobre a ampla circulação desse 150BPM a partir do Complexo da Penha, recupero memórias pessoais das várias operações policiais que presenciei. Além disso, experiencio diariamente as ausências do Estado que esse território tem – e que também são formas de violência – como a falta de saneamento básico em determinados pontos, escassez no fornecimento de água, coleta de lixo irregular, pobreza e fundamentalmente a falta de investimentos em políticas educacionais e culturais. Acordo para esta escrita memórias dos contos sobre o passado da Vila Cruzeiro, que os mais velhos contam por e eu ouvia muito na escola quando era criança, de que lá era um cemitério. Há múltiplas experiências que atravessam esses lugares, várias delas são de formas como a morte se apresenta nessa cartografia, demarcando assim o lugar de onde essas canções vem. É quase como se essas produções fossem uma forma de dominar essa violência e perceber sua ineficácia. Assemelham-se aos escritos de Bataille que falam do erotismo:

> O mecanismo da transgressão aparece nessa deflagração da violência. O homem quis, acreditou, dominar a natureza, opondo-lhe geralmente a recusa do interdito. Limitando nele mesmo o movimento da violência, ele pensou limitá-lo ao mesmo tempo na ordem real. Mas se ele percebesse a ineficácia da barreira que quis opor à violência, os limites que ele mesmo pretendera observar pessoalmente perdiam o sentido que tinham tido para ele: seus impulsos contidos se soltavam, desde então ele matava livremente, deixava de moderar sua exuberância sexual e não temia mais fazer em público e desenfreadamente o que só até então fazia de forma discreta. (BATAILLE, 1987. p.44)

É então que esse território demarcado por uma espécie de exuberância sexual performada nas canções vem como uma forma de transgressão à essa violência atravessada neles e por quem os habita. Cartografar esses espaços e enunciar esses sujeitos também é um mecanismo de transgressão e um modo de, a partir de uma brecha, criar um referencial para um território esquecido.

Outro fato importante a ser dito sobre a demarcação cartográfica feita nessas canções é o fato delas sempre terem sido direcionadas para indivíduos que conhecem os territórios e (re)conhecem os sujeitos enunciados.

É importante mencionar que na época de seu lançamento ainda havia um impasse sobre o nome do novo baile, que só passou a ser chamado de Baile das Estrelas a partir do dia 12 de junho. O próprio perfil do baile em uma rede social o descreve como "antigo Baile da Gaiola"[10]. Em outra publicação o perfil descreve o baile como "O Baile Mais Musical do Mundo"[11]. Todos esses usos da linguagem criam uma imagem musical e cartográfica, além de pôr o baile na Penha como esse espaço da experiência, que está fora do espaço dos problemas da cidade, mesmo que esteja inserido nela, e que ao mesmo tempo se põe no lugar onde não se está alienado, pois se coloca no espaço do capital, onde o capital está e mostrando que se dialoga com ele.

O Lugar da Memória!

Todas essas demarcações e enunciações feitas sobre o baile que aparecem nos podcasts anteriores do DJ Rennan e se apresentam mais uma vez no nono podcast lançado por ele, acabam, mesmo que não intencionalmente, criando uma memória desse lugar e desse território. A prova disso é que não há como esquecer o Baile da Gaiola. Há várias canções, sobretudo as cantadas pelo Mc Kevin o Chris, que ficaram bastante conhecidas e que evocam esse baile. É possível encontrar até uma localização no *Google Maps* chamada Baile da Gaiola, exatamente no bar onde o baile começou[12].

Essa brecha para produzir uma memória pode ser vista a partir da fala de Lélia Gonzalez:

> A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da

10. Conferir no link: <https://www.instagram.com/bailedaestrelas/>
11. Conferir no link: <https://www.instagram.com/p/CRcAJllJxDe/>
12. É possível ler mais sobre esse histórico do Baile da Gaiola na minha monografia de conclusão de curso intitulada "Dj Rennan Toca Aquela: As Narrativas de Ascensão Baile da Gaiola". Documento disponível no link: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/14166>

> verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo prá' nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela prá' tudo nesse sentido. Só que isso ta' aí... e fala. (GONZALEZ. 1984, p. 226-227)

Essa memória descrita por Lélia é a que se faz presente nessas canções que tentam de algum modo recriar, mesmo que de forma inventada, uma memória desse baile, mas ao mesmo tempo fazem estratégias de demarcação a partir dessas rupturas dos discursos que tentam apagar esses espaços e suas existências.

Quando Rennan produz uma série de canções que demarcam, enunciam e enaltecem o seu território e que saem do espaço do baile e da favela, ele presentifica a Penha e demarca esse território para além do espaço de um simples mapa. É como se ele deixasse um registro desse local a partir do seu trabalho – e de certo modo esse texto e outros que escrevi também fazem isso.

Nesse recorte contemporâneo do funk, os carimbos passam a ser esse espaço que (re)cria essas memórias dos lugares e se tornam fundamentais para observar como o funk é um ritmo que faz mais do que embalar as noites de baile, mas que também usa da linguagem e da força que tem para demarcar esses espaços. Essas memórias, então, passam a não ser mais as memórias do Mc que as canta, do DJ que as produz e nem do baile para o qual ela é produzida. Passam a ser memórias coletivas de territórios subalternizados que se veem representados a partir dessas transgressões cantadas e do modo como a experiência com o ritmo afeta cada um.

O mais potente nas canções produzidas por Rennan para o Baile da Gaiola ou para o Baile da Penha, já que após o fim da Gaiola os funks não enunciam o baile com o nome atual que ele tem, é que esses carimbos não são alterados. Isso porque, mesmo quando as canções da Penha tocam em outro local, não há uma regravação do trecho que demarca a Penha para o local onde se passa. Isso mostra a força criada sobre essa memória da Penha.

Menciono esse fato para pôr em questão o modo como outros bailes da Penha, a exemplo do Baile da Chatuba, não tiveram tanta força discursiva que os fizessem ser lembrados e demarcados em carimbos. Há um saudosismo dos que frequentavam o Baile da Chatuba, mas infelizmente ele não teve força no discurso de seus carimbos para criar essa ideia que o Baile da Gaiola teve.

É importante também ressaltar que quando os carimbos surgem eles são de fato para demarcar os locais por onde aquela canção tocava. Por exemplo, a canção "Toma Piroca" da Mc Priscila ilustra o modo como os carimbos se comportam. A canção começa com "Cheguei no ... disposta a beber, disposta a embrazar", as reticências estão em negrito para chamar a atenção e explicitar que é exatamente nesse ponto da composição que entram as demarcações de território: "Jacaré"[13], "Furk"[14]. Há alguns casos em que a alteração do carimbo também implica em adaptações na composição, como na versão do Chapadão: "Fui lá no Andrezinho disposta a beber..."[15]. Além disso, com o passar dos anos o nome dos DJ's começou a aparecer nas composições, a exemplo da versão de "Toma Piroca" produzida pelo DJ Andrezinho em que seu nome aparece.

Quando Rennan ascende na cena do funk, juntamente com o 150BPM, muito do funk já estava construído e consolidado. O 150BPM não é uma criação dele, apenas explode no baile em que ele era o residente. Mas o jogo que suas produções propõem com a memória é que mostram a sua genialidade. As composições feitas com a Penha demarcada e na Penha são canções que possuem uma forma discursiva, rítmica e explícita que descrevem experiências, enquanto Baile da Gaiola e posteriormente apenas Baile da Penha. Essas canções são capazes de afetar os ouvintes de tal modo que existe uma máxima em torno delas que as recria. É como se Rennan produzisse essas canções de tal modo que elas são enraizadas em seu território, o Complexo da Penha, e que só podem fazer referência e criar memória desse lugar.

13. Disponível em: <https://youtu.be/SZOLeRqo4tI>
14. Disponível em: <https://youtu.be/ozLcQ_3JbhA>
15. Disponível em: <https://youtu.be/bYKqQTqT1NA>

O Entrelugar do sujeito emissor dessas Memórias

Após sua prisão e ascensão na mídia, Rennan vive em um entrelugar de ser o DJ que toca toda semana no baile da favela e que transita pelo espaço de poder que é o de ocupar um espaço dentro do casting de uma grande gravadora. Hoje ele tem a Hitzada – produtora que gerencia sua carreira, a de DJ's do Complexo da Penha que ele agencia e a de Mc's que tem suas carreiras gerenciadas pelo selo e lançam canções por ele. O selo licencia suas músicas em plataformas digitais por meio da Sony Music[16].

Esse entrelugar que Rennan ocupa faz com que ele confronte diretamente o poder que apaga esses territórios e essas memórias e ao mesmo tempo permite que ele dialogue com esse capital. Esse poder ao mesmo tempo que nega esses territórios por uma via, dá visibilidade, pelo modo lucrativo que a música traz rendimentos, a esses lugares e a esses sujeitos.

A Máquina de Guerra segue se fazendo presente nas favelas cariocas, sobretudo com o agravamento da crise social que a pandemia de Covid-19 evidenciou, mas de algum modo, em diálogo com esse capital, há determinadas brechas para que esse discurso presente nas favelas se imponha em determinados lugares.

Assim, Rennan da Penha passa então a ocupar esse entrelugar em que ele não é mais visto como um simples DJ de favela, mas ainda não tem do *mainstream* o posto que outros DJ's, de outros ritmos tem, como ocupar o *line-up* de grandes festivais, tocar suas músicas em programas de TV ou ganhar espaços maiores do que os que já lhe são dados. E não é por não ter talento. A genialidade das produções dele é inigualável. Mas o local do qual ele vem e o homem negro que ele é, me fazem pensar como de algum modo essa grande indústria tem tentado negar um certo receio com o funk:

> Nesse quadro, a principal função do poder é negar a existência de guerras civis, apagando inclusive sua memória (a pacificação é uma política de terra arrasada). Walter Benjamin está aí para nos lembrar que a reativação da memória das vitórias e das derrotas, da qual os vencedores extraem sua dominação, só poderia vir dos "vencidos". (ALLIEZ & LAZZARATO, 2021. p. 28)

16. Leia mais no link: <https://portalpopline.com.br/produtora-de-rennan-da-penha-assina-contrato-com-a-sony-music/>

É assim que se mantém, de algum modo, o status de prestígio dado a determinados indivíduos, de determinados locais e que produzem determinados ritmos. Hoje, parece que a indústria segue um caminho diferente do que era feito nos anos 2000 em que ela simplesmente negava. Ela até abre as portas, mas delimita que espaço é passível de ocupação por esses indivíduos e por suas produções. Para exemplificar isso, cito como exemplo a ocasião em que a música "Tu tá na Gaiola", cantada pelo Mc Kevin o Chris, que foi tocada no Domingão do Faustão em 21 de julho de 2019[17] em uma versão mixada pelo DENIS no "Medley da Gaiola"[18]. A canção foi apresentada no palco do programa sem qualquer menção à Rennan da Penha, que estava preso. Viu e ouviu sua música em um dos maiores programas da TV brasileira sem ter qualquer reconhecimento.

Depois da liberdade e do contrato com a Sony Music[19], ele começou a ousar com as possibilidades e passou a emplacar números expressivos, em músicas com a Lexa (mais de 5 milhões de players), Mc Max (mais de 8 milhões de players) e com Anitta (mais de 12 milhões de players)[20]. Além disso, consegue atrair os olhares para que suas músicas figurem algumas playlists patrocinadas de funk, o que lhe rende mais reproduções.

Com essa projeção e no espaço em que lhe é dado para dialogar, ele segue colocando as músicas que emplacaram no baile dentro desse circuito da indústria musical. A prova disso é que "Se o Portão Tiver Trancado" está no *Spotify* e disponível como trecho de música para ser acrescentado em um *Story* na rede social *Instagram*. Além disso, em seu projeto Segue o Baile (2020) ele também trouxe parte do cancioneiro que se popularizou com o Baile da Gaiola, em uma narrativa que dava conta de evidenciar o entrelugar que ele agora ocupa e que ao mesmo tempo mostrava ao público que ele iria seguir criando formas de abrir brechas para demarcar essa memória da Penha.

17. O vídeo com a participação de DENIS no Domingão do Faustão pode ser visto no link: <https://globoplay.globo.com/v/7781916/>
18. A música pode ser ouvida no Spotify pelo link: <https://open.spotify.com/track/7rLegaz7zKB6EtDNzcslKE?si=0d879fba087a43c0>
19. Veja mais no link: <https://istoe.com.br/dj-rennan-da-penha-assina-contrato-com-a-sony-music/>
20. Estatísticas de reprodução conferidas em 03/11/2021. Disponíveis no perfil de Rennan no *Spotify* pelo link: <https://open.spotify.com/artist/7ecRwFks8F2vYad383BkKf?si=iWNx3aAsQqCToDOqY4jacg>

As possibilidades de um Espaço – O Complexo da Penha

O funk tem me feito pensar como a canção é posta em questão e como muitas vezes alguns pensamentos e formas de análise da canção não dão conta das multiplicidades de possibilidades discursivas que o funk põe em jogo.

No podcast de Rennan da Penha, posso articular distintas formas de análise, como pensar a memória a partir de Lélia Gonzalez e observar que essas carências presentes no território, enunciado discursivamente várias vezes, se potencializam e subvertem essa ordem de ausência nas canções. Por um espaço de tempo, pelo menos durante o espaço do baile, e/ou no clima que o podcast tenta (re)criar, essas questões não aparecem como parte da cena. Tudo isso é subvertido em ordens transgressivas que a todo tempo perturbam ordens naturais: a ordem social, quando esse baile perturba o cotidiano dos moradores locais e impõe uma nova rotina que precisa dar conta do baile como parte dela; a ordem rítmica quando as canções propõem samples, batidas e mixagens de modo experimental e em constante aceleração, quase que dialogando com os corpos que se põe no jogo da dança; a ordem da linguagem ao fazer uso de uma linguagem explicita, por vezes agressiva, que descreve os atos sexuais atravessados pelas múltiplas lógicas do capital; e por fim a ordem imposta por essa Máquina de Guerra, que tenta invisibilizar esses espaços que se enunciam a todo tempo em vários artifícios da própria linguagem.

Quando enumero essas ordens perturbadas evoco conceitos da maquinação do próprio capital que tentam criar a lógica da rotina e da regra como uma forma de controle. Esse controle é totalmente desestabilizado pela rotina criada a partir da realização do baile, parte dessa rotina pode ser visualizada na primeira canção do podcast. Esse baile impõe, então, um novo modo de funcionamento, mesmo de maquinação de tempo, para esse território. A realização de um evento que acontece na rua, com tenda armada, som alto e público até altas da manhã embalado pelas batidas dos paredões de som, cria um novo espaço, o baile e este espaço impõe seus próprios limites.

A ordem rítmica é uma percepção de quem está no baile. Esse talvez seja um fato que apenas os que se lançam à experiência possam comprovar de fato como ela se dá. No entanto, é possível ouvir nos podcasts de Rennan da Penha um ritmo mais acelerado em comparação a um funk disponível em plataformas de streaming. Esse ritmo

é acelerado ao longo do baile. Caminhar nas proximidades do baile pela manhã é perceber um ritmo que só dialoga com os corpos que se põem naquela dança e naquele espaço. Ao longe, aquele som que parece ser ininterrupto é apenas perturbador.

A linguagem é o ponto no qual as pulsões desse território se fazem enunciadas. Ela precisa dar conta de fazer descrições do espaço, movimentos repetitivos para serem feitos com o corpo, quebras rítmicas, falas, interrupções do DJ, carimbos que aparecem no meio das canções e outros tipos de intercessão que uma letra sofre durante a execução no baile – como as montagens e vozes de outras canções que são inseridas ao vivo. É pela linguagem que o funk rasura o próprio rascunho o tempo todo. No funk as canções nunca estão acabadas, elas mudam com o trânsito de uma favela para outra, de um baile para outro, de um DJ para o outro, sempre no rascunho. Essa linguagem é usada o tempo todo para tentar dar novos sentidos àquilo que fica estabelecido. Tudo vira funk e é possível que tudo se misture em uma noite de baile. Esse mecanismo de rasurar a língua e rascunhar novas possibilidades o tempo todo faz com que essas canções dialoguem diretamente com os corpos que na maquinação do tempo presente, se fazem múltiplos o tempo todo. Por vezes a linguagem também age como emissora de memórias, quando há um resgate de produções antigas em produções atuais, como está presente na onda de releitura de funks dos anos 2000, em ritmo mais acelerado e com novas interseções[21].

Observando diacronicamente sempre penso que a forma que esses corpos encontram para atravessar a guerra e não serem atravessados pela Necropolítica é fazendo de seus corpos formas vivas de resistência. Esses corpos se põem na dança para resistir, mas não dançam qualquer música ou qualquer ritmo. Precisa ser impactante, carregada de graves que se intensificam com os paredões montados nas ruas das favelas e que tenham uma linguagem penetrante, perturbante, perfurante. Talvez por isso haja uma imposição fálica de penetração e uma linguagem que a todo tempo expõe objetos, cenas e situações

21. É possível ver uma produção desse tipo feita pelo Dj Vinicinho da Penha – agenciado pelo selo Hitzada – lançado a mesma época do podcast 009 do Dj Rennan. Esse set de nostalgia em especifico é de 26 de maio de 2021. Disponível no link: <https://soundcloud.com/user-31177212/nostalgia-sequencia-170-bpm-das-antigas-quebradeira-dj-vinicinho-da-penha>

em que a penetração, a perturbação e a perfuração estão impostos de diversas maneiras. Não é que o funk passou apenas a cantar apenas sexo, apenas "putaria", mas sim que esse é um modo de perturbar um *Status Quo* e pôr em jogo as perfurações diárias desses territórios. Quem não entende, precisa novamente ouvir. Mas não ouvir com os ouvidos e sim com todo corpo.[22]

***

Esses corpos, postos nos seus territórios, engaiolados pelas articulações da cidade, sendo omitidos e oprimidos por um conjunto de políticas que renegam a existência desses locais, demarcam uma cartografia que vai além do que é dito. Se põe como uma experiência convidativa. O podcast passa seus 34 minutos e 5 segundos afirmando que o Complexo da Penha é o lugar para essas experiências. Ao fazer isso, essas produções, reunidas em uma única faixa sob a condução e curadoria de Rennan da Penha, demarcam a Penha na cartografia da cidade do Rio de Janeiro. Põem em cena as múltiplas imagens sonoras: de um território – o do baile – que se faz como cenário para experiências; como um espaço – o bairro da Penha – que se mostra como um local de fácil acesso, um local de passagem; e como um local – este sim, criado pelas canções – que só é capaz de conhecer quem vive a experiência de se deixar ser atravessado.

Todas essas ordens reorganizam uma nova maquinação de tempo, de espaço e de sentimento de pertencimento a esse território, a esse espaço e a esse local. Penso nessa tríplice pois cada uma é como se fosse mobilizada pela tríplice que penso acerca do funk. O território se faz pelos carimbos, o espaço se faz pelo ritmo e o local se faz pela linguagem.

Na cidade o funk dialoga com as múltiplas cidades

E sendo parte da maquinação de uma cidade caótica, esse funk do Baile da Penha vai o tempo todo dialogar com essas múltiplas cidades que habitam o território do Rio de Janeiro.

22. Convido que, se você ainda não ouviu o podcast do Dj Rennan da Penha que o faça a partir daqui e retome a leitura quando

> As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser extremamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quadro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração que parece tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso "Proibido colar cartazes" são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas, caixas de correio, seus bronzes; brancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. [...] A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o intérieur mobiliado e habitado pelas massas. (BENJAMIN, 2018, p. 712)

Walter Benjamin quando descreve a cidade em suas *Passagens* (1982), pensa nas ruas como morada do coletivo. Quando evoco Walter Benjamin e o convoco ao Baile da Penha trago o pensamento dessas ruas que são tomadas pelo capital, mas também preenchidas por corpos que de alguma forma recusam esse status de objeto quando não se deixam tomar pelas maquinações do capital, mesmo estando o tempo todo em diálogo com elas. Benjamin observa essas ruas e constata essas maquinações do capital entranhadas nessas passagens, nos fazendo perceber o tempo todo como esse poder constrói narrativas – sempre a dos que vencem – e passa o tempo todo criando novas estruturas de poder. Quando observo o podcast eu vejo parte dessas passagens. Percebo como o capital atravessa o tempo todo as maquinações de sentido do funk e do próprio baile, pois o poder está ali posto a partir dos diálogos e a partir do próprio sentido de transgressão que é uma forma de mostrar ou de impor um certo poder. Mas acima de tudo, essas narrativas postas no funk são narrativas dos que vencem. Vencem o embate contra a Máquina de Morte e que podem então criar e experienciar esse baile.

Convocar Benjamin ao Baile da Penha é tentar, em vão, fechar um ciclo de pensamentos acerca do funk do Complexo da Penha. É também possibilitar a abertura de múltiplas leituras desse funk e de outros. Passar pelas passagens Benjaminianas é propor uma observação desse funk a partir da experiência que ele convoca: a liberdade – concedida de algum modo, pois nunca somos livres na sociedade do capital – de corpos que dançam e tentam de algum modo transgredir espaços e estruturas de poder. É também perceber que o capital

está em constante diálogo com tudo, até mesmo com o funk de favela, na favela. Por mais que haja resistência a ele, o diálogo com o capital se dá o tempo todo, pois é esse capital que tenta impor controles múltiplos a esse ritmo e a esses espaços.

Talvez o que o capital não consiga ainda controlar seja a maquinação desses corpos que aprenderam a partir do que não é dito. Um corpo que se lança a um estado onde ele não quer ser controlado e que de alguma maneira se recusa a ser objeto e engrenagem desse capital é um corpo que resiste. Essa talvez seja a revolução que o funk propõe, criar possibilidades nais quais, por algum momento, o corpo se lance a um estado de não controle, mesmo que seja mínimo, já que a sociedade na qual esse funk está posto é a sociedade em que o corpo é controlado o tempo todo.

E assim, a partir dessas e de outras múltiplas possibilidades que o funk pode articular, o podcast do DJ Rennan da Penha encontra brechas para tentar de algum modo recriar a experiência do Baile da Penha. De algum modo são esses podcasts e os de outros DJ's de favela que constroem os múltiplos discursos que tentam de algum modo dizer o que são esses bailes. O da Penha, do Alemão, da Nova Holanda, do Lins e de muitas outras favelas. São possibilidades que coexistem e que são indissociáveis. São modos de mostrar vida. São ritmo louco. São arte. São.

Referências

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ALLIEZ, Eric; LAZZARATO, Maurizio. *Guerras e Capital.* São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão de nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BATAILLE, Georges *O erotismo* — Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DORLIN, Elisa. *Autodefesa: – uma filosofia da violência*. São Paulo: Crocodilo: Ubu Editora, 2020.

GONZALES, Lélia. *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*. In: In: Revista Ciências

PENHA, DJ Rennan da. *PODCAST 009 do RITMO da PENHA ((RENNAN DA PENHA))* . Disponível em: <https://youtu.be/8BZgF5jspEc >. Acesso em: 20 set. 2021.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: Uma outra história das músicas. – 3° ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Os torneios da voz

Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira (UERJ)[1]

Um poeta ao Norte

O ano de 1942 marca o lançamento do livro de poemas de João Cabral de Melo Neto, *Pedra do Sono*, seu livro de estreia, lançado no Recife, Pernambuco. O livro se fará conhecido a partir de um apontamento crítico de Antônio Candido de Mello e Souza, Poesia ao Norte. Um artigo sintético e objetivo que identifica limites e apresenta definições que ficarão associadas de modo permanente a poética do autor. Posteriormente, o poeta editará o livro *Os três mal-amados*, em 1943, um poema em voz alta, em três vozes, que resultou de um projeto malogrado de teatro hierático, baseado em três personagens masculinos do poema Quadrilha, encartado no volume *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade.

O terceiro livro de João Cabral de Melo Neto, *O Engenheiro* (1945), afirma o caráter construtivista, identificado por Antônio Candido, que orienta a poética cabralina. O livro é dedicado a Carlos Drummond de Andrade e traz uma epígrafe extraída de Le Corbusier "...machine à émouvoir...". Deste período da carreira literária de João Cabral de Melo Neto interessa a evidente presença de Carlos Drummond de Andrade na poética do pernambucano, em particular um poema dedicado ao mineiro em *O Engenheiro*:

> A Carlos Drummond de Andrade
> Não há guarda-chuva
> contra o poema
> subindo de regiões onde tudo é surpresa
> como uma flor mesmo num canteiro.
>
> Não há guarda-chuva
> contra o amor
> que mastiga e cospe como qualquer boca,
> que tritura como um desastre.

1. Graduado em Letras (UNIRIO), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ) e Doutorando do PPG Letras UERJ.

Não há guarda-chuva
contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papel e tinta.

Não há guarda-chuva
contra o tempo,
rio fluindo sob a casa, correnteza
carregando os dias, os cabelos.

(MELO NETO, 1994, p. 79)

Catarina Maria de França Carneiro, conhecida como Cátia de França, nascida em João Pessoa, Paraíba, em 13 de fevereiro de 1947, portanto dois anos depois da publicação de *O Engenheiro*, é música, multi-instrumentista, professora de música e compositora com interesse na literatura de Manoel de Barros, Guimarães Rosa e, particularmente, João Cabral de Melo Neto. A produção de Cátia de França pode ser definida como popular-regional de extração nordestina, inserida na tradição dos cantadores, com realizações que se reportam ao repente, ao coco e a embolada.

Interessa nesse estudo o procedimento que aproxima literatura e canção, precisamente, poema e canção. O cancioneiro popular brasileiro está substancialmente identificado com a poesia e se sustenta na oralidade, em maior ou menor grau, com sua materialidade artística. O lirismo costumeiramente é expresso como poesia estabelecendo uma vinculação com manifestações autônomas e dispares, no entanto, música e poesia são indissociáveis na memória arcaica e tal evidência segue resistindo, ainda hoje, de formas diversas. Muitas canções se reportam a poemas e tantos poemas recebem tratamento musical numa tentativa anacrônica de reverter a segmentação que se operou entre música e poesia. Desta resistência muitos poetas fizeram-se cancionistas e muitos músicos partilharam das minucias do poema.

Há entre os procedimentos que unem poesia e canção, na manifestação da poesia popular nordestina, uma ação de pergunta e resposta, mais conhecida por mote e glosa. Tal prática é corrente e serve de matriz para tratar temas dos mais diversos. O mote funciona

como motivo, epígrafe que orientará o comentário acerca do tema. Esta é a dinâmica do jogo de mote e glosa; e foi este o procedimento que uniu João Cabral de Melo Neto a Cátia de França. A compositora serviu-se do poema dedicado a Carlos Drummond de Andrade como mote e compôs a canção abaixo como fosse a glosa do poema:

Não Há Guarda-Chuva.

Não há guarda-chuva contra o poema
Não há guarda-chuva contra o amor
Não há guarda-chuva contra o tédio
Não há guarda-chuva contra o mundo
Não há guarda-chuva contra o tempo
Não há guarda-chuva contra a noite
Não há guarda-chuva contra a ameaça
Se vem vindo forte a tempestade
Perco o medo
Enfrento a fera
Eu sei quem é ela, com essa minha tira na vontade

Regiões onde tudo é surpresa
Como uma flor mesmo num canteiro
Que mastiga, que cospe como qualquer boca
Que tritura como um desastre
O tédio das quatro paredes
O tédio das quatro estações

Cada dia devorado nos jornais
No tédio dos quatro pontos cardeais
Não há guarda-chuva contra as filas
Feito serpentes pelas calçadas
Não há guarda-chuva para as crianças, pivetes, menores,
[abandonadas
Não há guarda-chuva contra o veneno, o despeito do ser humano
Não é à toa, pros inimigo
Sou urtiga, sorrindo é que se castiga
Sou paraibana de tutano

Não há guarda-chuva contra a simpatia
Se ela nos pega desprevenido
Deixa a gente abobalhada dizendo coisas sem sentido
Não há guarda-chuva contra a covardia, de erguer a cabeça ao
[menos por um dia
Se você tem alma de borracha, munheca um pouco flácida

Não ouça o que eu digo

A canção "Não há guarda-chuva" está integrada ao repertório do LP *Estilhaços*, gravado em 1980. A canção se reporta objetivamente ao poema de João Cabral dando curso a indagação que o poema trazia em sua gênese. Nesse sentido, a canção incorpora o nexo do poema e o amplifica, contudo sem o distanciamento e o tom que é característico na abordagem de João Cabral.

A compositora recolhe a estrutura anafórica do poema e a reitera numa nova série onde os valores se intensificam e ameaçam a contenção temática que delimitava as estrofes do poema. O poema apresenta uma proposição em "não há/contra" que dominará cada uma das cinco estrofes e se complementará como glosa/comentário/resposta propondo uma imagem que transita entre saturação e transbordamento. Enquanto a canção progride inicialmente com a coleta das proposições das cinco estrofes, acrescida da intervenção subjetiva para a voz narrativa, o poema se desenvolve em torno de imagens e temas que transitam na poesia dos dois poetas, Drummond e Cabral. Na segunda estrofe da canção, modelada em outros versos do poema, restabelecendo um poema outro que se reporta à memória das estrofes em que foram recolhidos – a canção-poema avança para além do nexo original. Esta segunda estrofe, uma oitava irregular, se assenta integralmente em versos minimamente alterados do poema original sem, contudo, se fixar no nexo do poema-fonte.

A terceira e a quarta estrofes, apesar de conservar a estrutura "não há/contra" começa a se distanciar de forma mais evidente do nexo existencial do poema-fonte em favor de notas subjetivas, verificáveis na indicação dos pronomes, anotados ou elidido, na citação da pertença "paraibana" de um anotado sujeito enunciador e na visitação do tema social da infância abandonada. Note-se que a nota social obriga a ruptura com a estrutura "não há/contra" que é semanticamente modificada em "não há/para". Neste aspecto, a canção deprime, ao partir do universal para o particular, enquanto o poema se expande em imagens de continuidade que partem da conjunção como, passam pela enumeração do tédio para o redondo e, por isso, infinito mundo e termina se dispersando em fluido e inesgotável tempo, plasmado na figuração do rio e de os cabelos.

Não é objetivo deste estudo estabelecer análise comparativa pormenorizada entre as duas realizações, elas são suficientemente autônomas entre si. Cabe, no entanto, apontar distinções consideráveis como o aspecto particular dado ao acréscimo produzido pela

cancionista quando verificado em contraste com a proposição de ordem contida no poema de João Cabral, por exemplo.

Contudo a confrontação do poema pela letra da canção é apenas uma das etapas da investigação que implica poema e canção, letra e voz, entoação e inflexão no que se pretende como os torneios da voz.

A voz que anima a escrita

Voz e palavra encontram-se indissociavelmente relacionadas. Desde a primeira onomatopeia até as performances vocais, em sua natureza experimental e transgressora, houve a necessidade de nominar a materialidade de que se constituía o som. Esta necessidade estabeleceu distinções e equivalências que ora justificam e esclarecem e, em outros momentos, confundem as especificidades de cada suporte. A noção de escrita como convenção reflexiva da voz é uma delas, mas não se encontra restrita nessa única definição. Desse modo, o som obtido no uso secundário do sistema digestório e do sistema respiratório foi chamado de voz, grito, uivo, sussurro e transita de uma função expressiva passando à função de comunicar objetivamente as coisas do mundo e, subjetivamente, as repercussões do mundo nos homens, os seus estados psíquicos.

A fixação da imagem do *fiat lux* projeta a ideia de um mundo produzido pela voz, no entanto a idealização do mundo se realiza, de fato, no pensamento (ROSENZWEIG apud CAVARERO, 2011, p. 60). A consequência de tal constatação pode ser traduzida na subordinação da fala ao pensamento e na deriva da imagem como marca visual do pensamento. Assim, a porção significante do signo linguístico passa à condição de imperfeição que no limite da palavra tem a voz como seu elemento deficitário, conforme anota Cavarero:

> O resultado é a convicção de que a palavra será tão mais próxima ao regime da verdade quanto mais se despir de sua componente fônica, ou seja, quanto mais renunciar a ser palavra para consistir na pura cadeia de significados contempláveis pelo pensamento sem qualquer mediação. A voz se torna assim o limite da palavra, a sua imperfeição, o seu estorvo. Torna-se não apenas a causa principal pela qual a verdade é inefável, mas também o filtro acústico, supérfluo e contaminante, que impede os significados de desvelarem-se, em sua imediata presença, ao olhar noético. (CAVARERO, 2011, p. 60-61)

Tal como os desenhos que passaram a simbolizar e representar, codificando a ação do homem sobre o mundo, estabelecendo figurações e interpretações sobre a experiencia e o real, a palavra também cumpriu um percurso de fixação importante na nominação e na organização do mundo. A taxonomia, a narratividade, e a construção da memória foram realizando um processo estruturante para o homem. A percepção dessas atividades o tornou consciente de suas ações no mundo. As atividades comuns e as necessidades se converteram em costumes e foram também importantes para fornecer a ideia de identidade e o sentimento de pertença.

Simetricamente, como os símbolos e ícones codificaram o mundo, as letras e palavras codificaram os sons do mundo, como impressão acústica, estabelecendo deste modo, uma vinculação com a linguagem em segundo grau: a narrativa da experiência. Assim, as palavras, o texto, em última instância, estão para a experiencia humana, *a priori*, relacionadas à voz, no entanto, mediada pelas especificidades dos sistemas linguísticos.

A leitura ou o processamento do texto é conduzido por uma voz interior, que de certa forma resiste restabelecendo a sua natureza acústica e a fugacidade da propagação das ondas sonoras. Pensar o binômio letra e voz propõe investigar os processos de apreensão e difusão da linguagem em seus mais variados suportes, além das implicações psicossociais e cognitivas que alcançam as práticas coletivas até as manifestações instintivas que o homem conserva desde sempre.

Convém, contudo, anotar que letra, ícone gráfico, transposição codificada da fala é, ainda, fixação mediada entre o processamento mental da experiência: o pensamento, e a realização acústica da palavra: a voz, uma fugacidade.

A linguagem que funciona como um dos instrumentos de organização do mundo, é também responsável pela ordenação cognitiva na medida em que se funde e confunde, na sua natureza taxonômica com a metalinguagem, estabelecendo paralelos entre experiência real e a experiência narrada, com suas limitações e percalços. A fugacidade da voz encontra sua oposição na memória e na permanência física da letra. A modulação da inflexão explicita os estados psíquicos e sedimenta na proposição sintática e no estilo um modo de operar a língua enquanto constrói a significação. Assim, a língua alterna majoritariamente entre esses dois suportes, voz e texto,

reciprocamente, para constituir uma relação com o mundo enquanto estrutura uma subjetividade.

A escrita como produção humana, convenção de fixação de dado, fonte de registro etc., está subordinada à voz e se vale desta, ainda que de modo reflexivo, como componente psíquico do signo linguístico. Saussure se refere ao conceito somado a imagem acústica para citar a entidade psíquica como definição de signo linguístico. (SAUSSURE, 1999, p. 80-81). Vale desta definição destacar a importância da realização acústica como parte integrante e de importância na constituição do signo linguístico, mesmo como componente psíquico, a imagem acústica. Portanto, a voz, tal como participa da estruturação da linguagem, é instrumento fundamental para a realização do potencial de cada indivíduo e, conforme o caráter social da linguagem, consequentemente, de igual importância para as sociedades.

Phoné Semantiké Vs Zoon Logon Echon

Aristóteles na *Poética* anima o pensamento com a percepção de uma voz interior e define esta voz significante como *phoné semantiké*. Ainda é Aristóteles, agora na *Política,* que ao definir o homem como "vivente que possui logos" amplia a conceituação que resultará na definição do homem como animal falante. Esta imagem, do animal falante, como síntese do animal racional, coloca a voz como indicativo relevante para singularizar o homem em relação aos outros animais. Deste ponto se faz necessário estabelecer alguma distinção ao que possa ser considerado voz, entre homens e animais.

> (...) somente no homem a voz significa, ou seja, é *semantiké.* Nos animais ela é signo (*semeion*) da dor e do prazer, é grito ou lamento. A voz antes da palavra – ou independente da palavra – é simplesmente voz animal: fonação alógica, uma vez que assemântica, e, todavia, mesmo no animal, já *semeion.* Quase como se a voz não pudesse ser mais do que signo, remissão a outra coisa, função de uma realidade vocálica. (CAVARERO, 2011, p. 51).

Há, deste modo, uma significativa diferença entre a realização da voz no homem e nos outros animais. A filósofa Adriana Cavarero aponta esta diferença na direção da presença do *logos,* seria, então, por esta distinção que a voz do homem se singularizaria diante da

voz dos outros animais, que no homem, na sua realização da voz, há poder de significante. Fica constatado, por isso, o caráter assemântico da voz, que em sua condição primeva ainda não alcança a vocação da significação.

Essa voz animal, que expressa, não sendo a voz da significação, não opera no mundo fora de sua condição imanente, dá conta da realidade que participa e dos atravessamentos que sucedem. Enquanto a voz do homem se caracteriza pela realização da significação, então convertida em *phoné,* pela inalienável obrigação de significar, se colocando no lugar de alguma coisa e, ainda assim, dependendo desta coisa para se realizar. Precisamente na intenção de significar é que a voz encontra a sua função semântica e irremediavelmente associada à intervenção transcendente do *logos.*

A vocalização do conceito torna a voz objeto de um *logos* e, sucessivamente, os resíduos insignificantes da linguagem em sobras que vão dando evidências de um pretérito animal. A introdução do conceito implicado na realização entre significante e significado suscita pensar num alinhamento de equivalência entre voz e pensamento, de tal modo que a palavra se converte em significante verbal e o pensamento em significado mental. Note-se que a voz em sua totalidade se converte no produto palavra e a imagem mental, o conceito, segue nominado como pensamento.

O esquema que se monta a partir desta descrição poderia ser definido de modo que a voz apresenta-se como significante e o pensamento como significado, apenas para utilizar os instrumentos estruturalistas da linguística. No entanto, restaria apontar a resistência da voz interior que anima o pensamento em um solilóquio, faltaria determinar de onde parte a voz que guia a escrita e a leitura dentro do pensamento. Voz e pensamento seriam complementares ou excludentes?

Há um hiato significativo entre a fixação destes termos, inúmeros filósofos e linguistas buscaram localizar as diversas áreas que se sobrepõem no campo da ciência e o que se verifica é a multiplicidade de interpretações, conforme o recorte sincrônico. Contudo, persistem as indagações acerca dos domínios da voz e a forma como suas derivações vão sendo incorporadas como modos de compreender a sua natureza e os seus efeitos sobre a comunidade humana.

Entre poema e canção

Pensar a linha na qual se assenta a escrita impõe um exercício de abstração que pode se revelar bastante produtivo. A escrita que se move da esquerda para a direita parece sancionar uma direção uniforme para qualquer pensamento que ali se registre, contudo, o exercício de abstração, a leitura da forma e o manifesto mallarmaíco é capaz de produzir outras hipóteses.

Tome-se a canção *O que,* do músico e poeta Arnaldo Antunes, e ignorando a configuração gráfica, a disposição da letra na página; a precisão dos *enjambements* que mergulha um verso no outro destituindo a sequência lógica de corte e justaposição, que culmina pelo fluxo contínuo de uma linha que se volve para o centro, em curvas cada vez mais fechadas, descrevendo um movimento de espiral que se estrangula numa sucessão de interrogações: o que? o que? o que? e, por fim, retoma o verso inicial.

A organização da mancha gráfica na página é materialidade relevante e pensá-la acrescenta perspectiva à apresentação plástica da escrita. A visualidade do texto é um elemento cada vez mais destacado diante dos processos de inquietação a que os textos estão sendo submetidos. A prosa com sua linha infinita se confunde ao limite da tabulação. A frase como unidade de escrita orienta e educa o pensamento para anular unidades menores que se perdem ao fundo como que ofuscadas pela perspectiva, consumidas por uma linha de fuga. O poema com a unidade verso apresenta o corte como limite da ocupação espacial e a estrofe como ordenação destas unidades, no entanto, a poesia não se assenta em um único modelo.

Mediante experimentações e artifícios, o verso tem sido bastante regular na sua irregularidade, ou seja, a natureza transgressora e experimental da poesia tem imposto ao poema inúmeros modelos de versificação, desregulando as formas fixas e abolindo determinismos estéticos. As disposições da vanguarda, a poesia concreta e, antes destes movimentos, o gesto de Mallarmé apontava para a necessidade de romper com os limites da linha do poema, explorando a espacialidade, estressando a direção conhecida.

A falta de "corpo de delito", evidência física, que possa diferenciar a poesia da prosa, de modo irrevogável, parece ser ainda uma questão. Algumas categorias poderiam ser evocadas num exercício de caracterização que apontaria mais elementos de semelhança que

diferenciação. A clássica definição de poesia como o texto em que a forma aparece marcada, chamando atenção para si mesma – ou talvez tendo como função figurar o conteúdo – sempre pareceu problemática por confundir o verso mais ainda com o parágrafo, onde esse tipo de controle da forma, da palavra, das sílabas ou dos fonemas também é possível.

O presente estudo se orienta noutra direção, mais ambígua e enevoada, a linha que separa e une poema e letra, poesia e canção. Jean-Luc Nancy, no volume *Resistência da Poesia* (2005), subsidia uma reflexão em torno da poesia:

> A poesia não será assim o que é senão sob a condição de ser pelo menos capaz de se negar; de se renegar, de se recusar ou de se suprimir. Ao negar-se, a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um qualquer modo de expressão ou de figuração. Ela nega que o que é "elevado" possa passar a estar ao alcance da mão, e o que é "tocante" possa ser extraído da reserva a partir da qual, precisamente, ela toca.
>
> A poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: isso que deve ceder, e com este fim começar por se esquivar, por se recusar. (NANCY, 2005, p. 11).

O teórico da canção, músico e compositor Luiz Tatit, no volume *O Cancionista: composição de canções no Brasil* (1995) ajuda a estabelecer uma definição do que possa ser canção, considerando o comum das letras e da música implicados em uma única realização.

> E na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto. (TATIT, 1995, p. 9).

Estes comentários acerca de poesia e canção servem apenas como acesso para estabelecer distância de aproximação de alguns elementos que se pronunciam na tensão entre poema e letra. A primeira tensão pode ser evocada pelo processo de fruição, a canção reclama uma audiência enquanto o poema oscila entre a performance declamativa e a leitura silenciosa e ruminante.

A voz que performa o poema na leitura declamada anima potências auditivas, inflexões, que escapam da leitura silenciosa, em que o *logos* escrutina o texto em busca de unidades e regulações cristalizadas. A performance vocal evidencia a materialidade expressiva, de apreensão afetiva, imediata e motivada, enquanto a leitura de extração se aproxima da ação investigativa demarcando o poema como texto, unicamente, e realizando a secção com a finalidade de análise e comparação para a construção de juízo estético.

Cabe, como nota ilustrativa, um apontamento de João Cabral de Melo Neto anotado na orelha do volume Duas Águas (1956):

> *Duas Águas* querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, possam ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de melhor expressão com o de melhor comunicação. (MELO NETO, 1956).

Contudo, a operação desta seção envolve a realização da letra, como parte do material linguístico-melódico, como um gesto oral do cancionista que elabora "uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana" (TATIT, 1995, p. 11) em tensão com a voz internalizada que anima o poema realizando a leitura, dita silenciosa, que orienta a reflexão permitida pela fixação da escrita e se opõe ao caráter fugaz e imediato da fala.

Deste ponto se faz necessário, ainda que momentaneamente, suspender o termo voz, até aqui aplicado de forma genérica, para alterná-lo nas especificidades tratadas nessa escrita: canto e fala. O movimento que transforma fala em canto, que colhe as tensões melódicas dissolvendo os conteúdos se eleva na síntese de um apontamento de José Miguel Wisnik colhido por Luiz Tatit:

> O canto apega-se à força do canto, e o cantor faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, emissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que fala, a fala mesma é

> dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal; ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo; não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência. (WISNIK apud TATIT, 1995, p. 15).

Dentre as diferenças que são identificáveis entre fala e canto, há, no entanto, ao menos um ponto de convergência: a realização das consoantes. Enquanto na fala elas são as responsáveis pela segmentação do *continuum* sonoro, fixando identidades e realizando possibilidades entre anotação e efeitos. De outro modo, funcionando como potência de corte e atrito. No canto, a integração das consoantes à frase melódica estrutura a abordagem rítmica consolidando a duração, estreitando ou alongando a vogal a que esteja associada, na produção de um fonema específico para a evolução da materialidade em harmonia com a linha melódica da canção, independente da forma, em síntese, as consoantes, na sua realização, gerenciam o tempo.

Poema e letra são, em suma, realizações autônomas que se constituem de elementos comuns, que exercem funções que permitem vê-los em convergência, cuidando para não confundir a linha que delimita o que é inalienável em cada realização e constituindo aparato que permita distinguir o comum que os aproxima sem, contudo, obstruir o que lhes seja singular.

Conclusão

Considerando os aspectos mais gerais do poema, há toda uma dinâmica que atravessa o poema, que se constitui de tempo e movimento, virtuais, abstratos e concretos vão tecendo uma imagem fluida que nenhum guarda-chuva possa resguardar. Há uma melancolia aguda anotada em “sob a casa” e “carregando os dias” no final do poema, em alusão, quem sabe, ao final da vida.

O ponto de convergência que pode ser evocado está anotado na anáfora/refrão/bordão “Não há guarda-chuva contra” que estabelece

uma ligação tensa entre poema e canção. Quanto ao tema, é perceptível o distanciamento entre as questões da canção, que se estrutura num fluxo expressivo e expansivo, enquanto o poema se mantém contido num tom grave dentro do andamento de uma marcha contínua.

O que se depreende da realização é a atualização do poema na canção e o fragmento do poema que servirá de motivo para o desenvolvimento da canção como realização autônoma e independente, ainda que carregue consigo, em outra configuração, fragmentos do poema.

Os torneios da voz tentam apontar para os sítios insuspeitados da voz, que opera no pensamento guiando em solilóquios e divagações; animando a letra, internalizada, especulando a decifração da escrita e, por fim, como corpo, sopro mítico, que animado como potência evidencia a vida, embora como tecido descarnado.

O poema que se torna volátil ao integrar-se a uma textura sonora, veste a circunstância que recebe da canção e fundidos, poesia e música, arriscam novos destinos para retomar a união arcaica que os mantinha em um só corpo. A voz segue como vida, corpo, alma. Eco qual espírito de um poema ou como nota-fonema que flui de qualquer canção.

Referências

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal.*; trad. Flávio Terrigno Barbeitas. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FRANÇA, Cátia de. *Não há guarda-chuva*. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980; Disponível em: https://www.immub.org/album/estilhacos. Acesso em 18/03/2020.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral. *Duas Águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia.* Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* – São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Meu mundo é você quem faz: música e literatura em Marina Lima

Carlos Walter Soares (UFPel)
Cinara Ferreira (UFRGS)

Em última instância, tudo o que precisamos é de um ouvido que escute e uma voz que soe.

RUTH FINNEGAN

Pra começar

De uma perspectiva comparatista e transdisciplinar, propomos analisar as conexões entre música e literatura em canções da cantora brasileira Marina Lima. Pretendemos examinar os diálogos estabelecidos pela artista com a poesia brasileira, começando por comentar sua parceria com o irmão Antonio Cícero, poeta, filósofo e compositor que contribuiu com sua formação literária e com quem compôs um número expressivo de canções. Para ampliar a leitura, analisaremos a canção *Grávida* composta em parceria com o poeta, músico e letrista Arnaldo Antunes, buscando destacar elementos intracancionais e extracancionais (MAIA, 2021). E, por fim, mostraremos uma canção, com letra e música de Marina, que dialoga com a poética de Cecília Meireles, de quem a compositora admite ter influência, especialmente no disco *Clímax* (2011).

Partiremos do entendimento de que a canção é um gênero híbrido no qual música e literatura estão amalgamados, exigindo um tratamento crítico transdisciplinar dos elementos estruturantes tanto da música quanto da letra/poesia. A partir disso, discutiremos como a música de Marina Lima se relaciona com a poesia, inserindo-se de um modo particular na cultura brasileira a partir dos anos 1980, período de abertura política do país.

Como um gênero misto, a canção recorre a dois sistemas de signos e/ou mídias em que os aspectos musicais e verbais se tornam indissociáveis, configurando-se como um gênero em que há combinação de mídias. Nos estudos da intermidialidade, Irina Rajewsky sugere três subcategorias analíticas:

> 1) Transposição midiática, em que ocorre a transformação de um texto fonte ancorado em uma mídia específica em uma outra mídia; 2) Combinação de mídias (multi- ou plurimidialidade) que implica a combinação e portanto a co-presença de mais de uma mídia, entre as quais a ópera e o cinema; 3) Referência intermidiática, que consiste na superação de fronteiras midiáticas, por se referir a uma outra mídia, tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo como, por exemplo, referências musicais na literatura ou a musicalização da literatura. (2020, p. 19)

Desse modo, pretendemos mostrar como essas combinações intermidiáticas se estabelecem na canção da compositora brasileira. A canção de Marina Lima se insere em uma tendência da música popular brasileira, observada dos anos 1960 para cá, ao incorporar elementos do rock e da música pop internacional, assim como trava um diálogo profícuo com a literatura, ressignificando-a e mostrando-se como uma forma de pensar a cultura brasileira, conforme aponta José Wisnik (2004, p. 215). Nesse sentido, a autora estabelece em suas canções, diferentes formas de relação com textos literários, combinando literatura e música para pensar o Brasil e o seu tempo.

Os inocentes do Leblon: os dois irmãos

No espetáculo *Dois irmãos*, integrante do Projeto Unimúsica 2017 da UFRGS, Série *Poesia, então*, Marina Lima e Antonio Cícero celebram mais de 40 anos de canções que marcaram os anos 1980 e 1990, época de abertura política no Brasil. A parceria inicia quando Marina Lima, aos 17 anos, musica o poema *Alma caiada* de Antonio Cícero, que resulta em uma canção gravada por Maria Bethânia, no disco *Pássaro proibido* (1976), mas excluída do repertório do disco por ação da censura, sendo oficialmente lançada na voz de Zizi Possi em 1979. Segundo a proposição de Rajewski, *Alma caiada* configura-se como uma transposição midiática, em que ocorre a transformação de um texto fonte (poema) ancorando uma mídia específica em uma outra mídia (música).

Na maioria das canções, entretanto, conforme depoimento de Antonio Cícero, a letra é criada a partir da música que, segundo o poeta, sempre lhe diz muito. O conteúdo musical de natureza supostamente

semântica parece sugerir ao letrista caminhos para a composição da letra, dando suporte a uma abordagem intracancional, como propõe Leandro Maia (2020). Essa é uma forma muito comum no processo composicional de diversas parcerias da música brasileira, como as de Edu Lobo e Chico Buarque ou Tom Jobim e Vinícius de Moraes, assim como de Cazuza e Frejat. Para Maia, os aspectos intracancionais envolvem elementos da melodia e da letra da canção. Em um primeiro momento, no nível intramelódico, são analisadas

> a maneira como se constroem as frases musicais, a presença de jogos entre pergunta e resposta, as relações entre melodia, harmonia e ritmo. Junto a isso, são verificadas a relação com a manufatura do texto, ou seja, o nível intratextual, que se refere à construção interna do discurso verbal, a maneira como o compositor resolve internamente forma e conteúdo (2020, p. 39).

Por outro lado, também são importantes para a leitura da música de Marina Lima a análise dos aspectos extracancionais que, segundo Maia, abarca o nível extramelódico e o nível extratextual. No primeiro, observa-se a

> relação externa da canção com outras canções, da música com outros gêneros musicais no cruzamento de suas tradições e características. Já no nível extratextual, busca-se o entendimento da canção de um ponto de vista mais amplo, contemplando um diálogo com a tradição literária e com teorias que possam auxiliar a elucidação da obra. (...) É o campo da intertextualidade, entendimento do estilo e dos elementos da cultura em que o compositor se encontra inserido. (2020, p. 39-40)

No nível extracancional, destacamos tanto a influência do rock inglês e americano quanto as temáticas das canções dos irmãos, que tratam abertamente das relações amorosas, dos preconceitos e da construção de um novo país, como se observa em composições de sucesso como *Fullgás*, *Virgem* e *Pra começar*. Esta última sugere a transição democrática brasileira nos anos 1980, ao apontar a ruína de velhos padrões:

> Pra começar/terminar
> Quem vai colar
> Os tais caquinhos do velho mundo?

Pátrias, famílias, religiões
E preconceitos
quebrou, não tem mais jeito

Agora descubra de verdade
O que você ama
Que tudo pode ser seu

Se tudo caiu, que tudo caia
Pois tudo raia
E o mundo pode ser seu (In: *Todas ao vivo*, 1986)

Em entrevista ao Jornal Zero Hora, de 14 de maio de 2021, Marina aponta a canção *Virgem*, que dialoga com o poema de Carlos Drummond de Andrade, *Os inocentes do Leblon*, como a marca musical de sua parceria com o irmão Antonio Cícero:

As coisas não precisam de você
Quem disse que eu
Tinha que precisar
As luzes brilham no Vidigal
E não precisam de você
Os dois irmãos
Também não precisam
O Hotel Marina quando acende
Não é por nós dois
Nem lembra o nosso amor
Os inocentes do Leblon
Esses não sabem de você
O farol da Ilha
Só gira agora
Por outros olhos e armadilhas
Outros olhos e armadilhas
Eu disse
Outros olhos (e armadilhas)
Outros olhos (outros olhos)
E armadilhas... (In: *Virgem,* 1987)

O disco *Virgem* foi o sétimo álbum de estúdio de Marina e vendeu mais de 160 mil cópias no ano de lançamento, evidenciando o alcance de público da sua música. A intertextualidade com o poema de Drummond mostra o diálogo estabelecido com a poesia brasileira de protesto, como é a do poeta mineiro e se configura como uma

referência intermidiática, conforme Rajewski e um aspecto extracancional, segundo Maia:

> Os inocentes do Leblon
> não viram o navio entrar.
> Trouxe bailarinas?
> trouxe imigrantes?
> trouxe um grama de rádio?
> Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
> mas a areia é quente, e há um óleo suave
> que eles passam nas costas, e esquecem.

Grávida de uma nota musical

De rara poesia, composta pelo poeta Arnaldo Antunes para música de Marina Lima, a letra de *Grávida* sugere que a capacidade criativa das mulheres vai muito além da procriação. Essa canção, na voz de Marina Lima e, posteriormente, nas vozes de Simone e Zélia Duncan, reflete um momento cultural brasileiro de emancipação feminina e de questionamento dos papéis sociais das mulheres:

> Eu tô grávida
> Grávida de um beija-flor
> Grávida de terra
> De um liquidificador
>
> E vou parir
> Um terremoto, uma bomba, uma cor
> Uma locomotiva a vapor
> Um corredor
>
> É que eu tô grávida
> Esperando um avião
> Cada vez mais grávida
> Estou grávida de chão
>
> E vou parir
> Sobre a cidade
> Quando a noite contrair
> E quando o sol dilatar
> Dar à luz

Eu tô grávida
De uma nota musical
De um automóvel
De uma árvore de Natal

E vou parir
Uma montanha, um cordão umbilical
Um anticoncepcional
Um cartão postal

Eu tô grávida
Esperando um furacão
Um fio de cabelo
Uma bolha de sabão

E vou parir
Sobre a cidade
Quando a noite contrair
E quando o sol dilatar
Vou dar à luz

Do ponto de vista intracancional, letra e música estão imbricadas de tal forma que é possível verificar muitas correspondências entre sons e palavras, reforçando a poeticidade da canção e o entrelace das mídias no gênero. Já na introdução de *Grávida*, há uma pulsação em tercinas na percussão e acordes executados nos contratempos do compasso, cuja levada rítmica é sugestiva dos movimentos de contração e dilatação inerentes ao momento do parto, ou do parir, antecipando o conteúdo semântico da letra. A sensação de deslocamento métrico-musical antecipa o deslocamento do significado da palavra grávida.

Os versos são construídos com palavras que remetem à gravidez e à concepção, como grávida, parir, esperando, contrair, dilatar, dar à luz, cordão umbilical e anticoncepcional. Esta última é a única palavra que sugere antagonismo em relação à gravidez. Mas todas as palavras são usadas fora do seu contexto habitual, pois os complementos nominais para a locução "eu tô grávida" são inusitados, como estar grávida de um beija-flor, de terra e de um liquidificador. O deslocamento de linguagem sugere as múltiplas possibilidades de criação e construção poética. O mesmo vale para o termo "vou parir" associado aos complementos "um terremoto", "uma bomba", "uma cor", "uma locomotiva a vapor", "um corredor". O eu lírico nunca está grávido no sentido denotativo, mas somente no sentido figurado. A própria

canção é parida, apresentando-se como um rebento possível ao sujeito lírico feminino.

No nível sonoro, chama a atenção na letra da canção, a aliteração (consoantes "r" e "m") e a assonância (vogal "a") que fazem ecoar a palavra "grávida" e "esperando" ao longo do poema. Também se destaca a alternância entre vogais abertas e vogais fechadas, que mimetizam a pulsação sugerida pelas palavras contrair e dilatar, antes referidas. As anáforas de "Eu tô grávida", "E vou parir" e "Dar à luz" reforçam ainda mais o campo semântico da gravidez que perpassa a letra.

A canção se divide em duas partes, cada uma das quais com três estrofes e um refrão, sendo que cada parte é o espelhamento da outra. Do ponto de vista harmônico, a segunda estrofe conclui com uma meia cadência e a quarta estrofe com uma cadência autêntica perfeita. A quarta estrofe de cada parte caracteriza-se como refrão, pois letra e música são exatamente iguais.

Harmonicamente, a primeira estrofe, que começa com o verso "Eu tô grávida", está construída sob a função de dominante, reforçada por notas expandidas (G com sétima, quarta e nona e G7), sendo que a estrutura harmônica convencional de resolução na tônica somente ocorre no terceiro verso da estrofe, coincidindo com a palavra "terra" (C7M). Essa suspensão harmônica pressupõe uma suspensão semântica, na medida em que a gravidez não se esgota em si mesma para o sujeito poético, podendo resultar em criações de várias naturezas. A função de tônica, perturbada eventualmente por dissonâncias de quarta e nona, que ocorre a partir da palavra "terra", parece preceder o acorde de subdominante utilizado para harmonizar o verso "Eu vou parir". A função de subdominante é normalmente instabilizada pela quinta aumentada.

Outro aspecto relevante do ponto de vista musical, nesse ponto da música, é o salto melódico de sexta maior ascendente que ocorre entre as sílabas *pa* e *rir*, que é o maior salto melódico de toda a peça, conferindo à palavra parir uma importância musical ímpar. Logo após esse salto melódico, o que se observa é uma melodia construída por graus conjuntos descendentes, terças e arpejos que conduzem até meia cadência do final da estrofe, deixando a palavra "um corredor" em suspensão.

No refrão da canção, a cadência autêntica perfeita coincide com a expressão "Dar à luz", o que aproxima o sentido musical e poético, na medida em que "Dar à luz" é a conclusão do ato criativo em

espiral sugerido pela música, tendo em vista que o refrão é repetido duas vezes.

Na música, no mar

Em entrevista de 2021 sobre a relação de sua música com a literatura, Marina afirma que o irmão a influenciou desde cedo, lendo poemas em voz alta para ela:

> "poemas latinos, poemas ingleses, Shakespeare. Ele lia muito em voz alta pra mim. (...) Depois, eu descobri Drummond, Cabral, Goulart, outros poetas brasileiros. Há pouco tempo, há uns oito anos, li a obra de Cecília Meireles e foi um baque. Vejo no meu disco *Clímax* uma influência dela."

Várias canções de *Clímax* (2011) remetem à poesia da escritora brasileira, que combinam o lirismo da letra com as sonoridades das guitarras do rock. Em *Lex*, terceira canção do álbum, observa-se a nítida presença de uma poética ceciliana na letra:

> No fundo do mar
> De dentro do azul
> Dois olhos brilhantes
> Me viram adiante
> Como vou embora?
>
> Is anybody home?
> Ana, Juca, little Rome
> Dois olhos cansados
> Invocam os fados
> Pra eu não mais partir
> E mesmo que eu partisse
> Atrás de outro chão
> Meu coração é salgado
> Pra terras sem imaginação
> Queria mesmo morar
> Às margens do seu Alentejo
> Abrir meu peito e cantar
> Abrir meu bico e contar
> O drama dos seus olhos cheios

Palavras, mera embarcação
Na música, no mar
Dois olhos sedentos
De luz e alimento
Me fazem ficar
E embarcar de vez

A letra é composta com palavras do campo semântico do mar e da viagem, temas muito caros a Cecília Meireles. Além disso, observa-se a fusão entre o sujeito, o ser amado e o mundo, que cria uma atmosfera lírica muito próxima da encontrada na poesia de Cecília. Formada de 6 estrofes, sendo as duas primeiras de 5 versos e as duas últimas de 9 e 6 versos, a letra de *Lex* tem uma métrica ora regular, ora irregular, que sugere o movimento das ondas, que pode ser mais suave ou intenso, assim como as emoções do eu lírico diante do ir ou ficar.

Além disso, os dois olhos brilhantes, cansados e sedentos da canção *Lex* remetem à figura dos olhos, recorrente na poesia de Cecília, como a do verso *Seus olhos - diamantes*, do poema *Ida e volta de Portugal*, escrito em quintilhas, como alguns versos de Marina:

Olival de prata,
veludosos pinhos,
clara madrugada,
dourados caminhos,
lembrai-vos da graça
com que os meus vizinhos,
numa cavalgada,
com frutas e vinhos,
lenços de escarlata,
cestas e burrinhos,
foram pela estrada,
assustando os moinhos
com suas risadas,
pondo em fuga cabras,
ventos, passarinhos...

Ai, como cantavam!
Ai, como se riam!

Seus corpos - roseiras.
Seus olhos - diamantes.

> Ora vamos ao campo
> colher amoras e amores!
> A amar, amadores amantes!
> (...)
> (MEIRELES, 2001: 378, v. 1)

Da mesma forma, os fados e o Alentejo remetem a versos em que a poeta, de ascendência portuguesa, falava de Portugal, país que visitou algumas vezes e sobre o qual escreveu em poemas e crônicas de viagem, como em busca de uma ancestralidade, que aparece em sua poesia por temas comuns, motivos afins e ressonâncias formais com a literatura portuguesa (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 151). Em Marina Lima, a presença de afinidades com Cecília reforça sua ligação com a cultura literária brasileira e com a paisagem marítima do Rio de Janeiro, sua terra natal, muitas vezes citada pela autora como uma saudade, visto que em determinado momento de sua vida profissional e artística passou a morar na cidade de São Paulo. A relação que a compositora estabelece com a poeta brasileira também pode ser entendida como uma busca de uma tradição feminina de escrita.

Como vou embora?

Como se faz necessário embarcar, pelo menos por ora, concluímos dizendo que este trabalho permitiu observar nas canções de Marina Lima (compostas com diferentes parceiros e de modo solo) uma estética que, bebendo de fontes da poesia, assim como de fontes do rock e da música pop internacional, faz pensar criticamente o Brasil e suas questões, entre as quais a do protagonismo feminino, que aparecerá em muitas canções compostas e performadas pela artista, desde a década de 1970.

Como se verifica nas canções aqui analisadas em seus aspectos intracancionais e/ou extracancionais, as relações entre música e literatura em Marina Lima ocorrem ora por apropriação midiática, como em *Alma Caiada*, em que a autora musica um poema de Antonio Cícero; ora por referência midiática como em *Virgem*, em que há referência a um poema de Carlos Drummond de Andrade, e *Lex*, em que há referências à poética de Cecília Meireles, e, por fim, por combinação de mídias, como em *Grávida*, canção em que a música (composta por Marina) veio antes da letra (composta por Arnaldo Antunes).

Isso denota a produtividade e criatividade que pautam a artista Marina Lima que, diga-se de passagem, foi a primeira mulher a ser contratada por uma gravadora do porte da Warner Music Brasil, em 1979.

Referências

CRUZ, Glauber. Antônio Cicero e Marina Lima - Unimúsica 2017.mp4

ENTREVISTA com Marina Lima. Disponível em: http://saopauloreview.com.br/em-entrevista-marina-lima-fala-de-sua-relacao-intima-com-a-literatura/ Acesso em: 05 de set 2021.

FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Orgs). *O alcance da canção:* estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

LIMA, Marina. *Música e letra:* 21 discos, todos os sucessos. São Paulo: Fullgás, 2021.

MAIA, Leandro. *Quereres de Caetano Veloso:* da canção à canção. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2020.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs). *Palavra cantada:* ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RAJEWSKY, Irina, RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras,* v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: *Sem receita:* ensaios e canções. São Paulo: Publifolha: 2004.

A poesia de Affonso Ávila: um olhar deleuziano sobre a repetição

Carolina Araújo Aguiar Franco (UFU)[1]

Introdução

O poeta Affonso Ávila é notadamente uma das figuras de maior relevância no estudo da vida cultural e literária de Minas Gerais. Estudioso das manifestações barroquistas por todo o Brasil, em especial em seu estado natal, Minas, aprofunda-se nas produções poéticas e literárias desde os primórdios do Brasil seiscentista até a sua contemporaneidade, mantendo acesa tanto a vertente curiosa e pesquisadora do ensaísta quanto o viés artístico de um poeta "arquiteto" que, fazendo uso de palavras objetivamente selecionadas e organizadas (ou desorganizadas propositalmente), anuncia um fazer poético único e marcadamente pessoal, tornando-se interessante personagem para o estudo da poesia já produzida no país.

A poesia de Ávila nunca esteve presa aos padrões das produções literárias de sua época. O autor mantinha sempre um diálogo entre todas as manifestações culturais a que poderia ter acesso, fossem elas vanguardistas, contemporâneas ou tradicionais.

A liberdade e a ousadia de Ávila vão além de sua expressão do sensível e atingem até os limites da gramática, do léxico e da semântica do português, com produções poéticas que transgridem regras e normas em busca de uma liberdade singular, colocando o denotativo e o conotativo em um mesmo plano das ideias sem que isso o prive de suas elucubrações intelectuais.

Atento às transformações históricas, artísticas, sociais e políticas ao longo do tempo, o jornalista, crítico, poeta e ensaísta Affonso Ávila explora em sua poesia uma junção harmônica entre o período barroco de Minas e o contemporâneo, criando sua própria linguagem, o seu próprio fazer poético, único, singular, com um lirismo poético não subjetivo, mas sim totalmente planejado, uma produção objetiva do poema, criteriosa. Apesar de sua produção poética bastante variada, o poeta segue uma linha construtivista, valorizando mais

1. Graduada em Letras – Língua Portuguesa (UFU). Mestranda do curso de Pós-graduação em Literatura (UFU).

a palavra pensada que a palavra sentida, não se enquadrando numa poesia de pura inspiração, mas sim reflexiva, produzida a partir de muito estudo e análise dos elementos que vão compreendê-la.

Mesmo sendo as criações do autor distintas umas das outras, nota-se a recorrência no uso de determinados recursos linguísticos, estilísticos e formais que conferem à escrita de Ávila uma identidade poética. Um dos recursos utilizados pelo poeta e identificados em sua obra, é o recurso da repetição, tanto de palavras, quanto de formas e estruturas frasais.

A poesia de Ávila e a repetição

Ávila publica em 1976 seu livro "Discurso da Difamação do Poeta", obra composta por onze poemas que respeitam uma mesma estética estrutural, uma criação sucessiva de frases a respeito da vida ou costume do ser poeta, a quem ele apresenta de forma generalizada, não lhe atribuindo característica particular que o identifique. São poemas que se iniciam com uma frase que anuncia alguma atitude ou comportamento do poeta ou mesmo uma situação em que esse poeta estaria envolvido e a partir daí tal sentença é sucessivamente repetida, sofrendo pequenas alterações no seu conteúdo informacional, Ao final da poesia, ainda que a maior parte da frase tenha sido repetida a ideia apresentada primeiramente a respeito do poeta assume outra perspectiva, gerando uma nova conceituação sobre esse ser.

Os poemas de Difamação mostram situações naturais do cotidiano de qualquer pessoa, porém, Ávila deixa claro que, ao se tratar do poeta a figura central desses acontecimentos, os acontecimentos, as informações vão sofrendo pequenas alterações baseadas em uma espécie de juízo de valor que busca, ao final do poema, uma categorização do elemento poeta revelando a visão de Ávila de uma relação problemática entre o poeta, a sociedade conservadora e a política vigentes em sua contemporaneidade. A faceta libertária e criativa das produções poéticas que não estão embasadas apenas na questão estética da feitura do poema, mas também de sua relevância como veículo de divulgação e contestação de uma realidade que privilegia poucos em detrimento de muitos é o que faz desse poeta um "personagem perigoso" para o "bom funcionamento" e organização social.

Ávila demonstra sua percepção enquanto crítico e poeta da tentativa de parte da sociedade de estabelecer uma conceituação a respeito do caráter do poeta com o intuito de descaracterizar ou mesmo desvalorizar os discursos proferidos por este, ainda mais se este discurso pertencer a alguma ordem de denúncia ou deboche com os costumes ou valores políticos e sociais de uma sociedade atrasada e limitante.

Assim como Ávila, Cirne (2006) enxerga esse papel social da escrita do poeta, dos trabalhos artísticos como agentes de reflexão social contra uma sociedade que sempre se rende aos caprichos de uma burguesia exploradora e que quer calar as vozes daqueles que a percebem como usurpadoras e manipuladoras dessa sociedade. Sendo assim Cirne (2006) acredita que:

> A comunicação de massa, por exemplo, tem-nos mostrado a cada novo dia, como se reduplica a ideologia colonizadora. A própria arte, em muitos e muitos títulos, tem servido de pasto para o proveito de artistas a serviço da burguesia. São poucos os artistas, escritores e poetas que, no Brasil, assumem o papel social que interessa àqueles que acreditem em nosso futuro – o papel de produtores culturais. Affonso Ávila é um deles. (CIRNE, 2006, p. 146)

Nos poemas do Discurso da Difamação repetem-se formas, estruturas, palavras, sons, mas principalmente as temáticas, já que toda a obra se refere à vida do poeta, suas atitudes, seus comportamentos e todos os seus poemas culminam com uma visão depreciativa desse poeta.

A poesia de número 08 intitulada "Parnaso Obsequioso" (1976) apresenta uma relação inicial do poeta com figuras do sistema político de seu tempo.

> 8/PARNASO OBSEQUIOSO
>
> O poeta recusou o convite do governador para jantar em seu palácio com o ministro
> O poeta foi convidado pelo governador para jantar em seu palácio com o ministro
> O poeta convidado pelo governador foi jantar em seu palácio com o ministro
> O poeta jantou no palácio com o governador e o ministro
> O poeta costuma jantar no palácio com o governador e seus convidados

O poeta janta sempre no palácio com o governador e seus convidados
O poeta jantando no palácio causa prazer ao governador e seus convidados
O poeta alegra o governador e seus convidados nos jantares do palácio
O poeta diverte o governador e seus convidados
O poeta faz rir o governador e seus convidados
O POETA É UM BOBO-DA-CORTE DO SISTEMA

Essa relação inicial do poeta com figuras políticas e membros de destaque na sociedade é repetidamente informada ao leitor, com pequenas alterações nas ações que envolvem esse poeta que, ao final do poema, já não se encontra na mesma posição significativa.

São pequenas alterações que, ao final da poesia, acabam por definir, de forma difamatória, segundo Ávila, a imagem que se faz desse poeta.

Repetem-se as estruturas frasais, e a linearidade dos acontecimentos, mas não se repete a ideia que se faz sobre esses acontecimentos e, por consequência, a ideia que se fabula sobre esse poeta. A concepção de sua identidade é também alterada, ressignificando-se a partir das informações apresentadas.

Ao repetir de forma quase exaustiva os acontecimentos, com pequenas variantes na informação inicial, Ávila alcança uma mudança de perspectiva sobre a figura do poeta à medida que, para a apreensão da próxima frase, a sequência anteriormente apresentada acaba perdendo seu grau de relevância, pois a repetição dos elementos na frase seguinte acaba por sobrepor-se aos anteriores, criando espaços para a nova leitura, o novo sentido e a nova caracterização desse poeta descrito.

Numa perspectiva deleuziana, abordada em sua tese "Diferença e Repetição" com primeira publicação em 1968, essa sobreposição ocorre porque, ainda que seja uma repetição quase idêntica, o que já foi apreendido precisa ser contraído para que a nova concepção da sentença seja então codificada e absorvida por esse leitor, fundindo-se a sentença anterior e ressignificando a informação que será desenvolvida ao final da leitura.

Ávila repete, não porque lhe faltam argumentos, mas porque acredita que, ao reescrever tais argumentos, sem buscar diminuí-los ou substituí-los por significantes semelhantes, garantirá força

argumentativa de renovação, de reflexão e reestruturação do pensamento, de profundidade na ressignificação da informação. O poeta busca na repetição o que Deleuze (2000, p. 45) acredita ser o "eco de uma vibração mais secreta de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima".

É esse jogo entre o que já foi dito e o que está sendo dito naquele instante sobre o poeta, o material lúdico utilizado por Ávila em todas as poesias da obra "Discurso da Difamação do Poeta". Ao final de cada poema, a ideia inicial apresentada sobre ações e acontecimentos com esse poeta assumem diferentes significados, como uma espécie de "telefone-sem-fio", em que a informação sendo repassada, vai se transformando e a cada repetição vai assumindo nova interpretação, culminando na descrição identitária desse poeta retratado.

Em toda sua criticidade criativa Ávila nos apresenta um poeta interpretado por sua sociedade como um desequilibrado mental, um ser que fora abandonado, um terrorista, traficante de drogas, um amante, um plagiário, apóstata, ruminante de palavras, enfim, um bobo-da-corte do sistema.

Nas produções poéticas, assim como nas outras categorias textuais, os recursos linguísticos são utilizados para conferir ao texto o seu sentido, a sua objetivação. O recurso linguístico da reiteração ou repetição é um dos recursos amplamente utilizado por Ávila em seus poemas e podem ser percebidos manifestados em diferentes camadas de suas obras.

Enquanto na análise anterior observamos a repetição ocorrendo no plano da estruturação sintática buscamos exemplificar o recurso da repetição em outros planos, como por exemplo o lexical e o fonético/fonológico.

O próximo poema ilustrado neste artigo aborda a repetição relacionada a escolha de palavras que trabalham com a repetição de uma sonoridade, a fim de observar o que essas escolhas criam no poema para o seu leitor e, então, importante se faz atentarmos aos efeitos de sentido e as sensações que essas repetições provocam àqueles que o contemplam.

Tomemos como exemplo o poema "Apostasia" (1991) publicado quinze anos após o "Discurso de Difamação do Poeta" (1976) e parte integrante do livro "A Lógica do Erro" (1991).

APOSTASIA
labão de servi-
do à serventia
sei-me servindo
servo servil
labéu em servi-
dões serviços
soem-se sevícias
à serviçal cerviz
lábil servi-
lismo servetuá-
rio da servitude
labial servi-
dor de cínicoso
não-servo do senhor

O poema "Apostasia" assim como alguns outros desta publicação como "Demônio das três da tarde" e "Infáustica" trazem palavras organizadas de modo a romper com a estrutura sintática tradicional. Com separações silábicas que ultrapassam o limite do verso, provocam a sensação desconfortável de um certo "tropeço" na leitura, uma espécie de não articulação para a compreensão desses poemas. Além disso, os poemas são alinhados à margem direita da página, o que pode gerar mais um componente de estranhamento para o seu leitor.

Nesse poema em específico o poeta faz escolhas lexicais de palavras que possuem, em sua maioria, a letra S em sua composição. A repetição desse fonema /s/ torna-se um dos grandes responsáveis pela associação de sentidos e emoções ao poema criado.

É possível fazer uma aproximação da sensação que a repetição do fonema /s/ causa ao seu leitor com a mesma sensação do uso da interjeição *"shh"*. Tal sensação pode ser compreendida como um pedido de sigilo, silêncio, como forma de demonstrar que algo não pode ser revelado ou não mais se faz presente.

Para tal percepção é importante recorrer à temática do poema que apresenta a figura de Labão, personagem bíblico responsável por enganar seu sobrinho Jacó em troca de uma de suas filhas, Raquel, por quem Jacó havia se encantado. Interessado na mão de obra de seu sobrinho a trama de Labão lhe garante 14 anos de trabalho do rapaz, , um escolhido de Deus.

A trapaça de Labão não pode ser revelada até que se cumpra a noite de núpcias de Jacó que acredita ter desposado Raquel, mas na

verdade tem sua primeira noite de casado com Lea, irmã mais velha de Raquel.

Essa parte da história bíblica termina com Jacó, casado com as duas irmãs, trabalhando por 14 anos para seu sogro até que obtivesse sua liberdade para seguir seu caminho com a família que constituiu. Durante todos esses anos o Senhor abençoou Jacó e não abençoou Labão, aquele que havia trapaceado e enganado um escolhido de Deus.

O enganador Labão torna-se então um servo que já não agrada mais a sua divindade e por isso há um afastamento de suas crenças, daí o nome do poema.

A escolha das palavras que proferidas em um mesmo verso podem apresentar ainda mais de uma significação, como no caso do verso */servo servil/* que também pode ser lida como *servo ser vil* , sabendo-se que Labão, antes servo do Senhor, agora se torna indigno de sê-lo já que sua atitude com Jacó demonstrou o seu péssimo caráter, sua pouca virtude.

Também é possível fazer uma associação dos 14 versos que compõem o poema com os 14 anos de servidão de Jacó a Labão. A separação silábica ao longo dos versos que dificulta a leitura, tornando-a, de certo modo, não tão fluida, também pode referenciar a dificuldade do trabalho de Jacó ao longo desses 14 anos, dificuldade esta fundamentada na constante tentativa de Labão de trapacear nos cuidados de suas terras e de seus animais, tentando sempre tirar vantagem do trabalho desenvolvido por Jacó.

Retomados os pontos da narrativa bíblica e sabendo que Ávila aborda não só temáticas culturais e políticas, mas também a religiosidade em seus poemas, a repetição faz identificação, bem como ressignificação enquanto recurso de rememoração, de avivamento de sensações. Ávila extrapola o limite da poesia e alcança o real e o ficcional, o pensado e o sentido, o existente o imaginado.

Percebemos como esse recurso, esse artifício da repetição de uma letra específica, da repetição de um fonema tornou-se capaz de promover uma significação e uma ressignificação, suscitando à memória a existência da interjeição *"shh"* como um pedido de silêncio dada a existência de um segredo, mas também um silêncio que se observa pelo afastamento de uma voz divina que outrora podia ser ouvida e observada.

Nota-se que o recurso da repetição em Ávila não é explorado significativamente apenas em um livro de sua vasta obra poética e sim

percorre toda sua produção, e em cada uma delas observa-se que o poeta, no uso de toda a sua destreza com a linguagem, aborda essa repetição de formas das mais variadas e significativas para o seu texto. São repetições sonoras, fonéticas/fonológicas que vão além de uma preocupação pura com a musicalidade do poema que agrade ao seu leitor, mas busca extrair dessas repetições outras sensações, outras percepções.

Kock (1997, p. 93) apresenta a repetição no texto literário como um recurso que "além de ser uma das estratégias mais frequentes na estruturação do discurso, reiterar é um modo de construir a progressão textual e o prazer". Para Ávila a repetição pode ser isso, mas o poeta vai além, e é capaz de subverter tal conceituação à medida que trabalha essa repetição não para auxiliar a progressão textual mas, ao contrário disso, para criar um certo incômodo em seu leitor, sensação essa incitada na dificuldade, em uma primeira e superficial leitura de seus poemas, em especial o poema "Apostasia", de percorrer o textos com naturalidade. A repetição do som da letra S e a incidência recorrente de uma divisão silábica de palavras ao final de cada verso fazendo com que esta palavra extrapole os limites de seu verso de origem e se incorpore ao verso seguinte, torna a leitura algo mais truculento, mais estranho à naturalidade rítmica a que o leitor possa estar acostumado. Esse recurso confere a diversas poesias de Ávila um caráter inovador e criativo, característico de um poeta tão multifacetado quanto Ávila.

Na produção das poesias de Ávila em que identificamos oposições e ressignificações, reconhecemos pontos da teoria de Deleuze (2000, p. 48-50), que desenvolve em sua tese quatro proposições a respeito do papel a ser desempenhado pela repetição:

1) Fazer dessa repetição algo novo, não generalizando as particularidades;
2) Opor a repetição às leis da natureza;
3) Opor a repetição à lei moral;
4) Opor a repetição não só à generalidade do hábito, mas às particularidades da memória.

A repetição então assume o caráter de diferente, garantindo a novidade, a nova conceituação, portanto, o Novo assume o lugar do Mesmo.

Para Orlandi (2016), tradutor e estudioso de Deleuze no Brasil, "a cada repetição algo a mais se passa pelos intervalos das palavras, dos sons, das coisas, algo não notado antes, digamos uma mudança irredutível que é atual e empiricamente repetido".

Partiremos então para a análise de outro poema escrito por Ávila e que, mais uma vez, aponta para sua identidade não apenas poética, mas também crítica, de uma sociedade carente de transformações a partir de seres reflexivos e autônomos.

O diálogo estabelecido por Ávila entre a literatura e a sociedade é notadamente marcado pela reflexão e pela crítica. O poeta procura, através de suas produções retirar o leitor da passividade de receptor de informação conduzindo-o a um patamar de detentor de força interpretativa tanto de suas leituras pessoais quanto de sua vida em sociedade.

A tentativa de Ávila de retirar seu leitor de uma passividade social, cultural e política se dá a partir do jogo entre o que se é estabelecido como regra e aquilo que se pode criar a partir delas com a manipulação de alguns recursos linguísticos e estilísticos utilizados pelo autor. Em um desses trabalhos o poeta busca extrair a reflexividade do leitor/indivíduo a partir do uso de uma linguagem de ordem normativa, uma informação imperativa proferida anteriormente por outrem, informação esta que, em sua origem, seria isenta de questionamentos e possível apenas de ser obedecida.

O uso da linguagem explicitada acima pode ser visto em "Código Nacional de Trânsito" (1972), livro escrito por Ávila e composto por oito poemas formados a partir de regras estabelecidas e estampadas em manuais e sinalizações de trânsito como: "Conserve-se à direita", "Não ultrapasse", "Dirija com prudência", "Não pare na pista", entre outras.

É a partir da reelaboração do imperativo exposto nas regras de trânsito presentes em placas ao longo de cidades e rodovias do Brasil que Ávila instiga em seu leitor o caráter transgressor ou ao menos o olhar crítico sobre o sistema a que está submetido.

Segue abaixo um de seus poemas:

NÃO PARE NA PISTA

não pare na pista
não paire na pista
não paste na pista

não pause na pista
não plaine na pista
não piane na pista
não polque na pista
não prose na pista
não poete na pista
não pense na pista

A poesia é elaborada a partir da repetição de uma regra, de uma ordem que é sucedida por sua reinvenção a partir da repetição de sua estrutura formal, de seus elementos linguísticos com alteração de apenas um desses elementos, o verbo.

Tal alteração alcança uma contraposição com o verbo do verso de origem (a norma), um deslocamento do sentido pertencente ao *slogan* imperativo "**Não pare na pista**"

Ao repetir a norma alterando apenas um de seus elementos linguísticos sendo este o que indica ação pretendida, Ávila subverte todo o sentido inicialmente ali expresso elaborando a possibilidade de crítica, reflexão e ao final, uma diferente interpretação.

Considerando-se que para Deleuze (2000) a própria repetição pode ser tomada como transgressão, o processo de desestruturação e ressignificação da regra cumpre seu papel poético transgressor à medida que repete para contestá-la, repete-se aquilo que se pretende alterar.

> Se a repetição existe, ela exprime ao mesmo tempo uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos a repetição é transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. (DELEUZE, 2000, p. 44)

Considerações finais

Affonso Ávila com todo o seu conhecimento histórico, linguístico, cultural e político constrói sua característica identitária como "fazedor" de poesia, arquiteto das letras, mineiro dos sentidos e barroquista nacional, ainda que nenhum desses rótulos possam a ele serem atribuídos de maneira plena e absoluta, pensando em sua criação poética, fazendo alusão a um emaranhado de ideias que se traspassam e se

organizam (ou desorganizam) de forma rizomática[2], em um eterno movimento de criação com base no que já foi formado e que se repete e se reorganiza criando vínculos, elos entre cada uma de suas produções, sem abrir mão do caráter inovador e identitário de cada nova criação.

Faz-se poesia a partir de fórmulas já apreendidas e a partir da repetição e da subversão dessas fórmulas, apresentando uma identidade nova (reinventada, reconstruída) a cada nova experimentação.

A repetição em Ávila não é o escrever/falar/viver novamente algo já previamente experimentado mas sim a criação, a articulação de um novo conhecimento de uma nova sensação que se origina no reconhecimento da repetição, bem como na significação criada no momento que não mais tem a ver com a que foi experimentada anteriormente, mas a partir dela e em contato com a posterior, permite uma ressignificação, uma nova apreensão, sempre por parte daquele que vivencia essa repetição, capaz de transmutar conceitos e elaborar novos reconhecimentos identitários dessa "nova forma" então repetida de conceituação.

Referências

ÁVILA, Affonso. Apostasia In: *A lógica do erro.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

ÁVILA, Affonso. Não Pare na Pista. In: *Poesia reunida :1949–2005*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ÁVILA, Affonso. Parnaso Obsequioso. In: *Poesia reunida.* Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CIRNE, Moacy. Affonso Ávila: O Discurso do Poeta. In: AGUIAR, Melânia Silva de. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte:

2. O termo rizoma foi apresentado como um modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para os filósofos, "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto de ordem. (...) Num rizoma (...) cada linha não aponta necessariamente para um traço linguístico: elos semióticos de qualquer natureza são conectados com os modos de codificação muito diversos, elos biológicos, políticos, económicos, etc." (DELEUZE; GUATTARI, 2004: 25-26).

Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais e Arquivo Público Mineiro, 2006, p. 145-152.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tr. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3, Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

ORLANDI, Luiz. Iterable. *Luiz Orlandi Repetição Deleuziana parte 1.* Youtube, 2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=oSVtHdu6aow&t=832s>. Acesso em: 25 out. 2021.

A imagem da mão e suas interfaces reflexivas: o diálogo entre a literatura e outras artes

Cássia Costa Lopes (UFBA)[1]

Introdução

Este texto pauta-se no diálogo entre a literatura e outras linguagens artísticas a partir de uma reflexão sobre a imagem da mão e seus processos de significação poética, simbólica e sócio-histórica, tendo em vista os procedimentos criativos em seus sentidos representacionais e performativos em poemas, em pinturas e cenas da pauta cotidiana, devidamente selecionados de acordo com a temática escolhida. São encontros e entrecruzamentos de diferentes aportes óticos sobre a mão, em face do sujeito, do objeto criado e das bases da criação que envolvem o processo artístico mediante o amálgama do olhar. Considera-se que a arte promove aberturas de construção de pensamento sobre o modo de ver e de se deixar ver, no jogo de presença e ausência do objeto dado ao olhar, na luta contra artifícios de miopia sociocultural construídos por processos sociais e históricos.

Para tanto, realiza-se uma investigação sobre o corpo na perspectiva do gesto, de acordo com aportes teóricos e filosóficos no tocante ao tema da imagem da mão, das ponderações sobre o corpo nas manifestações artísticas pensando ainda na problematização do traçado gestual, no recorte dado à imagem da mão e seus potenciais movimentos, partindo tanto de textos poéticos de autores modernos e contemporâneos, selecionados a propósito do tema recortado, bem como consoante alguns teóricos, que darão lastro argumentativo à análise pretendida, que fará suas incursões também pela pintura, mediante abordagem interdisciplinar.

1. Professora Titular de Teoria da Literatura da UFBA. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA.

A mão em destaque na pintura

Para iniciar a nossa reflexão, parto da análise do quadro *Autorretrato em espelho convexo,* de Girolamo Parmigianino (1503-1540)[2], cuja mão toma toda a parte frontal da tela e, comparativamente, se soma maior que a cabeça do ente retratado. É estranho olhar essas ilusões no vaivém entre o pincel e o pintor, como se ele próprio nos dissesse sobre seu trabalho, com sua arte de adentrar a si mesmo e o mundo; é como se sua mão nos mostrasse o jogo artístico e metalinguístico do pintor, cuja atividade é inseparável de um saber fazer com as mãos. Nesse caso, fica, em primeiro plano, esta preocupação artística cujo vetor abre-se não somente para o pintar-se, mas revela o enigma das mãos, com liberdade para reinventar a sua linguagem.

No caso do quadro de Parmigianino, a imagem da mão ganha o centro da tela e pode nos causar espanto com tudo que esse signo carrega de sentido, com sua sociabilidade adormecida e virtualmente ativa. Instaura-se, assim, um pensar, como se o ato de refletir passasse por uma atividade gestual, no esteio manual da pintura, configurando uma espécie de pensamento imagético, tangenciando uma abordagem mais ampla, nas urdiduras do labor artístico análogas àquele do escriba. A mão parece não estremecer, mas o seu sentido hesita, permanece fluido e deságua na questão do sentido, não apenas no inscrito na tela, mas sobre os possíveis gestos humanos, os realizados com as mãos incluindo todas as suas consequências históricas e políticas.

Na trajetória familiar e nos ambientes sociais, quem pode se esquecer da iniciativa de Pôncio Pilatos, governador da província romana da Judeia, conhecido pelo gesto de lavar as suas mãos, atitude considerada por alguns como marca da responsabilidade sobre o destino de Cristo? Mas eis que surge o enigma na mão cansada das lavadeiras, essas, sim, perdem os anéis ao esfregarem as roupas, a pele evidencia-se com suas cicatrizes sociais e históricas em rios e em beiras de tanques. Também há os dedos feridos dos lavradores, cortadores de canas, sensíveis às tempestades de vento e do tempo; visualizam-se os calos de bordadeiras cujos sonhos ainda percorrem mesas alheias. Outras são as parteiras cujo suor ainda impregna o

2. Título original: *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Uma das traduções apresenta a grafia *Autro-retrato,* aqui inserida conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 que entrou em vigor no Brasil em 2009.

primeiro contato com a criança em seu grito de nascimento. Costureiras cuja tesoura coleciona noites e tardes dedicadas às ficções dos encontros humanos; expressão fantasmagórica de vestidos e calças pela cidade. É como se o quadro de Parmigianino nos acordasse para o fato de que nenhum trabalho manual deveria ser desconsiderado em cada minuto de nossa existência, e questionasse todos aqueles que parecem rejeitar ou subestimar as atividades manuais mais tradicionais e, aparentemente, simples.

De certo, o quadro de Parmigianino trouxe um signo carregado de significado, cuja materialidade caminha entre o possível e o impossível, entre a gravidade da pregnância da doxa e o provável sentido inscrito na cultura, com as expectativas diante dos comportamentos humanos. Quando refletimos com as mãos, parece que saímos da ordem do estritamente pessoal e deslocamos para uma práxis, para o gesto, para a ordem do evento. A sensação posta transfere--se para o terreno de uma outra pintura, no declínio do rosto como figura central, para a emergência das mãos. Assim, é indispensável pensar como os gestos desembocam numa pergunta sempre desejada de ser ouvida: o que fazemos com as nossas mãos?

Interfaces reflexivas: a imagem da mão na poesia

Para dialogar com o quadro destacado, retomo, em primeiro momento, com o poema *A uma passante,* de Charles Baudelaire, em cuja primeira estrofe pode-se ler: "A rua, em torno, era ensurdecedora vaia. / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão vaidosa/Erguendo e balançando a barra alva da saia" (BAUDELAIRE, 1995, p. 179). Nos versos baudelairianos, constrói-se uma espécie de película cinematográfica através da qual se pode pincelar a identificação com o movimento da mão no gesto de sentir o correr do tempo, no subir e no descer da barra da saia; uma experiência do fugaz na rua da memória de quem via a passante.

Na cena, instala-se o encontro entre o efêmero e o eterno. De toda sorte, é quase um luxo a imagem descrita com outro ritmo para além da ordem do trabalho ou dos imperativos do lazer, em um movimento sem aparente funcionalidade. Trata-se de uma mão passante que dança com a saia e, nela, podem-se expressar mortes e ressurreições: o artifício que busca o eterno no transitório e, na multidão que

atravessa avenidas, destaca-se a figura de uma passante, contempla-se a eternidade em seu mínimo gesto. É como se a mão dela escrevesse o poema com o balançar da saia, a ritmar o irrisório, o fragmento, o soluço das horas. A imagem, em realce, emerge como alegoria para a própria mão do escritor que escreve o poema na modernidade, para retomar o tema do fugidio, do fugaz, com seu potencial de gesto. A maioria não usa a mão para escrever, destina-a a outras atividades, mas o poeta escreve como quem acaricia o tecido das palavras, pensa e vive com a mão.

Os versos de Baudelaire, assim como o quadro de Parmigianino, nos levam a refletir sobre a leitura e criação imagética e, para tanto, em primeira instância, vale retomar as reflexões desenvolvidas por Lucia Santaella a propósito do processo de leitura e transformação da imagem. Para ela, embora pareça uma análise simplista e até reducionista, existem três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico que acabam se hibridizando, se misturando na composição artística na contemporaneidade. O primeiro refere--se às imagens que plasmam o visível de modo artesanal. São feitas manualmente e se enquadram, nessa moldura, as imagens produzidas nas pedras, o desenho, a pintura, a escultura e a gravura, e eu acrescentaria aquela inscrita, inicialmente, pela literatura; são inseparáveis de uma perspectiva da mão, tal como sugerido pelo quadro destacado (SANTAELLA, 2008, p.157).

Por questão de recorte temático, vou me deter mais nesse registro de construção da imagem da mão que tenta captar o visível e o invisível, que teria, a princípio, um desejo de figuração do objeto em suas relações especulares, para, então, passar a um desejo de implicação da mão como potencial de gesto e virtualidade da imagem. Digamos que, no paradigma fotográfico, há a possibilidade de registrar o visível, através de processos de captação de imagem, o que a faz tornar-se um documento, um registro na relação sujeito e objeto, sujeito e mundo; com técnicas óticas na produção da imagem, com cortes e trabalho imagético. Já no pós-fotográfico, a imagem é simulada, experimentada, com processos matemáticos de construção da imagem, à base de programas computacionais, com seus pixels, números, modelização, telas, virtualidade e simulação constante, tudo inserido na era da computação.

Para a nossa análise, interessa pontuar, quando a literatura e as artes, de uma maneira geral, criam reflexões com a imagem da mão

e tudo que essa imagem traz de simbólico e histórico. Para adensar a imagem da mão de Baudelaire, que a insere na inscrição do gestual entre o eterno e o provisório, na travessia do horizonte da modernidade, vale pensar quando a literatura e a arte trazem a imagem da mão para refletir sobre as percepções mínimas, os gestos mínimos e tudo que isso agrega de compreensão para uma outra semiologia, agora atrelada às forças, como tão bem problematiza por José Gil, no seu ensaio: *Pequenas Percepções*. Nesse texto, o filósofo diferencia a imagem trivial que repousa na esfera da cognição, na ordem familiar da observação ou contemplação, quando o olhar constata e faz um trabalho de reconhecimento da imagem. Já no nível não trivial, o olhar descobre outras possibilidades, novos movimentos e relações. Digamos que a própria literatura se encarrega de evidenciar esse caráter processual em movimento entre o trivial e o não trivial quando surgem as micropercepções.

Considerando a leitura do gesto e seus movimentos, evidenciam-se as contribuições do filósofo português José Gil para alargar o entendimento da valoração da mão tanto em seu viés cinestésico como também em seu valor crítico, já que ativa o nosso inconsciente ótico e nos faz ver e perceber os mínimos movimentos de transformação individual e coletiva. Segundo José Gil, a noção de "pequenas percepções" foi usada por Leibniz e foi retomada, no livro *Diferença e repetição*, por Gilles Deleuze com um tratamento vago e ambíguo, exatamente por serem identificadas com o virtual e com o inconsciente. Diante desse contexto, esta noção é substituída pela palavra "molecular", principalmente a partir do livro *O anti-Édipo*. Vale dizer que não interessa a José Gil examinar tal renúncia, mas retomar e revalorar a expressão "pequenas percepções" por esta poder contribuir para a constituição de outro paradigma semiótico: o da valorização do pequeno, necessária ao entendimento de muitos fenômenos em diferentes domínios como a estética e o campo da percepção da obra artística.

> A percepção de um outro espaço ou lugar, no qual o olhar descobre outros movimentos e outras relações entre as formas, entre as cores, outros espaços e luzes. Trata-se, então, da percepção não trivial de um nexo diferente que atravessa os elementos pictóricos. O Olhar percebe, nesse momento, uma outra combinação ou composição do espaço, das cores e do tempo. Em um certo sentido, precisaríamos ir mais longe, pois o espectador entra no quadro, "torna-se parte dele". Textos belíssimos de Kandinsky, em Olhares sobre o passado, des-

> crevem essas transformações e esse salto do olhar para um nível não trivial das estruturas não aparentes ou escondidas. (GIL, 2005, p. 20).

As considerações levantadas por José Gil apontam para o papel desempenhado pelas pequenas percepções no processo de leitura do objeto artístico (de preferência, visual) e seus desdobramentos na moldura da recepção crítica. O importante a destacar é quando a percepção de um objeto, de um gesto mínimo que não se limita ao do cognitivo ou do unicamente sensorial, mas desenha uma espécie de percepção das forças moventes nos gestos, um modo de semiótica das forças. Seguindo a trilha da filosofia de Nietzsche, um quadro, quando é bem sucedido costuma ser chamada de poderoso. Também cabe a mesma avaliação para um poema ou para uma música. Já um objeto artístico mal sucedido costuma ser chamado de fraco. Assim, José Gil instaura uma linguagem das forças que, por sua vez, pede uma semiótica das forças. Portanto, o traço que singulariza o quadro de Parmigianino ou o poema de Charles Baudelaire, para além de sua composição e organização de seus elementos e formas, traz uma qualidade da força que deles emana, uma singularidade que garante um estilo próprio, uma autoria e, ao mesmo tempo, a singularidade daquele objeto artístico dentre outras obras produzidas. Nesse caso, uma possível definição de força é aquilo que singulariza a construção artística, a elaboração de um gesto.

A percepção, seja de um quadro, seja de um poema, traduz uma dinâmica de percepções mínimas. Segundo José Gil, o primeiro nível é o trivial e se refere às representações e forças em plano macroscópico. Sendo assim, inscreve-se no olhar que descobre as relações que constituem o eixo de sentido de uma obra ou objeto estético, e, nessa paisagem perceptiva, nasce uma "nuvem de pequenas percepções que primeiro envolve e depois impregna e transforma as formas visíveis, triviais. Quando um quadro é percebido na singularidade de sua força, precisa de um bloco de pequenas percepções" (GIL, 2005, p.22). Esse quadro de análise da semiótica das forças permite "definir a força como um invisível tornado visível. Não é a presença de algo visível que o olhar captura na força, porque é possível que ele não capture, mas que o olhar sofra uma transformação" (GIL, 2005, p.22).

Para alargar essas reflexões levantadas por José Gil, recorro à imagem da mão, apresentada em um poema intitulado Sítio Lido, da escritora portuguesa Luiza Neto Jorge: "Estremeço. / No coração. / As

letras vêm de lá/ e da mão" (JORGE, 1993, p.164). Como sugere o poema de Baudelaire, a mão que captura, pega, solta, acaricia o tecido, aponta para reflexões sobre o lastro da leitura da imagem na modernidade e sua ampliação de matizes na contemporaneidade. Já no poema da Luiza Neto Jorge, a mão aparece como potência de gesto, de invenção do poema, poema-gesto. Se as letras vêm da lá, no campo da tradição, de um alhures, da zona da imaginação, do campo simbólico; elas também vêm da mão, inseparável de uma dimensão corporal, do exterior, na relação com a cidade e outros corpos. E a mão traz, portanto, uma memória muscular, de gestos possíveis, na sua virtualidade. E aqui cito o Gonçalo Tavares, um outro pensador português, que amplia a nossa leitura:

> Todos os acontecimentos da existência participam na expressão muscular de um corpo, já que a vontade expressa pelos músculos é uma unidade. Se a quisermos assim entender, mas composta por inúmeras partes, umas concretas, materiais, celulares, outras que são apenas vagas perturbações. (...) O que o pensamento rejeita é, então, de imediato expresso em contrações musculares, mais evidentes ou sutis. O que atrai o pensamento provoca excitações musculares positivas, mesmo que mínimas. (TAVARES, 2013. p. 84).

Assim, podemos dizer que a mão traz também um potencial de leitura da memória, de produção de imagem e gestos que envolvem todo o corpo em seu âmbito cultural. A questão que nos interpela, nesta citação de Gonçalo Tavares, refere-se ao deslocamento interpretativo dado à dimensão do entendimento da escrita e sua relação com a memória. De uma maneira geral, diante do problema do legado familiar e cultural, pergunta-se se é facultado ao homem o poder de escolha das suas heranças e lembranças, principalmente daquelas que já se desenham no próprio corpo. Nessa indagação podemos retomar outra crítica sobre o dever do inventário do corpo, liberto de um operador crítico que negligencia a percepção corporal e o papel dos gestos, não apenas aqueles relacionados aos sons, aos cheiros para a construção de uma memória, mas tendo em vista aqueles que desconsideram a memória muscular, aquela que decorre das nossas ações cotidianas, dos automatismos construídos nas fábricas, nos tablados escolares, no teatro familiar, com os traços repassados pelos nossos ancestrais.

Ao falar da gênese dos nossos traços corporais, adentra-se em um

debate no qual o corpo não se encontra numa dimensão secundária, muito embora diferentes teologias e metafísicas tenham-no confinado a uma dimensão menor quando se vai pensar a constituição de uma história da cultura e da memória ocidental, pelo valor elevado que se atribuía ao espírito na filosofia do Ocidente, segundo o paradigma idealista, balizador do platonismo. Estratégias discursivas poderosas foram utilizadas como forma de atingir o confinamento do corpo em nome do estatuto da verdade do Ser.

Pensar com as mãos ou trazer a questão da imagem da mão, para o interesse de uma reflexão, parte da necessidade de produção de outros lugares interpretativos, atentos aos hábitos e aos modos de subjetivação. Todo esse mecanismo acaba por desenhar a ideia de um corpo arquivo, herdeiro de uma história, detentor de uma memória muscular, que luta também contra a morte do esquecimento; sem cair no culto da lembrança, mas também deseja refazer as dinâmicas de seu corpo. Trata-se de um movimento de deixar não apenas que o corpo fale de suas heranças, uma aceitação de que o corpo traz uma carga genética, cultural e poética, de invenção de si, mas também que o corpo sente necessidade de se reinventar, de refazer os traços, principalmente quando são erguidos por uma sociedade que tende a naturalizar os gestos, os preconceitos, a rir de um aparelho crítico que questiona esse modo de ler e lidar com o corpo.

Ainda seguindo a trilha poética da escritora Luiza Neto Jorge, no seu poema *Canção para o dia igual*, todo composto por dísticos, podemos retirar, das duas primeiras estrofes, uma consideração para a nossa análise, quando ela diz:

> maria pobre de corpo
> não tem mãos
>
> ainda agora nasceu
> não tem mãos.
>
> maria pobre de corpo
> não tem cabelos
>
> viajam no vento as tranças
> com selos de nostalgia
>
> maria de corpo
> entorna os braços pelo dia

longo ritmo de sede
e vida maria

(JORGE, 2001, p.29)

A princípio, o nome emblemático Maria retoma o arquimodelo da Virgem Santíssima, símbolo da criação sagrada, aquela capaz de trazer ao mundo a voz santificada, o gesto transformador. No entanto, essa Senhora Soberana, o nome da mãe de Cristo, acaba se alargando na construção poética de Luiza Neto Jorge, amalgamando as vozes de muitas mulheres, como insígnia de muitas faces femininas, numa dimensão que traz a voz coletiva. Nos versos apresentados, se comparados ao quadro de Parmigianino, no qual se destaca a imagem da mão com uma luva e um anel, as Marias não possuem sequer as mãos. Evidentemente, esse corte ganha valor simbólico e de conotação política. Todas as vezes que impedimos mulheres de trabalhar, de escrever, de estudar, de viver, as suas mãos são cortadas, alijadas de seu movimento livre e criativo. A sua anatomia fica mais do que desfalcada, torna--se sintoma de um quadro moral e de valores, com a moldura de uma situação social e de uma conjuntura política: quando as mulheres, infelizmente, ainda não podem usar suas mãos com liberdade. Trata-se, portanto, de um julgamento que não negligencia o corpo, pois expõe uma espécie de tábua de valores que implica os gestos manuais e, consequentemente, musculares.

O poema traz a denúncia de tantas Marias que, na pobreza do corpo, refletem práticas sociais de violência, de músculos que não podem ser usados, são calados, como porta-voz de um tipo de paralisia moral (TAVARES, 2013, p. 84). Enquanto o quadro de Parmigianino traz a força das mãos do pintor no centro da tela, o poema de Luiza Neto Jorge, em pleno século XX, ainda fala de mulheres que já nascem sem mãos, isto é, revelam um corte social, uma prática dos mesmos gestos falocêntricos. Mulheres, sem mãos, significam aquelas que explicitam também a anatomia de um país, de uma sociedade, que coloca a mulher numa posição inerte, depauperada, quando são retiradas as forças de sua dança, de sua livre circulação, que aguentou e ainda vem suportando um aparato moral e civilizatório que corta seus movimentos. É uma mulher sem mãos, já que sofre de uma paralisia moral dos músculos da mão: não consegue nem pegar os objetos, nem segurar uma caneta, nem desenhar sua face. E

diante desse horror da vida-Maria, dessa mão estancada, cortada, o que resta fazer?

Considerações finais

Imagens de violência, que deveriam ser absolutamente anacrônicas, infelizmente ainda povoam a vida de milhares de mulheres que, recentemente, surgiram nos jornais impressos, televisivos e nas redes sociais. Somos testemunhas desse indizível, desse silêncio, de algo de que não se pode desenhar tamanha a sua vileza. *A uma passante,* de Charles Baudelaire, nesse tablado asfixiante da nossa realidade política em cenário mundial, não pede licença e convoca todas as nossas mãos. No ano passado, em 2020, em plena pandemia, os jornais e páginas na Internet traziam a notícia de que mulheres, no Canadá, usavam suas mãos, silenciosamente, como gesto de pedido de socorro. Um vídeo foi divulgado pela Fundação de Mulheres Canadenses que luta pela igualdade de gênero. Cada mão, silente, denunciava a violência doméstica, mesmo em isolamento social. As redes sociais, os aparelhos de celular, expandiram imagens que salvaram vidas.

Nessas imagens, vê-se a mão erguida, apenas com o polegar dobrado, sinal de algum tipo de abuso sofrido pela mulher. Os índices de violência contra a mulher cresceram muito durante o confinamento pandêmico. Nessa situação, a mão emergiu como ferramenta de denúncia e pedido de ajuda. O gesto discreto de fechar o polegar, perfazendo a imagem de quatro e, em seguida, abaixando todos os dedos com o punho cerrado, foi cartografado como insígnia de violência doméstica. O gesto não apenas gritava contra uma espécie de maldade individual, mas traduzia a inseparabilidade de uma moral coletiva. Se elegermos o Holocausto como fruto de um mal coletivizado, no seu mais alto grau de banalidade, orquestrado por um grupo político de uma Nação, tem-se como nascente um primeiro gesto individual que foi se espraiando. Na contramão desse quadro político asfixiante, também há gestos que nascem individualmente, como um primeiro aceno de uma mulher, vítima de um abuso doméstico, e vai se expandindo.

No Brasil, outras mulheres, em mesma situação de vulnerabilidade, durante a pandemia, podiam pedir ajuda em farmácias ao exibir o símbolo da letra X desenhada em sua mão, preferencialmente

em tom vermelho. Tudo começou quando uma enfermeira foi salva do próprio marido ao postar uma foto da mão, com uma cruz pintada em rosa. A imagem viralizou no Instagram, e o pedido de ajuda alcançou as autoridades competentes para socorrê-la.

Quem sabe, não possamos produzir outra semiologia, a das forças de um potencial gesto, capazes de transformar as repetições em singularidades, fazer falar as diferenças de tantas marias, um quadro em que não apenas as mãos ganhem destaque, mas que haja a possibilidade de modificar o olhar, em que o próprio olhar, que espreita a imagem, passe por uma transformação, no jogo com outras atmosferas perceptivas. Marias, com as mãos, convocam a cada um de nós.

A verdade é que as mãos sempre podem despertar enorme interesse e ganhar uma multiplicidade de sentidos. Poder-se-ia construir uma cartografia afetiva a partir das memórias manuais e sentir o lampejo de bondade ou maldade insinuada entre os dedos em sua dimensão social e política. Quem não guardou alguma imagem de mão entre suas fotografias, seja por elas trazerem a admiração por aquilo que talvez simbolizasse o seu próprio ofício no mundo: o trabalho entre a página e as letras, uma breve cintilação de luz sobre o silêncio na arte exercida entre a solidão e o aconchego das horas, seja porque foi vítima de algum tipo de violência? Outro traçado com seus acasos e flutuações de sílabas e sonoridades sociais, como se as palavras nascessem entre as palmas e os dedos a trazer o enigma do sentido das existências humanas todas as manhãs.

Em países com baixa densidade democrática, inúmeras mãos são exploradas e ocorre um afrouxamento das leis que impedem todo tipo de violência contra mulheres. Por exemplo, seria o caso de se pensar o grau de civilidade e de código de relações democráticas a partir de conexões entre os gestos, em sua dimensão moral e existencial e a musculatura social. O sinal vermelho, o X da questão social que ainda suporta tantos feminicídios, precisa ganhar uma outra plataforma política. Não se trata de um mal apenas individual, praticado apenas por um homem contra uma mulher, mas é um mal que se coletivizou por práticas de uma sociedade de base falocêntrica. Trata-se de um grande mal que aflige não apenas a sociedade brasileira, mas a muitos outros países.

Ninguém ignora, depois das enormes contribuições de Michel Foucault, que o controle de uma sociedade se edifica através dos corpos.

Ninguém mais se engana de que o controle seja apenas de ordem discursiva e ideológica, mas é inseparável de uma práxis corporal. Se é no corpo que tudo ocorre, também esse mesmo corpo é convocado e se coloca na pauta da transformação social e política, numa mudança que passa pelo desenho das percepções mínimas dentro de uma conjuntura biopolítica (FOUCAULT, 1986. p.125).

Quantos casos no Brasil de médicos que abusaram de suas pacientes em seus consultórios? O caso de João de Deus é um exemplo, no Brasil, não apenas de uma maldade individual, mas de uma perversão que se amplia em mínimos gestos, seja no ato de um estranho passar a mão nas nádegas de uma mulher em um restaurante, seja no deputado que passou a mão nos seios de uma outra deputada. Em 2020, no principal Plenário da Assembleia Legislativa de São Paulo, o deputado estadual Fernando Cury, do Partido Cidadania, praticou um ato inacreditável. A deputada Isa Penna, do PSOL, viu o suposto colega chegar por trás e passou a mão em seu seio. Tudo foi filmado e divulgado nas redes sociais. A deputada reagiu imediatamente, afastou a mão do deputado, mas ele pareceu ignorá-la e continuou com a mão ao redor do corpo dela. Tudo isso ocorreu na frente do Presidente da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo e todo o Brasil assistiu a mais uma cena de abuso contra a mulher.

São gestos históricos que tratam de prescrições sociais que tentam submeter o corpo feminino ao mesmo lugar, como a dizer-lhe que o lugar reservado para ela não é o do tablado político. Assim, constatamos como as ferramentas políticas, em nível de uma macromusculatura, tentam inibir e controlar a musculatura de um corpo individual que, por sua vez, faz ecoar tantas outras vozes e pedir a presença de outras mãos no combate à violência contra a mulher, na tentativa de torná-la submissa, sem movimento. Não se pode normalizar o gesto desse deputado, sua mão traz o traçado histórico de uma malha social que insiste na duração de atos, que aposta na paralisia dos músculos, com suas prescrições sociais coercitivas. A Maria sem mão, denunciada no poema de Luiza Neto Jorge, ergue seu punho e luta por outra realidade. Não se trata de normatizar como devemos salvar tantas vidas femininas, com seus instrumentos padronizados, mas se trata de produzir outra dinâmica social que questione os padrões de construção de massificação da violência. Precisamos escutar e ver as mãos em seus gestos, revendo o modo como a crueldade deixou de ser um ato individual e ganhou o horizonte coletivo. Não

se pode esquecer de como o corpo é um arquivo social que nos interpela a rever os valores e os padrões de comportamento em nível individual e coletivo. São os chamados de muitas Marias.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GIL, José. As pequenas percepções. In: LINS, Daniel e FEITOSA, Carlos. *A razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagem.* Cidade de Córdova. Editorial Caminho, 2013.

Reflexões sobre o processo de maturação do projeto literário de Conceição Evaristo: pensando o ontem e o hoje

Celiomar Porfírio Ramos (UNEMAT)[1]

A autora Conceição Evaristo tem se destacado no cenário literário internacional. Com uma escrita para incomodar a casa grande, ela elabora sua produção literária a partir de uma perspectiva interseccional[2], discutindo aspectos relacionados à opressão de gênero, raça e à exploração de classe.

O projeto literário desta autora está filiado à literatura afro-brasileira, que tem como proposta a dignificação do negro, a quebra e a desconstrução da narrativa de inferiorização desse grupo, que é histórica e existe há mais de trezentos anos no ocidente. Sendo assim, podemos compreender que a estrutura de toda produção literária da autora está subsidiada pela identificação com a humanidade do negro, sobretudo da mulher negra, bem como, a exaltação dessa humanidade. Esse projeto caminha na contramão da literatura dita canônica/hegemônica brasileira, posto que essa se dedicou, em muitos casos, à animalização do negro (DUARTE, 2017).

Vale ressaltar que a autora em questão não se deteve apenas a produzir textos literários. Ela vem contribuindo com reflexões críticas, através de ensaios e artigos, acerca de seu fazer literário e da literatura afro-brasileira de modo geral. Tais reflexões resultaram na criação e consolidação do termo "escrevivência".

1. Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). E-mail: celiomarramoss@hotmail.com
2. O termo Interseccionalidade foi elaborado pelapesquisadora e ativista, KimberléCrenshaw, nas áreas dos direitos civis, da teoria legal afro-americana e do feminismo negro em 1989. O termo, segundo Crenshaw, pode ser definido como "uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação". Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento" (CRENSHAW, 2002, p. 177).

O professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2017)[3] ao abordar sobre o vocábulo escrevivência afirma que se trata de um projeto que envolve não só a literatura afro-brasileira, mas toda a produção literária negra, uma vez que diz respeito à escrita de homens negros e mulheres negras, marcada pela experiência/vivência desses sujeitos. Todavia, no que diz respeito especificamente às escrivênciasevaristianas, a autora não traz para o centro de sua escrita apenas o aspecto racial. Ela elabora um projeto literário atravessado pela questão racial, pelo gênero, pela classe, entre outras. É importante ressaltar que a autora não reduz sua escrita à apresentação das experiências de um corpo feminino negro na sociedade. Ela expõe essas experiências e, simultaneamente, combate as múltiplas opressões que atravessam os corpos femininos negros. Por isso, a compreensão de que a escrevivênciaevaristiana pode ser lida como uma literatura afro-feminina.

Ana Rita Santiago da Silva em seu texto *Da literatura negra à literatura afro-feminina* (2010) além de trazer a sua compreensão de literatura negra, delineou o que conceitualiza como literatura afro-feminina. Segundo a autora,

> a literatura afro-feminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feminismos por elementos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Em um movimento de reversão, elas escrevem, como se apresentam neste texto, para (des)silenciarem as suas vozes autorais e para, pela escrita, inventarem novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas (SILVA, 2010, p. 92)

Quando Ana Rita Santiago da Silva propõe que haja uma nomenclatura para a literatura produzida por mulheres negras, *afro-feminina,* com as características acima elencadas, a estudiosa assume um posicionamento político importante, posto que requer e reconhece,

3. TEXTO E CONTEXTO – Ocupação Conceição Evaristo (2017). 3 de maio de 2017, 1 vídeo (8 min 32 seg.). Canal Itaú Cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v= vR0Ne2holwE & t=331s. Acesso em 03 de junho de 2021.

em simultâneo, a necessidade de um espaço específico na literatura para as mulheres negras. Ademais, legitima a ideia de que a produção da mulher negra brasileira tem características que se aproximam da literatura negra ou afro-brasileira, porém tem peculiaridades que a tornam singular.

A literatura afro-feminina proposta por Ana Rita Santiago da Silva engloba dois aspectos: feminino negro e o feminismo negro. A aglutinação dessas duas vertentes torna essa literatura, à luz das proposições da autora, genuinamente política. Adotada essa compreensão, entenderemos que a escrita das mulheres negras brasileiras trata simultaneamente das vivências desse grupo, do ser mulher negra no Brasil. No entanto, não se reduz a isso, mas vai além: ela é posta como discursos, nas palavras da autora, "comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas" (SILVA, 2010, p. 92).

Dado o exposto, propomos refletir sobre a produção literária de Conceição Evaristo como uma literatura afro-feminina comprometida com estratégias civilizatórias e de alteridade, sobretudo, da mulher negra. É importante ressaltar que o termo "sobretudo" aqui merece destaque, posto que, Patricia Hill Collins, ao refletir sobre o feminismo negro compreende que este movimento social não tem o compromisso de lutar apenas contra as opressões que atravessam as mulheres negras, mas se constitui como um movimento empenhado em combater as injustiças sociais que vitimizam os demais grupos oprimidos. Segundo a autora "a identidade do pensamento feminista negro como teoria social 'crítica' reside em seu compromisso com a justiça social, tanto para as estadunidenses negras como coletividade quanto para os grupos oprimidos" (COLLINS, 2019, p. 9).

Conceição Evaristo em sua produção literária dialoga com as proposições de Patricia Hill Collins. Todavia, isso não acontece desde o início de sua carreira literária. É resultado do que entendemos aqui como um processo de maturação literária da escritora. Ousamos afirmar que ocorre, especialmente, quando Conceição Evaristo passa a reconhecer conscientemente que a literatura que produz estabelece diálogo com o feminismo negro, e é, portanto, afro-feminina, ou seja, apresenta experiências das mulheres negras por meio das "escrevivências". Nesse sentido, sua escrita é marcada por um discurso que combate o sexismo, o racismo, e a exploração de classe, entre outras opressões.

Esse processo de maturação literária resulta, por exemplo, no reconhecimento de que as mulheres, inclusive as mulheres negras, são múltiplas. Tal proposição estabelece diálogo com a assertiva da filósofa estadunidense Judith Butler (2017) que defende que se alguém é uma mulher, isso não é tudo. Faz-se necessário estabelecer diálogos com outros aspectos, dentre eles a raça, a classe, a etnia e a sexualidade.

Esse processo de maturação literária e, consequentemente, de ampliação da concepção sobre "mulher" fica evidente se olharmos a produção literária de Conceição Evaristo nos diferentes gêneros literários em prosa – romances e contos. Apesar de ela construir suas personagens a partir de uma perspectiva interseccional, incluindo questionamentos relacionados à opressão de gênero, raça e exploração de classe, não eram abordados temas relevantes na contemporaneidade como orientação sexual e a identidade de gênero, considerando a transgeneridade.

As mulheres negras heterossexuais cisgêneros ocupam papel central tanto nos contos quanto nos romances elaborados por Conceição Evaristo. Todavia, é importante ressaltar que com o processo de maturação literária da autora, mulheres negras que não se encaixam no perfil citado, de forma gradativa, têm sido inseridas nas escrevivênciasevaristianas. Dado o exposto, abordaremos sobre algumas personagens que são mulheres negras cisgêneros lésbicas e daremos especial atenção à uma mulher negra transgênera.

Os corpos que se assumem fora do imperativo heterossexual, compreendidos como abjetos, segundo Judith Butler (2019), são, muitas vezes, forcluídosou têm negada a sua identificação. Nos termos da autora, os abjetos são "aqueles que ainda não são 'sujeitos' (...) O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "não-visíveis" e "inabitáveis" da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito" (BUTLER, 2019, p. 18). p. 18)

Com base no exposto, é possível pensar que aqueles "fora do padrão" da sexualidade considerada "normal", portanto, desviantes, podem ser/são adjetivados como abjetos, devido ao fato de não serem considerados sujeitos a partir da perspectiva da norma. Por isso, sendo "não-visíveis" e "inabitáveis", consequentemente, são invisibilizados pela história oficial e, muitas vezes, pela arte de modo geral.

Essa afirmativa se torna um tanto coerente quando pensamos na produção literária afro-feminina. Se aqueles considerados abjetos

são invisibilizados socialmente, por conseguinte, eles serão invisibilizados também na literatura, já que ela e a sociedade têm um estreito diálogo, segundo Antonio Candido (2006). Ademais, dialogando com o exposto, Benjamin Abdala Junior em *Literatura história e política* (1989) argumenta que "quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que escreve através dele" (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 23).

Isto posto, entendemos que a literatura não é um espelho da realidade, como pressupõe a ingênua concepção da mimesis literária. No entanto, considerando as proposições dos críticos literários, é possível verificar a íntima relação entre literatura e a sociedade nas obras de Conceição Evaristo.

Feitas essas observações, embora o apagamento sistemático das vozes negras persista, o movimento feminista negro aliado à literatura afro-feminina tem reconhecido, ainda que pouco a pouco, a existência dessas vozes dissonantes que foram silenciadas pelo sistema cisheretopatriarcal branco cristão. Além disso, tem se empenhado em torná-las audíveis ao outorgar certo protagonismo aqueles que estiveram à margem da sociedade e, frequentemente, são atravessados por múltiplas violências.

A partir dessas considerações, agora, propomos discutir três contos de Conceição Evaristo, presentes nas seguintes antologias: *Insubmissas lágrimas de mulheres*[4] (2016); *Olhos d'água*[5] (2016); *Livre*[6] (2018),

4. Trata-se de uma antologia constituída por treze contos: Amarides Florença; Natalina Soledad; Shirley Paixão; Adelia Santana Limoeiro; Maria do Rosário Imaculada dos Santos; Isaltina Campo Belo; Mary Benedita; Mirtes Aparecida da Luz; Líbia Moirã; Lia Gabriel; RoseDusreis; Saura Benevides Amarantino; Regina Anástacia. Vale ressaltar que na obra citada todas as protagonistas são mulheres negras.
5. A obra em questão é uma antologia com quinze contos: Olhos d'água; Ana Davenga; Duzu-Querença; Maria; Quantos filhos Natalina teve? Beijo na face; Luamanda; O cooper de Cida; Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos; Di lixão; Lumbiá; Os amores de Kimbá; Ei, Ardoca; A gente combinamos de não morrer; Ayoluwa, a alegria de nosso povo. Alguns dos contos citados já haviam sido publicados nos *Cadernos Negros*.
6. *Livre* é uma publicação coletiva, resultado do "Festival Internacional de Literatura e Direitos Humanos" que ocorreu em Brasília em 2018. Os escritores/escritoras que participaram da coletânea com textos literários foram: Beatriz Leal Craveiro, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, José Luís Peixoto, Julián Fuks, Lisa Alves, Natalia Borges Polesso, Paulliny GualbertoTort e Sheyla Smanioto.

evidenciando três mulheres negras que não correspondem ao padrão cisheretopatriarcal branco cristão. Contudo, dispensaremos maior atenção a mulher negra transgênera, protagonista do conto *Do lado do corpo um coração caído* (2018).

No que diz respeito à antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) vamos tratar especificamente sobre o conto "Isaltina Campo Belo". A personagem que dá nome ao texto, Isaltina, por não se identificar aos padrões da sociedade, vivencia conflitos de identidade de gênero e de orientação sexual desde a infância. A protagonista, a partir de suas lembranças, rememora na fase adulta os conflitos sexuais e de gênero que marcam toda a sua vida, por se sentir diferente: "Tive uma infância feliz, só uma dúvida me perseguia... Estavam todos enganados. Eu era um menino" (EVARISTO, 2016, p. 57-58).

O conflito de identidade de gênero se torna algo evidente no fragmento apresentado. Isaltina Campo Belo ao olhar para si não se reconhece como uma mulher. Portanto, dá indícios ao leitor de que é um homem transgênero. Ao longo do enredo o sentimento de inadequação, de estar fora do lugar acompanha a personagem.

Há, então, um conflito que marca a vida de Isaltina Campo Belo. Apesar de ela ter um corpo de menina, em parte considerável da narrativa, Isaltina carrega a certeza de que era um menino preso num corpo feminino. O desejo pelas "doces meninas" corrobora de forma significativa a hipótese da personagem. A vida da protagonista é marcada por múltiplas violências simbólicas, dentre elas a imposição social da expressão de gênero feminina, aliada à cisgeneridade e, por fim, o reconhecimento de que apenas a heterossexualidade contribui para a crise de identidade da personagem.

Esse não reconhecimento de outras expressões de gênero resulta, muitas vezes, numa violência simbólica[7]. Porém, em alguns casos, não se restringe a essa violência. O conto em questão, por exemplo, inicia com a violência simbólica, porém culmina na prática de uma violência sexual, mais especificamente, num estupro coletivo corretivo[8] contra a protagonista, pois um dos agressores defendia

7. O termo "violência simbólica" é utilizado por Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2017) para fazer referência a "violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas [as mulheres]" (BOURDIEU, 2017, p. 12)
8. A comissão Interamericana de Direitos Humanos (2015, p. 123), com base em Lehavot & Simpson (2013) apresenta a seguinte definição de estupro corretivo:

que "eu [Isaltina Campo Belo] deveria gostar muito e muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre o sexo entre um homem e uma mulher acabaria" (EVARISTO, 2016, p. 64).

Apesar dos inúmeros conflitos de identidade de gênero, de orientação sexual e das violências perpetradas contra Isaltina Campo Belo, ao final da narrativa, quando ela encontra a professora de sua filha, Walquírea, como consequência do estupro, se reconhece como uma mulher cisgênero lésbica e à vista disso, afirma: "não havia nenhum menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim" e, por fim, complementa que compreendeu que "eu [Isaltina Campo Belo] podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar minha semelhante" (EVARISTO, 2016, p. 66 – 67).

O processo de maturação literária de Conceição Evaristo permitiu que ela incluísse em sua produção personagens e temas ainda hoje pouco abordados na literatura brasileira, tais como identidade de gênero e orientação sexual, interseccionando tais aspectos à questão racial. Isso se torna, sem dúvidas, um diferencial que deve ser observado, posto que as personagens apresentadas nos enredos não reproduzem estereótipos, ao contrário, mostram a necessidade de reconhecer as identidades dissidentes como naturais e legítimas.

Há ainda outra personagem que se distancia dos moldes da heteronormatividade, seu nome é Salinda. Ela é protagonista do conto *Beijo na face*, presente na obra *Olhos d'água* (2016). Salinda é dona de casa, esposa, mãe e vive um relacionamento marcado por violências simbólicas, sob constante ameaça e continuamente vigiada pelo marido.

Em meio a esse caos a personagem se apaixona por uma semelhante. Como afirma no enredo, ela "estava aprendendo um novo amor. Um amor que vivia e se fortalecia na espera do amanhã" (EVARISTO, 2016, p. 51). É interessante pensar que apesar das violências perpetradas pelo homem, por intermédio das vigilâncias constantes, das ameaças sofridas, da "quase prisão domiciliar", Salinda tenta romper com o companheiro para viver o novo relacionamento: um amor lesboafetivo. Porém, inicialmente sem sucesso, visto que

"O 'estupro corretivo' foi definido como um 'crime de ódio no qual uma pessoa é estuprada por causa de sua orientação sexual ou de gênero percebida, buscando que como consequente do estupro seja 'corrigida' a orientação da pessoa, ou que 'ajam' de maneira mais condizente com seu gênero'".

havia elementos que a impediam de deixá-lo, dentre eles as constantes ameaças e, não menos importante, todo um sistema que aqui denominamos modernos aparatos coloniais[9], tais como o sexismo, o machismo e o patriarcalismo.

Embora a violência simbólica e os modernos aparatos coloniais circundem a vida da personagem, merece destaque, neste contexto, a insubordinação de Salinda diante das opressões. Isso se evidencia, sobretudo, quando ela, apesar de ter consciência de todos os riscos que enfrenta, decide viver o amor, mesmo em segredo.

Esse ato faz com que a personagem rompa com o lugar outorgado às mulheres negras pela sociedade cisheteropatriarcal branca cristã: de submissão, de resignação e de objeto de prazer do homem, principalmente, do homem branco. Após o ex-marido descobrir o amor de Salinda por outra mulher, ele a ameaça:

> Disse ainda que não queria vê-la nunca mais, mas era bom ela ir se preparando para uma guerra. Não ia matá-la. Não ia cometer suicídio. Mas ia disputar ferrenhamente os filhos. Ele queria os filhos, todos. Ah, queria!... *Salinda recebeu o golpe com a cabeça erguida. Sua voz não podia demonstrar nenhum temor* (EVARISTO, 2016, p. 57 – grifos nossos)

O rompimento do lugar conferido sócio-historicamente à mulher negra se materializa no texto literário quando Salinda, mesmo consciente dos riscos, enfrenta a situação e declara receber o golpe com a cabeça erguida. Isto posto, demonstra que a personagem, embora esteja abalada, não cede às ameaças e tentativas de subjugação, portanto, se prepara para a guerra anunciada. Ela se mostra disposta a (re)afirmar "a força de um amor entre duas iguais. Mulheres, ambas se pareciam. Altas, negras e com dezenas de *dreads* a lhes enfeitar a cabeça. Ambas aves fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundeza" (EVARISTO, 2016, p. 57).

Outro exemplo da ampliação da concepção de mulher negra no processo de maturação literária de Conceição Evaristo é a inclusão de uma mulher transgênera negra no rol das personagens de sua escrita. Tal aspecto se torna importante, ao passo que valida a existência de outras formas de identidade de gênero rompendo, então, com o pensamento arcaico e conservador da sociedade cisheteronormativa branca cristã.

9. Termo utilizado por Carla Akotirene em sua obra *Interseccionalidade* (2019)

Quando Conceição Evaristo realiza tal ação em sua escrita, ela amplia a concepção de "mulher", extrapolando os "limites" impostos por parte da sociedade que defende e reconhece a cisgeneridade como única identidade de gênero possível. Este ato corrobora para a desconstrução do termo "mulher". Vale ressaltar, que desconstrução aqui é pensado não como uma negativa ou descarte do termo, mas num processo de "abrir um termo, (...) a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas" (BUTLER, 1998, p. 24).

O conto *Do lado do corpo, um coração caído*, protagonizado por uma mulher negra transgênera inicia com o relato de que há um "corpo-mulher (...) embocado no chão" (2018, p. 33). Essa personagem, que não é nomeada no conto, assim como Isaltina Campo Belo e Salinda, contribui para a desconstrução da concepção hegemônica de mulher. Nos contos anteriormente analisados, a autora abordou, sobremaneira, acerca da sexualidade, ou seja, as formas de expressar os desejos, apesar de ter mencionado aspectos da identidade de gênero em *Isaltina Campo Belo*. No conto *Do lado do corpo, o coração caído*, Conceição Evaristo traz para o centro da discussão questões relacionadas à identidade de gênero.

Vale ressaltar que, reiteradas vezes, é mencionado no início desse conto o termo "mulher", conforme é possível observar: um "corpo-*mulher*"; "o sangue que ainda vivo escorria por baixo do rosto da *mulher*"; "havia um corpo de *mulher* estendido". Previamente, nos leva a acreditar que essa repetição ocorre com o intuito de demonstrar a violência do feminicídio, um crime que todos que rodeavam o corpo-mulher estirado no chão questionavam quem era o algoz. A narradora, ao repetir o termo em questão, busca, além de ressaltar o crime, (re)afirmar a identidade da personagem. Essa assertiva se torna contundente à medida que, no decorrer do enredo, algumas informações vão sendo apresentadas.

A morte é o ponto de partida para tratar sobre a "quase vida" da personagem. Toda a história, num diálogo entre o passado e o presente, é narrada por uma senhora, viúva há três anos que observa a movimentação da rua do quinto andar de seu apartamento. Posto que, apesar de inaugurar o conto com o corpo-mulher estendido na rua, a viúva, ao se deparar com a cena, lembra de seu falecido esposo, Josué Pai, e de seu descendente, Josué Filho, fruto de seu casamento. As histórias estão interligadas, por isso, esse diálogo se faz necessário.

A narradora ao apresentar o filho, informa que Josué Filho não se encaixa nos moldes da sociedade cisheteropatrial, branca e cristã desde a infância:

> Nosso menino, Josué Filho, parecia não ser bem um menino, desde pequeno. Quando lhe era dado carrinhos, ele brincava por poucos instantes, mas seu interesse maior era pelas bonecas das primas. Ao menor descuido de minha parte, pegava o meu estojo de maquiagem e punha a pintar o rosto. No jardim de infância sempre se colocava na fila das meninas e um dia, aos sete anos, me perguntou o porquê do nome dele ser de menino. E quando eu lhe explique que era porque ele era um menino, Josué chorou, gritou e afirmou veementemente que ele era uma menina (EVARISTO, 2018, p. 35)

Os pontos elencados pela mãe-narradora merecem, sem dúvidas, especial atenção, por ressaltarem a inadequação de seu filho perante as imposições da sociedade cisheteropatriarcal branca cristã que não reconhecem outras identidades de gênero além da cisgeneridade, à medida que advoga que a identidade de gênero está intimamente ligada ao sexo biológico.

O não reconhecimento de Josué Filho representa a negação dessas normas impostas pelo sistema. Por conseguinte, a legitimação de uma nova identidade de gênero desponta desde a infância, quando naturalmente a personagem se reconhece como menina, apesar de ter nome de menino e a sociedade enxergá-lo como um homem.

Naquele contexto, ainda na infância, segundo a mãe-narradora, ela compreendeu que, embora Josué Filho possuísse o órgão genital masculino ele era uma menina:

> ele não era, ou melhor, nunca tinha sido o menino que eu parira e que o pai acreditava ser. Entendi que apesar do piupiuzinho que ele trazia entre as pernas, Josué, nosso filho, era nossa filha. Josué era uma menina" (EVARISTO, 2018, p. 35)

O reconhecimento da mãe sobre Josué Filho é relevante, pois demonstra o processo de aceitação e, sobretudo, de constatação de que sexo biológico não está relacionado à identidade de gênero. Portanto, Josué é uma mulher transgênera, ou seja, embora tenha sido designado em seu nascimento como homem, como menino, por nascer com o órgão genital masculino, ele se identifica com o gênero oposto.

Enquanto a mãe-narradora reconhece o filho como filha, uma menina, Josué Pai se nega a aceitar essa ideia, pois acredita que o sexo

anatômico está sempre em consonância com a expressão de gênero. Portanto, recusa qualquer expressão de gênero que apresente dissonância aos padrões impostos pela sociedade. Tal assertiva se confirma quando a mãe-narradora informa que Josué Pai ao ouvir Josué Filho relatar ser uma menina, toma a seguinte atitude:

> O pai pegou o menino, arriou a calça dele e no mesmo instante abriu a própria braguilha. E num gesto também desesperado, quase esfregando as suas partes íntimas no rosto do filho, afirmava em altos brados, que os dois eram iguais, que ele era um menino. Bastava ele tocar as suas próprias partes para perceber que ele tinha entre as pernas, era algo que as mulheres não tinham. E a partir daquele momento a vida da criança se tornou um inferno (EVARISTO, 2018, p. 35 - 36)

Josué Pai, ao tomar essa atitude violenta, expressa não só seu posicionamento no que diz respeito à sexualidade do filho. Ele representa parte considerável da sociedade que se constitui a partir da égide cisheteropatriarcal branca cristã que insiste, ainda hoje, em não reconhecer a existência de algo incontestável: as múltiplas identidades de gênero.

Essa parte da sociedade defende a concepção de que a sexualidade é algo que homens e mulheres possuem "naturalmente"; que a nossa identidade de gênero está fundada somente na cisgeneridade, e, portanto, impera a presunção de que "todos vivemos nossos corpos, universalmente, da mesma forma" (LOURO, 2000, p. 8). Todavia, conforme é possível perceber por meio das ações de Josué Filho, o sexo biológico é um elemento que não está ligado à identidade de gênero e, muito menos, à condição sexual.

A não aceitação da filha resulta, como a narradora menciona, numa tormenta constante na vida da criança. Dentre as ações que caracterizam o inferno instaurado na vida de Josué Filho podemos enumerar: a matrícula numa escola só para meninos; a educação que passou a ser responsabilidade exclusiva do pai; a obrigatoriedade de realizar atividades "de menino", tais como futebol, soltar pipas, ir ao hipódromo. O ápice de todas as violências sofridas, nomeada pela narradora como "a última violência" se deu quando Josué Pai contrata uma garota de programa chamada Aurora, para Josué Filho "experimentar como era gostoso ser homem" (EVARISTO, 2018, p. 36).

Josué Filho sendo, portanto, uma mulher transgênera heterossexual não esboçou nenhum desejo por Aurora. Em vista disso, antes

vítima apenas da violência simbólica perpetrada pelo pai, agora, por não corresponder mais uma vez às expectativas do genitor, não reagindo perante uma mulher que está, naquele contexto, para servi-lo sexualmente, Josué Filho é vítima de agressões físicas:

> O desejo de Josué [Filho] não reagiu. Nele só a dor, o desamparo, a falta de lugar no mundo macho do pai. E ali diante da moça o pai lhe agrediu mais ainda. 'Comeu-lhe na porrada', essas foram as palavras da moça. Ela temerosa fugiu quando percebeu que o menino, ou melhor, a minha menina, chorava sangue de seu olho esquerdo machucado (EVARISTO, 2018, p. 37)

A não aceitação de Josué Filho e as violências que marcaram seu corpo, e por consequência, sua vida, além de sua "falta de lugar no mundo macho do pai", personificação da sociedade cisheteropatriarcal branca cristã, resulta em sua fuga de casa. É necessário mencionar que Josué Pai corresponde, desse modo, a um arquétipo dessa sociedade que não aceita aqueles que não estão em conformidade com a norma por ela imposta. Ademais, age de forma violenta contra os corpos considerados dissidentes.

Após tomar conhecimento da morte de Josué Pai, a menina escreve à mãe informando que irá voltar para o reencontro. Além disso, adverte haver (trans)formado seu corpo em outro corpo. A mãe-narradora, como resposta, informa à filha, que ela era a única dona de seu corpo. O comentário da mãe, neste contexto, se apresenta como um elemento que merece especial atenção, sobretudo, quando ela aceita a filha com seu corpo readequado à sua identidade, e reconhece que esse corpo pertence apenas à filha. O discurso da narradora-mãe é, então, subversivo, uma vez que corrobora a destituição do pensamento social vigente de que os filhos e a esposa, num processo de reificação, pertencem ao homem.

A narradora-mãe, após percorrer o passado, volta-se para o presente, para o corpo-mulher estendido sem vida no asfalto. Observa com um olhar mais atento aquele corpo de uma mulher que, aparentemente, era vaidosa. Decide que precisa ir ver mais de perto. Ao se aproximar, ouve: "alguém me sussurra ao lado que foi um crime de homofobia" (EVARISTO, 2018, p. 38). Após chegar mais próximo do corpo-mulher emborcado no chão, reconhece a bolsa que havia dado à filha e conclui que a vítima da violência é sua filha.

Embora no enredo o crime seja caracterizado pelas pessoas como

homofobia, estamos lidando com um crime que é resultado de transfobia[10], ou seja, trata-se de um trans feminicídio. Berenice Bento afirma que os assassinatos de pessoas transgêneros, geralmente, são contabilizados como violências contra os LGBTTT[11]. Todavia, a pesquisadora recomenda que o termo que deve ser usado é trans feminicídio, visto que se trata de "nomear os assassinatos cometidos contra a população trans (...), reforçando que a motivação da violência advém do gênero" (BENTO, 2014, p.1).

A menina não nomeada ao longo do enredo, por ser calada em virtude da violência intrafamiliar e, posteriormente, extrafamiliar, nos leva à compreensão de que Josué Filho sofreu não só por "falta de lugar no mundo macho do pai" (EVARISTO, 2018, p. 37), mas por falta de lugar na sociedade que, ainda hoje, insiste em não reconhecer esses corpos tidos como abjetos e, frequentemente, os condenam à margem da sociedade, isso quando não os exterminam, como se não tivessem direito à vida.

Tais reflexões se tornam coerentes quando a narradora vai ao encontro do corpo-mulher da filha, já sem vida, estirado no chão e questiona quem é responsável pelo crime:

> Conheço esse corpo, saiu de mim. Planto-me aqui, eu sentinela de um corpo assassinado que não consegui guardar. Essa é minha menina. Tenho dor. Meu peito explode. Algo me fere o peito. *Quem matou minha menina? O pai? Eu? Vocês? Quem matou minha menina? Quem matou minha menina?* (EVARISTO, 2018, p. 39 – grifos nossos)

A narradora-mãe ao reconhecer o corpo-mulher assassinado da filha e, em seguida, apresenta o questionamento "quem matou minha menina?", inquirindo: "O pai? Eu? Vocês", nos leva à compreensão de

10. A pesquisadora Jaqueline Gomes de Jesus em seu texto *Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio* define o termo transfobia como: "preconceito, desatendimento de direitos fundamentais (diferentes organizações não lhes permitem utilizar seus nomes sociais e elas não conseguem adequar seus registros civis na Justiça), exclusão estrutural (acesso dificultado ou impedido a educação, ao mercado de trabalho qualificado e até mesmo ao uso de banheiros) e de violências variadas, de ameaças a agressões e homicídios, o que configura a extensa série de percepções estereotipadas negativas e de atos discriminatórios contra homens e mulheres transexuais e travestis denominada 'transfobia'" (JESUS, 2013, p. 105 – 106).
11. Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

que a sociedade como um todo, por legitimar apenas um sistema ou diante dele se calar, cooperou para a morte da filha.

Corpos que não importam, como o da filha da narradora-mãe, são vítimas constantes, sobretudo, no Brasil. Posto que, segundo dossiê apresentado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais – (ANTRA) (2020), o Brasil ocupou, em 2020, o primeiro lugar no *ranking* de assassinatos de pessoas trans no mundo. Além disso, o dossiê informou que a expectativa média de vida de uma pessoa trans é de, apenas, 35 anos (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021).

Dado o enredo construído por Conceição Evaristo e as reflexões suscitadas por ele, as observações feitas pela mãe-narradora, os dados apresentados pela ANTRA, podemos compreender que: (1) o processo de maturação literária de Conceição Evaristo tornou sua escrita sensível, embora marcada pelo brutalismo poético[12], trazendo para o centro da narrativa um corpo que não[13] importa, uma mulher trans que a sociedade insiste com afinco em não reconhecer como mulher. Todavia, neste contexto, a autora (re)afirma e reconhece tal identidade; (2) As observações feitas pela narradora-mãe nos permitem perceber que os modernos aparatos coloniais – racismo, sexismo, machismo, cisheternomatividade, etc. – contribuem de forma significativa para a sujeição das mulheres, independente de elas serem cisgênero ou trans. Todavia, faz-se necessário ressaltar que as mulheres trans são atravessadas por violências outras que o corpo feminino cisgênero não vivencia; (3) por meio dos dados do relatório apresentado pela ANTRA é possível perceber que literatura e sociedade estabelecem íntimo diálogo, embora a literatura pouco tenha abordado sobre as violências[14] que atravessam os corpos tidos como abjetos.

Dito isso, observamos que o processo de maturação literária de Conceição Evaristo se torna um tanto inovador quando a autora coloca a mulher negra (cisgênero) como protagonista, enquanto a literatura hegemônica atribui papeis secundários, muitas vezes, marcados

12. O termo "brutalismo poético" foi cunhado pelo professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte. Essa expressão tem como finalidade nomear o entrelaçamento entre "o realismo cru e ternura que marca as narrativas da autora" (DUARTE, 2013, p. 151)
13. Alerto ao leitor de que isso é usado de forma proposital.
14. O termo violência deve ser usado sempre no plural, pois uma violência sempre virá atrelada a outras, segundo Irme Salete Bonamigo (2008).

por estereótipos. Porém, quando a autora aborda de forma sensível mulheres negras cisgêneros lésbicas e uma mulher transgênera, suas vivências, as violências e a inadequação num contexto cisheteropatriarcal branco cristão, sem elas serem marcadas por estereótipos, podemos compreender que a visibilidade internacional da autora não é um mero acaso. É o resultado de um trabalho cada vez mais maduro e consistente de uma mulher negra insubmissa diante da sociedade em questão e comprometida com suas semelhantes, independente da identidade de gênero, da condição sexual e da expressão de gênero.

Referências

ABDALA JUNIOR, B. *Literatura*: história e política. São Paulo: Editora Ática, 1989.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, SayonaraNaider Bonfim (Orgs). *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021.

BENTO, Berenice. *Brasil*: O país do trans feminicídio. CLAM, Rio de Janeiro, 2014.

BONAMIGO, Irme Salete. Violências e contemporaneidade. *Revista Katálysis*, v. 11 n. 2 (2008).

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4º Edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: Crocodilos, 2019.

BUTLER, Judith. *Fundamentos contingentes:* feminismo e a questão do pós-modernismo. In: Cadernos Pagu. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, v.11, p. 11- 42,1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Nobre Azul, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. A mulher negra como teórica social crítica. In: COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Boitempo em 2019.

COSER, Stelamaris. Circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos. In.

DUARTE, Constância Lima; CÔRTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A (Org.). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2ª ed. Belo Horizonte, Idea, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações,* Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 146-153, jul/dez. 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: Olhares distintos sobre a violência. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A (Org.). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2ª ed. Belo Horizonte, Idea, 2018.

EVARISTO, Conceição. Do lado do corpo, um coração caído. In: CRAVEIRO, Beatriz Leal (Org.). *Livre.* Belo Horizonte, Moinhos, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de mulheres.* Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande.* São Paulo: Editora Unipalmares, 2018.

INTER-AMERICAN COMMISSION ON HUMAN RIGHTS. Violência contra pessoas lésbicas, gays, bissexuais, trans e intersexo nas Américas / Comissão Interamericana de Direitos Humanos. Doc. 36/15 rev.1 12 novembro 2015 Original: Inglês. Disponível em: http://www.oas.org/pt/cidh/docs/pdf/violenciapessoaslgbti.pdf. Acesso em 16 de julho de 2021.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio. In: MARANHÃO Fº, Eduardo Meinberg de Albuquerque (Org.). (In)Visibilidade Trans 2. *História Agora,* v.16, nº 2, pp.101-123, 2013.

LOURO, Guacira. Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira. *O corpo educado.* Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 7-34

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. *Via Atlântica,* [S. l.], n. 18, p. 91-102, 2010.

WITTMANN, Isabel. (2019). O "Corpo Nasce de uma Identidade": Reflexões sobre a construção do corpo em experiências transgênero. *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), 28*(2), 86-107.

Silêncio e memória em Fernando Arrabal

Cláudia Malheiros Munhoz (UCM)[1]

O autor em sua obra: silêncios internos e externos

Embora seja reconhecido sobretudo pelo seu trabalho como dramaturgo, Arrabal é também autor de textos em prosa e poesia, livros sobre xadrez e até mesmo roteiros, bem como diretor de cinema. Apesar dos inúmeros prêmios que recebeu, das várias traduções de seus trabalhos para outras línguas e do grande número de representações de suas peças ao redor do mundo, ainda é relativamente ignorado na Espanha e considerado por muitos como um autor francês.

O silêncio marca sua vida e a obra desde o princípio: quando tinha quatro anos, seu pai, figura que influencia amplamente sua produção literária e cuja ausência será decisiva em sua vida, é preso e condenado à morte por se recusar a participar do golpe militar e permanecer fiel à República. Desde sua prisão, sua mãe mente aos filhos dizendo que o pai estava morto. Em 1942, no entanto, ela anuncia uma "segunda morte" do marido, fazendo com que seus filhos vestissem roupas negras em sinal de luto, porém sem dar-lhes muitas explicações: "Nos dicen, sin darle la menor importancia: 'tenéis que llevar esto negro' [...] y cuando preguntamos que por qué estamos de luto, nos dice mi madre: 'por la muerte de vuestro padre'" (BERENGUER, 1979, p. 35). Arrabal nunca soube exatamente quando o pai morreu, mas, em 1949, se dá conta que sua mãe não havia realmente recebido notícia de sua morte: encontra, escondidas em um armário, cartas, fotos das que se tinham cortado o rosto do pai e dinheiro. Quando a mãe questiona onde tinha conseguido o dinheiro, ele mente dizendo que o tinha recebido do pai, e ela, demonstrando que não tinha prova alguma da morte do marido, acredita. Indignado, Arrabal, deixa de falar com sua mãe por un longo período.

O peso da ausência paterna é diretamente associado à violência da ditadura e sua política de dogmatismo, repressão, apagamento e

1. Bacharel em Estudos Literários (UNICAMP), Mestre em Estudos Literários (UCM), Doutora em Literatura Comparada (UCM), é editora de seção da revista Discursos Fotográficos (UEL).

censura, já que o autor estabelece uma relação de igualdade entre o macrocosmo nacional e o microcosmo familiar. Além disso, exilado em Paris desde os dezenove anos, e tendo sua obra completa censurada na Espanha franquista, vendo-se obrigado a publicá-la em francês, os silêncios se impõem interna e externamente a sua obra. Assim, o presente estudo se centra no que se pode considerar como seu ciclo autobiográfico: *Baal Babilonia* (1959), *Carta al General Franco (*1971), *Ceremonia por un teniente abandonado* (1998) e *Carta de amor (como un suplicio chino)* (2004). As quatro tratam dos mesmos acontecimentos da vida do autor, e se concentram, sobretudo, em sua infância e adolescência, sua relação com a mãe, a descoberta da prisão do pai e as mentiras maternas.

Silêncio, memória e violência

Era proibido falar sobre o pai na família e, segundo o autor, sua mãe sempre tentou apagar a memória do marido. Mas Arrabal se lembra de ter recebido brinquedos feitos pelo pai na prisão, nos quais tinha gravado uma mensagem que a mãe e os avós cobriram de tinta: "lembre-se do seu pai".

> Nos envió dos veces juguetes, que yo sepa. Una vez una locomotora para mí y una casa de muñecas para mi hermana, hecha en la cárcel. Guardo la casa de muñecas en París y tú verás como se llega a traslucir, que puso: "recuerda a tu papá", con pintura, en el techo. Hay una azotea, la casa de muñecas tiene una azotea que se levanta y en esa azotea pone "recuerda a tu papá". Muy bonito, con unas letras muy buenas. Entonces mis abuelos y mi madre, lo pintaron por encima, con un color parecido al resto de la azotea. Pero con el tiempo ha ido saliendo cada vez más y ahora está claro, se puede leer, y en la locomotora también lo ponía (BERENGUER, 1979, p. 33).

Arrabal guarda do pai duas outras lembranças: um pequeno teatro de papelão, que escondia a mesma súplica que os outros brinquedos e seu cachimbo Dr. Plumb, o qual é reiteradamente mencionado em *Baal Babilonia.* A ausência e o mistério que envolvem a figura paterna têm enorme influência sobre sua vida e obra: "Cuando me preguntan quién es el ser que más me ha influido, respondo que fue un ser del que sólo llego a recordar sus manos junto a mis pies: mi padre" (ARRABAL, 2015, p. 52).

O poder evocativo dessa imagem, única lembrança que guarda do pai, é tal que perdura eternamente em sua memória. Tal lembrança é obsessivamente repetida em seus escritos, algumas vezes em frases exatamente iguais, em livros diferentes, outras, com pequenas alterações: "Un hombre enterró mis pies en la arena. Era en la playa de Melilla. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y la arena de la playa. Aquél día, hacía sol, lo recuerdo." (ARRABAL, 1977, p. 27), (ARRABAL, 1998, p. 72); "Yo no me acuerdo de las cosas que me has contado muchas veces de Melilla. Yo recuerdo mis pies enterrados en la arena y las manos del hombre junto a mis piernas." (ARRABAL, 1977, p. 125), (ARRABAL, 1998, p. 122); "Cuando me preguntan qué es lo que más me influye, lo que más admiro... olvidándome del paisaje terrible y del castillo infinito, de los confines del universo y del sueño maldito, respondo que es un ser del que sólo alcanzo recordar sus manos junto a mis pies." (ARRABAL, 1998, p. 61).[2] A repetição exaustiva

2. "y también me acuerdo de las manos del hombre y de mis pies enterrados en la arena y del sol de la playa de Melilla." (ARRABAL, 1977, p. 27); "y también me acuerdo de las manos del hombre y de mis pies enterrados en la arena y del sol de la playa de Melilla." (ARRABAL, 1998, p. 73); "Me acuerdo de que un hombre enterró mis pies en la arena. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y el sol de la playa de Melilla." (ARRABAL, 1977, p. 44); "Me acuerdo de que un hombre enterró mis pies en la arena. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y el sol de la playa de Melilla." (ARRABAL, 1998, p. 69); "Lo mismo habría dicho aquel hombre del que sólo recuerdo sus manos mientras enterraba mis pies en la arena de la playa de Melilla." (ARRABAL, 2015, p. 53); "Lo mismo habría dicho aquel hombre del que sólo recuerdo sus manos mientras enterraba mis pies en la arena de la playa de Melilla." (ARRABAL, 1998, p. 63); "Recuerdo que un hombre me enterró los pies en la arena de la playa en Melilla. [...]Recuerdo las manos del hombre junto a mis piernas y la arena de la playa de Melilla. [...]Recuerdo que el sol iluminaba las manos del hombre, mis piernas y la arena de la playa de Melilla." (ARRABAL, 1977, p. 122), (ARRABAL, 1998, p. 96-97); "Recuerdo que aquel día hacía sol en la playa de Melilla, mientras un hombre me enterraba los pies en la arena." (ARRABAL, 1998, p. 101); "El hombre me enterró los pies en la arena. Era la playa de Melilla. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y la arena de la playa. Aquel día hacía sol, lo recuerdo." (ARRABAL, 1977, p. 125); "Un hombre enterraba mis pies en la arena. Era la playa de Melilla. Recuerdo sus manos sobre mis piernas. Tenía tres años. Mientras que el sol brillaba, el corazón y el diamante estallaban en infinitas gotas de agua." (ARRABAL, 2015, p. 52); "'Sólo me acuerdo de sus manos sobre mis piernas. Cuando enterraba mis pies en la arena de la playa de Melilla.'" (ARRABAL, 1998, p. 60); "Sólo me acuerdo de sus manos en mis pies de niño enterrados en la arena de la playa de Melilla. Y, cuando

dessa memória transforma a lembrança de um momento efêmero e difuso em uma imagem que se eterniza na memória do autor/personagem, extendendo-se a diversos momentos da sua vida, aumentando a importância de cada detalhe que a compõe, transformando-os em símbolos da figura paterna.

Como se pode inferir, a lembrança de Melilla é cálida e luminosa, se repete diversas vezes a alusão à presença do sol e da praia, iluminando tudo que alcança o olhar do narrador. É uma memória marcadamente visual, nunca se menciona o som do mar - apesar de que não seja diretamente aludido, o mar está constantemente presente, oculto em todas as menções à praia -, nenhum diálogo com o pai, nenhum som de animais ou outras pessoas que pudessem estar ali presentes. Numa lembrança muda, com um olhar para baixo, a criança olha para os próprios pés enquanto o pai os enterra carinhosamente, e pode ver como a luz do sol os ilumina, mas não vê o rosto paterno nem escuta sua voz: "En mis peregrinaciones he encontrado a sus carceleros, a sus enfermeros, a su médico... pero ni su voz ni la expresión de su cara puedo imaginarlas." (ARRABAL, 2015, p. 52).

A mãe de Arrabal nas obras *Baal Babilonia* e *Ceremonia por un teniente abandonado* é constantemente mencionada em um quarto escuro, de portas e janelas fechadas: "Me hablaste durante una hora, lo recordarás. Como las ventanas estaban cerradas, los vecinos no oyeron lo que me dijiste. Como las persianas estaban echadas, los vecinos no vieron cómo llorabas y cómo de vez en cuando intentabas besarme y abrazarme." (ARRABAL, 1977, p. 30); "Cuando te callabas, se oía el tic-tac del reloj." (Ibid. p. 109-110). A mãe fecha a janela porque não quer que os vizinhos a escutem, preocupação muito significativa na obra de Arrabal: aos olhos do narrador que, ao longo de distintas obras, descreve continuamente a personagem materna como alguém que se preocupa em demasia com o que pensam os demais sem preocupar-se com o marido, até o ponto de se auto proclamar viúva quando ele é preso por posicionar-se contra o regime franquista. O narrador não vê essa postura como uma precaução para não despertar suspeitas sobre suas ideias políticas, ou para proteger seus filhos, mas sim

le invoco, el silencio se llena de escaleras de hierro y de alas.'" (ARRABAL, 1998, p. 60-61); "Cuando me preguntan quién es el ser que más me ha influido, respondo que fue un ser del que sólo llego a recordar sus manos junto a mis pies: mi padre" (ARRABAL, 2015, p. 52);

como um abandono. Aos seus olhos isso é uma traição a seu pai, uma preocupação fútil frente aos atos paternos que considera heróicos, de resistência a um regime ditatorial e violento: "Aseguras que te sientes orgullosa de mí. Es de papá de quien debes sentir sus resplandores. Su vida y su martirio en las cárceles es nuestro (tuyo y mío) mayor orgullo. Da belleza a nuestra realidad." (ARRABAL, 1998, p. 184). O *resplandor* paterno contrasta com a escuridão que envolve a mãe em seu quarto: a luz é tão escassa que o narrador tem que se mover tateando, envolvendo a figura paterna em seu grande vazio de silêncio e escuridão[3].

A repetição sobre os espaços fechados aumenta o efeito da descrição, criando uma sensação claustrofóbica progressiva para o leitor. Por outro lado, a preocupação materna implica uma integração involuntária entre o espaço público e privado, decorrente da ditadura,

3. No texto, o narrador volta reiteradamente a esse momento, que é o núcleo narrativo de *Baal Babilonia e* do capítulo "Antiguo diario y recuerdos del sanatorio", de *Ceremonia por un teniente abandonado*, ao redor do qual todo o mais parece ser passado ou futuro, estabelecidos a partir de tal referência. "Como la ventana estaba cerrada, los vecinos no oían lo que decías." (ARRABAL, 1977, p. 38); "Como la ventana estaba cerrada, los vecinos no oían lo que decía." (ARRABAL, 1998, p. 71); "Como las persianas estaban echadas, los vecinos no te vieron mientras me hablabas." (ARRABAL, 1977, p. 39); "Como las persianas estaban echadas, los vecinos no la vieron mientras me hablaba." (ARRABAL, 1998, p. 72); "Las cuatro paredes – con las puertas y ventanas cerradas –, el techo y el suelo, formaban las seis caras de un prisma cuadrangular regular. En el interior de él, tú me hablabas y yo te escuchaba. Cuando te callabas, se oía el tic-tac del reloj." (BB 109-110); "Las cuatro paredes – con las puertas y ventanas cerradas –, el techo y el suelo, formaban las seis caras de un prisma cuadrangular regular. En el interior de él, me hablaba y yo la escuchaba. Cuando se callaba, se oía el tic-tac del reloj." (ARRABAL, 1998, p. 116); "En la habitación, cerradas las puertas y las ventanas y echadas las persianas, me hablabas sin mirarme casi nunca." (ARRABAL, 1977, p. 118); "En la habitación, cerradas las puertas y las ventanas y echadas las persianas, me hablaba sin mirarme casi nunca." (ARRABAL, 1998, p. 118); "Luego, con las luces apagadas, fuimos por el pasillo hasta la puerta. Yo, a oscuras, te besé otra vez, en el corredor. Y tú, a oscuras, me besaste y me abrazaste." (ARRABAL, 1977, p. 127); "Luego, con las luces apagadas, fuimos por el pasillo hasta la puerta. Yo, a oscuras, la besé otra vez, en el corredor. Y (ella), a oscuras, me besó y me abrazó." (ARRABAL, 1977, p. 124). "Las puertas de la habitación estaban cerradas, las ventanas estaban también cerradas. La habitación era un dado regular y sin aberturas." (ARRABAL, 1977, p. 109)(ARRABAL, 1998, p. 115); "La habitación era como un dado regular de oscuridad. Poco a poco, fui distinguiendo las cosas dentro de él." (ARRABAL, 1977, p. 109)(ARRABAL, 1998, p. 115).

que fomenta a desconfiança entre vizinhos. Considerando o comentário de Mejía Ruiz, entende-se que mesmo quando está sozinha com seu filho, a mãe fala preocupada com a imagem que projeta ao "outro": "Esta apertura al exterior supone la pérdida temporal de la privacidad del espacio, el 'afuera' se integra circunstancialmente en el 'adentro' y, por ello, adopta una nueva imagen, la de la apariencia, la imagen que se desea ofrecer a las visitas, al 'otro', procedente del mundo exterior, del 'afuera'." (Mejía Ruiz, 2010, p. 341).

Tal encontro com a mãe é o núcleo narrativo de *Baal Babilonia*, e é repetido em diversos momentos da obra, fazendo com que o tempo da narrativa seja indefinido, lento, mas eterno. Como se o narrador estivesse destinado a reviver esse momento, que lhe é penoso, perpetuamente. Para sempre destinado a não obter respostas sobre seu pai. O silêncio entre as duas personagens é angustiante, e se pode notar até no barulho do relógio, único som presente além da voz sussurrada da mãe.

Outra personagem associada aos silêncios e à escuridão nas memórias do autor é sua tia Mercedes, com quem morou dos quatro aos nove anos, enquanto a mãe tinha de trabalhar e viver em outra cidade, e a quem o autor rebatiza em sua obra de tia Clara, ressaltando a função obscura que ela exerce na narrativa. A tia abusa sexualmente do sobrinho sempre sob o pretexto de sacrifício religioso, em rituais sado-masoquistas que vão evoluindo, passando de fazer com que a criança a chicoteasse nua a obrigá-lo a colocar cilício em suas pernas. As referências à tia começam em Villa Ramiro (versão ficcional de Ciudad Rodrigo). Não por acaso as lembranças com a tia coincidem com os momentos em que a mãe não estava presente:

> Tía Clara me lo puso en la parte alta del muslo con sus manos – frías, blancas y afiladas – y lo ajustó. Cuando entré, aquella vez, tía Clara no estaba desnuda y de espaldas sobre la cama. Tía Clara me esperaba de pie, envuelta en un quimono. *Tú no sabías nada ni yo nunca te conté nada.*
>
> Yo miré al suelo, teniendo siempre la correa en la mano, pero aquel día Clara no estaba en la cama desnuda y de espaldas. *Yo no la miré mientras me hablaba, ni siquiera cuando me lo puso.*
>
> Luego, fuimos juntos a misa y a comulgar. Mientras andaba me hacía daño y cojeaba. Tía Clara estuvo todo el tiempo de rodillas y yo también. Cada vez me hacía más daño.

> Cuando llegamos a casa, tía Clara me remontó el pantalón y me quitó el cilicio. Estaba tan apretado que cuando me lo sacó con sus manos, el dolor se hizo más fuerte y me saltaron unas gotas de esperma.
>
> Luego, de rodillas rezamos y, más tarde, tía Clara, de espaldas, se tumbó sobre la cama, desnuda, y yo la azoté. *Pero tú no supiste nunca nada ni yo nunca te dije nada.* (ARRABAL, 1977, p. 85, grifo nosso)

A ausência da mãe también sinaliza a falta de proteção e representa uma oportunidade para a tia, sem a supervisão de outros adultos, realizar seus desejos sem o conhecimento dos outros: todas as interações entre tia Clara e o narrador são secretas, silenciosas:

> Yo le dije a tía Clara que le iba a hacer daño. Ella dijo que la azotara más fuerte. Entonces, con la correa, la azoté más fuerte. Tía Clara dijo:
>
> "Más fuerte aún."
>
> Yo le dije que le iba a hacer daño. Cuando la volví a azotar ella me dijo gritando:
>
> "Más fuerte y más deprisa."
>
> *Mientras azotaba a tía Clara oía su respiración.*
>
> Me escondí de ti, pero tú, cuando volviste, no me dijiste nada. No me reñiste, aunque hice una gran mancha en el calzoncillo.
>
> Como tía Clara se sacrificaba por el alma del abuelo y abuela, tenía que azotarla muy fuerte, y por eso ella no chillaba. *Sólo se oía su respiración*. Tenía la espalda blanca y la piel era como la de tus brazos. Se ponía de rodillas y se tapaba los ojos con las manos.
>
> Tú, mientras tanto, estabas en la oficina, y cuando volvías, a la hora de comer, *no me decías nada*, y cuando, el sábado, recogías mi muda, *tampoco me decías nada*.
>
> Tía Clara, luego, se iba a su cuarto corriendo, sin haberme lavado la cara ni rezado conmigo oraciones de la mañana. (Ibid. p. 62, grifo nosso).

Todo o fragmento é narrado de forma objetiva, típica da obra do autor, sem alusão a percepções subjetivas ou descrições sentimentais, enquanto as frases curtas e as repetições se aproximam do discurso infantil e ingênuo, aumentando a brutalidade da cena. Sua presença na obra também estabelece uma das marcas da obra arrabaliana: a relação entre religião católica, sexo e violência.

A experiência vivida em casa ecoa a realidade da cidade e do país:

> En mi libro de Literatura, los escritores más importantes tenían derecho a breves líneas difamatorias.
>
> Sobre Voltaire, por ejemplo, el libro decía textualmente:
>
> "Monstruo satánico que soñó con destruir la Iglesia. Todas sus obras están en el Índice". (ARRABAL, 2015, p. 44)

A imposição da ideologia política falangista e da religião cristã também afetou a vida dos trabalhadores espanhóis, que, segundo o autor, precisavam, mesmo para os cargos mais modestos, ter dois certificados: o de lealdade ao regime, expedido pelos funcionários da Falange, e o de boa conduta, fornecido pelo pároco, ou seja, na prática, era um atestado de ser católico. Como consequência de tais imposições, o autor afirma ter crescido envolvido pelo dogmatismo e pela censura, que não lhe permitiram conhecer o destino do pai. Assim, a prisão é também parte importante do imaginário do autor:

> Tuve incluso la impresión de que dirigían su vista hacia aquella cárcel, con ternura y connivencia; hacia aquellos hombres que abarrotaban el presidio de Ciudad Rodrigo y que, a menudo, oíamos gritar desde el foso.
>
> Un día que jugábamos en las troneras próximas al presidio, preguntamos a uno de los guardias:
>
> ¿Por qué chillan los prisioneros?
>
> Y el guardia, como avergonzado, lanzó una broma:
>
> "Porque no quieren subir las escaleras de tres en tres".
>
> En aquellos tiempos en todas las cárceles se chillaba.
>
> Y esos gritos eran el tam-tam sordo del quehacer cotidiano. (Ibid. p. 37)

A referência ao momento histórico em que vive o autor fica patente nos gritos dos presos, que constituíam o som de fundo do quotidiano, o ritmo normal que acompanhava a cidade, um ritmo monótono porque, de tão rotineiro, já não chamava a atenção, mesmo estando sempre presente. Estabelece um ritmo violento, e os gritos passam a fazer parte do silêncio, do que não se ouve e não se discute. Embora a referência seja ampla o suficiente para tecer um comentário sobre

a cidade, o país, o governo, as práticas desumanas típicas da ditadura, também se esconde uma referência extremamente pessoal: o pai de Arrabal passa parte de sua pena naquela mesma prisão, e o autor pode apenas imaginar o que ele teria vivido ali. Da mesma forma, a referência tem uma relevância ainda mais ampla porque serve como um microcosmo que reflete a situação de todo o país, aos olhos do narrador.

Por outro lado, se passa todo seu ciclo autobiográfico culpando a mãe pelas mazelas sofridas tanto pelo pai, como por ele mesmo - o que traçava, assim, uma oposição entre vítimas (pai e filho) e verdugo (mãe) –, em *Carta de amor* o autor finalmente dá voz à personagem materna:

> Me cuentas la leyenda del más cruel martirio chino.
>
> Las víctimas eran siempre dos enamorados
>
> (o dos esclavos prófugos).
>
> El verdugo los encadenaba, con grilletes, uno a otro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el profundo hoyo, los restos de las víctimas muertas
>
> entredevoradas,
>
> ancladas en el fondo,
>
> eran pasto de gusanos necrófagos. (ARRABAL, 2004, p. 22)

> Ahora me escribes:
>
> "*A ti y a mí*
>
> *la guerra civil,*
>
> *Madrastra historia,*
>
> *nos infligió este martirio chino.*
>
> *A punto también estuvimos de devorarnos.*
>
> *Pero incluso prisionero de la fatalidad*
>
> *soñaba con la esperanza.*
>
> *Aquella que alimentó mi infancia*
>
> *y mi adolescencia*
>
> *... contigo*". (Ibid. p. 22-23, grifo do autor)

A mãe passa, então, a figurar como mais uma vítima da ditadura e da própria história, assumindo um novo lugar ao lado do marido e do filho. Desta forma, e diferentemente do que se poderia esperar, *Carta de amor* não é a mera recepção (e reação) da mãe à última carta que lhe teria enviado o filho, presente no final de *Ceremonia por un teniente abandonado*.

> Cuando papá fue linchado al son de calumnias, la culpable fue... *madrastra historia.*
>
> Cuando papá fue atormentado y condenado, la culpable fue... *madrastra historia.*
>
> Cuando papá fue negado y encalabozado, la culpable fue... *madrastra historia.* (ARRABAL, 1998, p. 247)

> Cuando tu padre fue linchado al son de calumnias, la culpable no fui yo, fue
>
> ... *Madrastra historia.*
>
> Cuando tu padre fue atormentado y condenado, la culpable no fui yo, fue
>
> ... *Madrastra historia.*
>
> Cuando tu padre fue negado y encalabozado, la culpable no fui yo, fue
>
> ... *Madrastra historia.* (ARRABAL, 2004, p. 31)

Em *Ceremonia por un teniente abandonado*, é o filho que transfere a culpa, que costumava outorgar à mãe, à "madrastra historia"; em *Carta de amor*, é a própria mãe quem afirma que a culpada não era ela. A relação entre ambas obras é, portanto, mais complexa que um simples jogo entre narrador e narratário, dando a conhecer a reação materna às missivas do filho. Ao conceder a palavra à mãe neste monólogo teatral, aceitando sua versão da história uma versão possível, não mais satirizada ou silenciada, o autor a resgata de sua identificação com o regime franquista.

Arrabal também se refere àqueles que, de alguma forma, se opuseram ao regime de Franco; que, da prisão ou do exílio, devido ao silêncio que lhes foi imposto, estavam destinados ao esquecimento. Em sua *Carta al General Franco*, avisava o ditador que, caso não recebesse

resposta, a publicaria. Como não podia fazê-lo na Espanha, lança, em Paris, em 1971, uma edição bilíngue. Na carta, o autor conta muito sobre sua vida e sua experiência com a ditadura franquista e o catolicismo por ela imposto. No final, acaba cedendo a palavra a um novo narrador: ele transcreve a carta clandestina de um condenado à morte que se dirige a sua família minutos antes de ser fuzilado, na qual há um bilhete de seu companheiro de cela avisando que o homem, ao ouvir seu nome sendo chamado pelo carrasco, mordeu o braço do companheiro sem gritar. Por fim, o autor pergunta a Franco quanto tempo a Espanha teria de sofrer em silêncio.

Como durante a ditadura tem sua obra completa censurada na Espanha, vê-se obrigado a publicá-la em língua estrangeira, sem o direito de ver suas palavras escritas em seu próprio idioma. Impõe-se, assim, um silêncio externo à sua obra:

> Tras veinte años escribiendo... nunca he podido ser escritor en mi país. [...]
>
> Su gobierno, sus censores, que me habían podrido los pulmones, que me habían quitado a mi padre,
>
> me impedían aquello
>
> a lo que creía tener más derecho que un árbol a la tierra:
>
> escribir en mi propia lengua. (Ibid. p. 69)

Mesmo depois da morte de Franco, Arrabal foi impedido de retornar à Espanha por muitos anos: em 1976, o então ministro das Relações Exteriores declarou Arrabal um dos seis espanhóis que não poderiam retornar ao país.

A voz dos silenciados

A partir do que se propõe aqui como seu ciclo autobiográfico, os silêncios em Arrabal explicitam a violência que permeia tanto os espaços públicos como os íntimos de sua obra. Nas relações familiares, por exemplo, está na impossibilidade de comunicação com a personagem materna, grande motor de sua escrita autobiográfica, presente também nas perguntas não respondidas ao narrador, nos gritos dos presos que se convertem em ruído de fundo da cidade, nos abusos

sexuais sofridos pelas mãos da personagem de tia Clara, símbolo para o narrador da fé católica e, portanto, do franquismo, indissociáveis para o autor e grandes culpados da ausência do pai em sua vida.

Sua obra é uma resposta a esse silêncio. Paradoxalmente, Arrabal teve suas peças amplamente postas em cena no Brasil durante a ditadura militar aqui imposta, tendo especial importância a montagem de 1970 de *O arquiteto e o imperador da Assíria*, obra de cunho fortemente político, que, proibida na Espanha, escapa à censura brasileira e dá voz, assim, a outros silenciados.

Referências

ARRABAL, F. *Baal Babilonia*. Madrid: Cupsa Editorial. (1ª edición 1959), 1977.

ARRABAL, F. Carta al general Franco. *In*: *Las cartas de Arrabal*. Madrid: Reino de Corderlia (1ª edición 1971), 2015.

ARRABAL, F. *Carta de amor. (Como un suplicio chino). Vuela hacia Cecilia*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatroautor) (1ª edición 2001), 2004.

ARRABAL, F. *Ceremonia por un teniente abandonado*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

ARRABAL, F. La vicediosa del vicecersa. *In*: *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*. Ed. Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, p. 89-94, 2001.

ARRABAL, F. Dos notas finales de Fernando Arrabal. *In*: *Baal Babilonia*. Zaragoza: Libros del Innombrable, p. 111-113, 2005.

BERENGUER, Á. Preliminar. *In*: *Baal Babilonia*. Fernando Arrabal. Madrid: Cupsa Editorial, p. 9-23, 1977.

BERENGUER, Á. El teatro de Arrabal. *In*: *Fernando Arrabal*. Ed. Ángel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/ Fundamentos, p. 103-110, 1979.

BERENGUER, Á. Introducción. *In*: *Baal Babilonia*. Fernando Arrabal. Zaragoza: Libros del Innombrable, p. IX-XXXVIII, 2005.

BERENGUER, Á.; BERENGUER, J. (ed.). *Fernando Arrabal*. Madrid: Espiral/ Fundamentos, 1979.

CANTALAPIEDRA, F.; MONREAL, F. T. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.

CHESNEAU, A. Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal. *In*:

Fernando Arrabal. Ed. Ángel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/ Fundamentos, p. 111-128, 1979.

MARTÍNEZ, M. E. N. Referentes sagrados en *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal. *In*: *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*. Ed. Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, p. 249-268, 2001.

MEJÍA RUIZ, C. La casa: imagen literaria de un espacio protector. *In*: *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang, p. 333-347, 2010.

MOREAU, L. Sudor, sangre y lágrimas en el teatro de Fernando Arrabal. *In*: *Fernando Arrabal*. Madrid: Espiral/ Fundamentos, p. 148-175, 1979.

PICASSO, P. *Picasso, minotauro*. Madrid, 25 de octubre de 2000 a 15 de enero 2001. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ROMERO MOLINA, J. C. *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*. UNED, [s.n.], 2015.

SERREAU, G. Arrabal. *In*: *Fernando Arrabal*. Madrid: Espiral/ Fundamentos, p. 93-102, 1979.

TORRES MONREAL, F. (ed.). *Fernando Arrabal. Teatro completo I*. Madrid: Espasa Calpe, 1997a.

TORRES MONREAL, F. (ed.). *Fernando Arrabal. Teatro completo II*. Madrid: Espasa Calpe, 1997b.

TORRES MONREAL, F. (ed.). Introducción. *In*: *Fernando Arrabal. Teatro completo I*. Madrid: Espasa Calpe, p. 1-120, 1997c.

TORRES MONREAL, F. (ed.). Apuntes para la vida de Fernando Arrabal. *In*: *Fernando Arrabal. Teatro completo II*. Madrid: Espasa Calpe, p. 2105-2160, 1997d.

TORRES MONREAL, F. *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.

O gozo e a política da autoria em Roland Barthes e Jacques Lacan

Derick Davidson Santos Teixeira (UFMG)[1]

Introdução: a morte do autor

Nas primeiras décadas do século XX, no campo da teoria da literatura, vemos surgir uma série de movimentos teóricos que operam um gradual descentramento do texto literário, afastando a intenção autoral em prol do funcionamento discursivo do texto. Nessa direção, na Rússia, por volta de 1914, inicia-se o movimento teórico conhecido como Formalismo Russo. Essa teoria da literatura seguia um método de análise pautado por uma inclinação científica e afastado das abordagens psicológicas ou histórico-culturais. No geral, os teóricos do Formalismo Russo estão de acordo no que concerne à autonomia do texto literário e, por esse motivo, focam, sobretudo, no funcionamento discursivo do texto. No meio anglófono, ainda na primeira metade do século XX, vemos surgir o *New Criticism*. Na perspectiva desse movimento, a análise literária seguia o chamado *close reading* – leitura de caráter imanentista –, e denunciava a implausibilidade da chamada *Intentional Fallacy*, segundo a qual a intenção do autor seria um suporte válido para a leitura, em outras palavras, os teóricos afirmavam a implausibilidade da intenção do autor para a análise literária, uma vez que a intenção de um autor não poderia restringir ou limitar os possíveis sentidos do texto. Por fim, na segunda metade do século XX, o estruturalismo, seguindo uma abordagem de viés cientificista, impulsionada pela linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, e inspirado por um anti-humanismo[2] vem coroar

1. É bacharel em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela UFMG (2014), com período de estudos na University of Wisconsin, Madison. Possui mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG (2017). Dedica-se, desde 2015, à formação permanente em psicanálise. Atualmente, é aluno do programa de doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura e Psicanálise, na UFMG.
2. Sobre a influência da linguística de Saussure e o anti-humanismo presentes no movimento estrutural, ver, por exemplo, os capítulos "Une science pilote sans avion: la linguistique" e "Les racines nietzschéo-heideggériennes" *de Histoire du structuralisme* I: le champ du signe, de François Dosse (2012).

as tendências descentralizantes do século, operando mais um golpe no prestígio da figura autoral, a qual perde seu lugar para a estrutura.

Na esteira dos movimentos teóricos descentralizantes, em 1968, entre o clímax e o epílogo do movimento estruturalista, Roland Barthes publica o divisor de águas "A morte do autor". Nesse ensaio-obituário, Barthes escreve que "a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 2012, p. 57). "Sem dúvida sempre foi assim", continua o teórico, "desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, fora de qualquer função que não seja o exercício do próprio símbolo [...] a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte" (BARTHES, 2012, p. 58, grifos do autor). Para o teórico, a escrita literária é tomada como intransitiva, ela recusa a distinção entre forma e conteúdo, evocando o plural do sentido e, por isso, ela não é reduzida ao patamar de mero instrumento de comunicação. Por deixar aberta a possibilidade dos plurais da palavra, sem que haja um só conteúdo envolto em uma forma meramente ornamental, a escrita recusa o entrave semântico que restringiria os sentidos a um só. Barthes, nessa via, escreve o obituário do autor entendido como indivíduo prestigiado e que poderia, através de sua intenção ou biografia, operar como limite semântico do texto. Assim, na vertente de "A morte do autor", o texto literário funciona de maneira autônoma, não dependente da intenção de seu autor tampouco de sua biografia.

Em "A morte do autor", à autonomia da escrita, Barthes acrescenta ainda uma elaboração teórica advinda de Benveniste, a saber, a teoria dos dêiticos. Conforme ele escreve "a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio", o qual funciona sem entraves "sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores", assim, "o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu'" (BARTHES, 2012, p. 60).

Além da autonomia da escrita, tomada como intransitiva, e do aporte teórico da linguística, há uma terceira força, pouco comentada, atuando no momento da chamada morte do autor que nos interessa sobremaneira, a saber, seu viés político. Segundo o teórico, "o autor é uma personagem moderna", a qual foi produzida pela

sociedade na medida em que "ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'", assim, segundo ele, é "lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à 'pessoa' do autor" (BARTHES, 2012, p. 58). Nesse ponto, vê-se que a proposta barthesiana acerca da autoria nos deixa ver uma crítica à ideologia capitalista. À vista disso, podemos dizer, então, que, na proposta crítico-teórica de Barthes, ao menos três forças se encontram em "A morte do autor": a singularidade formal da escrita, que é tomada como intransitiva, e, portanto, livre de uma intenção comunicacional; o solo histórico que une o cientificismo estrutural e um afastamento do humanismo; e, finalmente, um interesse político.

Pode-se dizer que a questão do individualismo perpassa a teoria da literatura de Barthes do início ao fim. Com efeito, desde seu *O grau zero da escrita* (2000), publicado em 1953, o teórico – inspirado pela leitura da obra de Marx – não cessa de associar o prestígio do indivíduo à burguesia francesa. Nesse livro, Barthes nos diz que a escrita moderna é contemporânea do crescente individualismo, no entanto, ela não deixa de traçar seus pontos de fuga. A própria intransitividade da escrita, por exemplo, faz impasse ao prestígio do indivíduo autor, posto que não há autor capaz de deter os possíveis de sua obra.

No que diz respeito ao incômodo diante do prestígio do indivíduo associado à burguesia francesa, há um precioso texto em *Mitologias* intitulado "Escritor em férias" (2001, p. 22). Nesse texto, Barthes faz uma análise semiológica e ideológica de uma matéria de revista acerca do escritor André Gide em férias. Segundo o autor, trata-se de uma matéria "sociologicamente eficaz, e que nos dá, sem disfarces, a imagem do escritor na nossa burguesia" (BARTHES, 2001, p. 23). Em um primeiro momento, o que parece encantar é que a matéria explicita que os escritores são trabalhadores, pessoas que tiram férias como todos os membros da classe operária. Entretanto, logo que lhe é outorgado o atributo social das férias, o escritor regressa rapidamente "ao firmamento em que coabita com os profissionais da vocação" (BARTHES, 2001, p. 23). Isso porque, ainda que esteja de férias, o escritor sempre produz, a musa o inspira continuamente, assim, o "deus permanece, és-se escritor como Luiz XIV era rei. [...] Tudo isso nos leva a ideia de um escritor super-homem, um ser diferencial que a sociedade põe na vitrine" (BARTHES, 2001, p. 23). É notável que o prestígio

do indivíduo deificado guarda semelhanças com o produto, pois trata-se de um ser diferencial, membro de um "firmamento", mas posto em vitrine pela sociedade burguesa.

O prestígio do indivíduo, tão deificado quanto mercantilizado, no âmbito da crítica literária, dá origem ao império daquilo que Barthes chamou de o "Autor-deus" (BARTHES, 2012, p. 62). Essa noção de autor dominava na crítica que, em 1964, Barthes chamava de crítica universitária: "no essencial, um método positivista" cujo programa, já muito conhecido, consistia no sistema de interpretação da obra através da vida do autor (BARTHES, 2013a, p. 149). Pode-se ler "A morte do autor" também como uma proposta de afastamento dessa vertente crítica e do prestígio do indivíduo nela implicado. Entretanto, embora possamos dizer que para Barthes o individualismo oriundo da ideologia capitalista deveria ser afastado do campo literário, a figura do autor não desaparecerá completamente. Após seu golpe no prestígio do indivíduo e após o ápice do movimento estrutural, Barthes nos proporá uma outra noção de autoria.

O gozo e a política da autoria

Sabemos que, devido ao foco na estrutura, acompanhado por uma tendência descentralizante, o cientificismo estruturalista e o anti-humanismo, em voga na década de 1960, ameaçavam apagar o homem e o sujeito que escreve. Nessa direção, essas tendências poderiam, igualmente, afastar o corpo e a corpórea relação com a escrita. No entanto, o campo teórico é tomado pela insurgência dos corpos durante os movimentos políticos de 68. O historiador Allain Corbin (2008), em *A história do corpo*, lembra-nos que, na França, a intranquila virada teórica que marca a segunda metade do século XX e o fim do estruturalismo é impulsionada pela insurreição dos corpos em um contexto político.

Em 1992, em seu livro *Corpus,* Jean-Luc Nancy escreveu que vivemos agora em um "mundo dos corpos" (NANCY, 2000, p. 39). Na mesma via, Giorgio Agamben, em 1995, em seu livro *Homo Sacer*, escreve que não estamos mais às voltas com o *homo*, mas "corpus é o novo sujeito da política e da democracia moderna" (AGAMBEN, 2002, p.120). À vista desse primado do corpo, podemos afirmar que Barthes propunha, na década de 1970, a presença do corpo nos estudos literários de

forma pioneira, pois, passada a era do Autor-deus que reinava no positivismo, sustentado pela ideologia capitalista do prestígio do indivíduo, Barthes introduz, conforme ele escreve: o "grão do desejo", faz a "reivindicação do corpo" (BARTHES, 2003a, p. 146). Nessa direção, inaugura-se o período que Leyla Perrone-Moisés chamou de Barthes "do corpo e do gozo sensual dos signos" (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 68). Esse é, também, o período em que Barthes intensifica seu diálogo com a psicanálise de Jacques Lacan, o qual será crucial para a noção de autoria que o teórico da literatura desenvolve após 1970.

A partir de 1970, o corpo fixa um primado teórico na obra de Barthes, tornando-se, como o teórico escreve, uma "palavra-maná" (BARTHES, 2003a, p. 146). Embora o teórico não recorra a uma definição assertiva do corpo, a noção de corpo gozante que ele elabora em *O prazer do texto,* publicado em 1973 e escrito em claro diálogo com a psicanálise de Lacan, sobressai em sua obra devido à sua afinidade com a escrita e com a questão da autoria. Nessa direção, inspirado pela psicanálise de Lacan, mas deslocando-a à sua maneira, Barthes retoma, precisamente, o corpo do autor que a perspectiva estruturalista deixaria de fora do campo de análise. No entanto, esse corpo guarda notáveis diferenças em relação ao autor de outrora.

Para este percurso, destaco dois traços do autor que retorna: o corpo pulsional, isto é, o corpo de gozo, e o corpo fragmentado. A meu ver, ambos os traços estão ligados a uma proposta política similar à que vemos em "A morte do autor". Em *O prazer do texto,* Barthes nos convida a pensar um autor que aparece em seu texto, porém não mais como figura biográfica ou indivíduo prestigiado que poderia operar como guia dos sentidos da obra. Conforme lemos: "perdido no meio do texto (não atrás, à maneira de um deus de maquinaria), há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto, sua pessoa, civil, passional, biográfica, desapareceu" (BARTHES, 2013b, p. 35). Desapossado de sua antiga autoridade, o autor é convidado, já não como instância doadora de sentido ou indivíduo cuja biografia viria esclarecer o texto. Nesse mesmo livro, Barthes elabora um modo de figuração do autor no interior de seu texto, agora como corpo erótico, corpo de gozo. Em suas palavras: "a figuração seria o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja), no perfil do texto. Por exemplo: o autor pode aparecer em seu texto (Genet, Proust), mas de modo algum sob a espécie da biografia direta" (BARTHES, 2013b, p. 66). Vemos, assim, que há um corpo que

escreve, mas sua identidade, conforme havíamos lido em "A morte do autor", continua, de certa forma, apagada pela escrita.

Já em *Sade, Fourier, Loyola*, livro contemporâneo de *O prazer do texto,* o teórico escreve que "o prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor", mas não mais como aquele que foi identificado pelas instituições, pois "nem mesmo o herói de uma biografia ele é", em suma: "não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo" (BARTHES, 2005, p. 17). Nesse livro, o teórico nos propõe pensar em um autor em fragmentos. Conforme ele escreve, se é necessário que, "por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte" (BARTHES, 2005, p. 16). Em oposição à brutalidade da biografia que, outrora, guiava as interpretações da obra e parte da crítica literária, Barthes nos propõe pensar nos biografemas, as mínimas unidades da biografia, como é o morfema para a morfologia. Esses fragmentos do corpo já não encerram o sentido da obra e concernem, também, ao corpo leitor, uma vez que são fragmentos destinados a "algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão" (BARTHES, 2005, p. 16).

Ainda em *Sade, Fourier, Loyola*, enquanto elabora um retorno do autor como corpo fragmentado, Barthes retoma duas noções trabalhadas por Lacan, a saber, a consistência e a insistência. Conforme Barthes escreve, o estilo, enquanto distinção entre forma e conteúdo, evoca uma "consistência", mas, uma vez que funde forma e conteúdo, "a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece insistências" (BARTHES, 2005, p. 13). Ora, "insistência" é o termo usado por Lacan, em seu *Seminário 3*, para designar o insistente movimento da pulsão de morte de Freud em sua compulsão à repetição no qual se insinua um além do princípio de prazer. Segundo o psicanalista, o para além do princípio do prazer – base para sua teoria do gozo – está impropriamente traduzido em francês por "*automatisme de répétition"*, à vista disso, ele nos diz: "creio estar dando-lhes um melhor equivalente com a noção de insistência, de insistência repetitiva" (LACAN, 2009a, p. 279).

Já no que concerne à consistência, evocada por Barthes, trata-se de uma noção cara a Lacan, principalmente a partir de 1970, período em que ele apoia sua teoria, sobretudo, em três registros abordados juntos à luz da topologia, são eles: real, simbólico e imaginário. Para o psicanalista, a consistência é uma qualidade do registro

do imaginário. Conforme ele escreve, é no imaginário que está "o suporte do que é a consistência" (LACAN, 2007, p. 49). Essa consistência, em Lacan, concerne, dentre outras coisas, a uma unidade do corpo, diferente do corpo recortado pelas pulsões, embora estabeleça com ele uma próxima relação. Em relação à unidade do corpo e à consistência, há uma cena exemplar, aquela do Estádio do espelho, elaborada por Lacan (1998) em "O estádio do espelho como formador da função do eu". Nesse texto, Lacan teoriza sobre a cena na qual o *infans,* mergulhado na descoordenação motora e na experiência do corpo fragmentado pelas pulsões parciais, identifica-se com a imagem que lhe aparece no espelho sob a garantia do olhar de um Outro. Nesse encontro com a imagem, o sujeito adquire sua unidade, sua consistência imaginária.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso,* Barthes nos diz que "o que a escrita exige", e que nenhum amante preocupado com a expressão pode conceder "sem dilaceramento, é que ele sacrifique um pouco de seu Imaginário, e assegure assim, através de sua língua, a assunção de um pouco de real" (BARTHES, 2003b, p. 160). Evocando essas duas noções caras a Lacan, Barthes nos propõe pensar que, na escrita intransitiva a qual para ele caracteriza a escrita literária, o que está em questão é mais o real – território do gozo, da pulsionalidade – que a consistência do imaginário. É plausível mencionar que, nessa época, o teórico define a escrita literária como "a ciência do gozo da linguagem, seu *kama-sutra*" (BARTHES, 2013b, p. 11). Se com a consistência, recusada pela escrita, temos a unificação em imagem, com a insistência temos o corpo recortado pela pulsão, corpo fragmentado e sem a unidade da imagem. O autor enquanto um corpo erótico e disperso, sobre o qual Barthes teoriza, concerne, assim, à pulsionalidade, ao gozo, e não à unificação do corpo em uma imagem.

Esse retorno do autor como um corpo não é sem relação com uma mudança na concepção de língua e, consequentemente, de escrita. Se ao tomar a linguística estrutural como fundamento, em "A morte do autor", Barthes nos diz que não importa quem escreve, em 1974, já distanciado da linguística e próximo de Lacan, ele afirma que "não há linguagem sem um corpo" e nos diz que a escrita é o lugar de aparição "exata" do corpo, já que nela ele não está por demais presente, como na fala (BARTHES, 2004, p. 8).

Na mesma época em que Barthes levava o corpo para a literatura, com uma ideia de autor enquanto corpo, Lacan levava corpo e

escrita para a psicanálise. Sabe-se que, a partir de 1970, há uma promoção da escrita na psicanálise, conforme Lacan (2009b) nos diz na lição "Lituraterra", de seu *Seminário 18*, de 1970 – escrita, no entanto, nem sempre restrita ao campo fonético, por vezes, sequer ao alfabético. Embora em seu seminário sobre a identificação, proferido de 1961 a 1962, o psicanalista já apoie parte de sua teoria em uma noção de escrita, o movimento de sua obra em direção ao corpo e à escrita evidencia-se, sobretudo, a partir de seu *Seminário 16* (2008a), realizado no contexto dos movimentos de 1968. Nesse seminário, lemos uma valiosa referência à *Gramatologia*, a possível ciência da escrita, de Jacques Derrida (2013). Já a partir de 1970, o psicanalista francês faz entrar o corpo na psicanálise com sua noção de "corpo falante", comentada nas últimas lições de seu *Seminário 20* (2008b).

Esse corpo fragmentado e de gozo que Barthes evoca acaba por figurar como o oposto do sujeito pretensamente uno que se contempla em algumas escritas de si, figurando, então como o avesso do indivíduo que Barthes criticara em seu "A morte do autor". Nessa direção, em entrevista de 1975, Barthes nos diz que quando se escreve, o corpo sai da imagem, perde a consistência imaginária e passa para a escrita na qual se dispersa. Nas palavras do teórico: "comecei a escrever e nesse momento direi que o meu corpo 'saiu' da imagem: passou para a minha escrita, de uma forma completamente diferente. Meu corpo se dispersou no ato de escrever e não tive que apresentá-lo" (BARTHES, 2002, p. 897).[3] De forma similar, em seu muito conhecido *Aula*, ele escreve que a escrita literária nos faz "ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade" (BARTHES, 2015, p. 19).

Embora a consonância de Barthes com as formulações de Lacan seja clara, é preciso ter em mente que o teórico francês dá à psicanálise um tratamento próprio, marcado por deslocamentos e adaptações. Nessa direção, é plausível dizer que este corpo que escreve já não é o corpo do espelho de Lacan, pois, ao pensar o corpo na escrita, Barthes avança em direção a uma outra noção de corpo e de

3. Tradução minha de: "J'ai commencé à écrire et à ce moment-là je dirai que mon corps est 'sorti' de l'image, qu'il n'était plus dans la photographie: il est passé dans mon écriture, d'une tout autre façon. Mon corps s'est dispersé dans l'acte d'écrire et je n'ai plus eu à le présenter".

autoria, a qual nos aparece através do emaranhado textual, como um além da imagem que se reflete no espelho. Essa teoria do corpo que escreve, todavia, não se faz sem *um apoio* na psicanálise, pois Barthes se vale da teoria do gozo e da pulsão para nos propor essa outra noção de autoria.

Conforme vimos, o tema da dispersão do corpo pela prática escritural é medular para o retorno do autor no que concerne ao indivíduo e à relevância de sua biografia. Na era do antigo autor, o indivíduo prestigiado, a biografia aparecia como depósito de chaves de leitura, podendo vir em auxílio da crítica para esclarecer o sentido da obra. Diferentemente, este autor sem unidade, reduzido aos biografemas, propõe uma outra modalidade de atenção à figura autoral, menos biográfica – embora a biografia não esteja de todo ausente –, menos saudosista em relação ao indivíduo e, assim, talvez menos adequada à política capitalista. Além disso, a noção de gozo vem explicitar um corpo pulsional que já não está no saber absoluto daquilo que diz. Conforme Lacan nos escreve, em seu *Seminário 20:* "eu falo com meu corpo, e isso, sem o saber. Eu digo, portanto, sempre mais do que sei" (LACAN, 2008b, p. 145). É plausível também pontuar que esse autor difere de outras abordagens da figura autoral que vemos nos estudos literários contemporâneos.

O gozo da autoria e o espetáculo

Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica (2007), ao abordar o retorno do autor ao campo literário contemporâneo, escreve que o contexto midiático, no qual se produz um prestígio da visibilidade e uma espetacularização do indivíduo, fornece o impulso na direção do retorno de uma determinada noção de autor, a saber, aquele cuja imagem pode aparecer em prestígio tanto nas produções midiáticas quanto nas espetacularizações de si. Conforme Klinger escreve: "o avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para afirmação desta tendência", pois "nela se produz uma crescente visibilidade do privado e uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade" (KLINGER, 2007, p 22). À vista disso, parece-me ser a política do espetáculo e sua lógica mercantil que impulsiona, ao menos em parte, o movimento em questão.

Em seu já muito conhecido *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord escreve que "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens", é o "o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência" (DEBORD, 1997, p. 5, 38). Seguindo Debord, podemos dizer que a vida e o indivíduo que aí se exibem não podem evitar serem apenas mercadorias, pois "o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social" (DEBORD, 1997, p. 38). Conforme escreve Georges Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vaga-lumes,* estamos, pois, diante de uma "transformação em escala planetária da política e da economia capitalista em uma 'imensa acumulação de espetáculos', onde a mercadoria e o próprio capital tomam a forma midiática da imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 100). Resistindo às luzes do espetáculo e da maquinaria neofascista ou neoliberal, Didi-Huberman nos propõe pensar nos vaga-lumes, como pequenas forças que representam as diversas formas de resistência da cultura, do pensamento, do corpo e da subjetividade diante das luzes ofuscantes do espetáculo.

Pode-se dizer que, desde o início, a teoria da literatura elaborada por Barthes possui um caráter notavelmente político e dissidente em relação ao poder e ao capital, inspirado, sobretudo, por Marx. Em *Aula*, por exemplo, Barthes comenta as relações da prática literária com o poder que parasita a linguagem. Nesse texto, o teórico define a literatura como um "logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem" (BARTHES, 2015, p. 16). Ainda em *Aula*, ele nos diz que "o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário" (BARTHES, 2015, p. 26). No entanto, conforme nos diz Lacan, "o gozo é aquilo que não serve para nada" (LACAN, 2008b, p. 11). Nessa mesma via, Barthes (2013b) também localiza, em *O prazer do texto*, o gozo da linguagem no campo do gasto inútil. Seguindo essa direção, podemos dizer que, com sua noção de autor como corpo erótico, Barthes busca relacionar a autoria a uma posição de resistência ao avanço do poder em direção ao corpo.

Em *O grau zero da escrita*, Barthes (2000) escreve que a escrita moderna atesta a passagem de uma consciência "universal" para uma consciência individual, aquela do indivíduo que pode assumir ou negar a tradição que o precede). Nessa direção, a escrita "atesta o

dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes" e "como Liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo" (BARTHES, 2000, p. 76). Já o espetáculo "constrói sua unidade sobre o esfacelamento" (DEBORD, 1997 p. 37). Assim, na via da proposta barthesiana, a escrita, enquanto apagamento da identidade do corpo que escreve, conforme lemos em "A morte do autor" seria, precisamente, o drible, a trapaça, a esquiva do espetáculo, pois nela o corpo que escreve não tem identidade, tampouco a unidade daquele que não se divide, o *in*-divíduo. Esse autor é corpo de gozo, fragmentado pela prática de escrita a qual se dedica. Já a escrita, sem que seja propriedade de um indivíduo, deixa-nos ouvir apenas esse corpo vazio de identidade, de unidade, mas cheio de gozo. Assim, se a morte do autor, segundo Barthes, é impulsionada por um desejo de crítica à ideologia capitalista dominante, seu retorno, no que concerne a essa teoria, eu argumento, também tem sua política.

Parece-me, assim, que com sua proposta de um retorno do autor como corpo, corpo pulsional, fragmentado, figurado no texto, diferente do indivíduo e sem a consistência da imagem, Barthes é uníssono com uma proposta de escrita que detém uma política própria de não sujeição. Não se trata de pensar, forçosamente, uma escrita política, ou um autor politicamente engajado, mas antes uma política da escrita literária e uma política da autoria. Se em *Aula* (2015) a escrita literária é aproximada de uma anarquia, por nos permitir ouvir a língua fora do poder, essa anarquia também pode, então, ser aproximada do tema da autoria.

O que temos, segundo Barthes, já não é o sujeito transparente a si que poderia, ainda, autorizar os sentidos do texto, fazendo-o uma espécie de propriedade. Tampouco o autor espetacularizado como indivíduo prestigiado no circuito mercantil. Se podemos pensar, conforme Didi-Huberman, no vaga-lume que resiste ao espetáculo, esse corpo figurado no texto, parece uma dessas intermitências pulsantes que resistem e anunciam uma outra política no campo da literatura.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer:* o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes,* tome IV. Paris: Édition du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone--Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburgl. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.

CORBIN, Alain. *A história do corpo*: o século XX. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. São Paulo: Editora Vozes, 2008 .

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casanova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOSSE, François. *Histoire du structuralisme,* tome I: Le champ du signe. Paris: Éditions La Découverte, 2012.

KLINGER, Diana, Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras. 2007.

LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu", in: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 64- 103.

LACAN, Jacques. *O seminário 23*: o sinthoma. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário 16*: de um Outro ao outro. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. *O seminário 20*: mais, ainda. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. *O Seminário 2*: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009a.

LACAN, Jacques. *O Seminário 18*: de um discurso que não fosse semblante. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009b.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomas Maia. Lisboa: Vega, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*: saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Mariana Enriquez e Washington Cucurto: a construção de uma nova ideia de literatura desponta na obra dos dois autores

Desirée Climent (UFRJ)[1]

Os textos contemporâneos surgem atravessados por uma série de outros textos, como discursos, imagens, sons e diferentes meios que a maioria dos indivíduos está em contato diariamente (LADDAGA, 2007). No caso específico de Mariana Enriquez e Washington Cucurto, os diversos dispositivos se referem à bagagem cultural dos autores, que está relacionada estreitamente com a época da qual fazem parte e se tornam escritores.

Evidencia-se, ao comparar esses dois autores, que, ao estarem inseridos em uma época em que as informações, o entretenimento e as formas de fazer e entender a cultura são modificadas com as facilidades advindas da internet, o fluxo de informações que absorvem é veiculado por uma maior quantidade de dispositivos, de forma contínua e veloz. Assim, se antes os escritores eram produtos de inúmeras leituras e influências majoritariamente literárias, os atuais irão inverter essa lógica. Suas influências iniciais serão produtos relacionados à abundante oferta que se apresenta na televisão, no cinema e na literatura, em textos de escritores de outros países, que passam a ser admirados e reivindicados, servindo como modelos para a nova geração.

Ao realizar um trajeto por suas obras literárias, é possível observar como, ao longo dos anos, seus dispositivos culturais sofreram modificações e se tornaram novas fontes de experimentação para seus textos. Percebe-se que há a utilização de textos clássicos em suas narrativas, mas, tanto Mariana quanto Washington, optam por reafirmar e continuar utilizando os dispositivos iniciaisde quando se inseriram no campo das letras (BOURDIEU, 1996). Criam, assim, dois movimentos: o de um amadurecimento de suas escritas e a implementação de um projeto literário.

Esse projeto apresenta o uso de elementos que, em outro momento, não ocupariam a cena literária de prestígio. Para os autores, os dispositivos não literários ou "menores" (como é o caso dos quadrinhos e

1. Doutora em Doutora em Letras Neolatinas – Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

dos filmes de terror) não são periféricos, mas centrais e povoam tanto seus universos literários quanto suas próprias imagens de autores. Cada autor irá povoar sua obra com determinados produtos que consumiram e forjaram seus textos e suas próprias figuras como escritores. Criam, portanto, um universo ficcional particular.

No caso de Mariana Enriquez, o universo literário que se manifesta sugere a importância que o gênero de terror assumiu em sua produção. O uso, a reciclagem ou a reapropriação dos gêneros massivos não pode ser visto como um simples meio de facilitar a chegada das obras a um número maior de leitores. De forma alguma essa estratégia pode ser vista como um elemento que venha a comprometer a qualidade dos textos, conforme sublinhou Chiampi:

> O trabalho de apropriação dos gêneros massivos não supõe o abandono da expressão erudita ou "alta" e muito menos da experimentação formal; não se trata tampouco de "rebaixar" a sua proposta estética, na tentativa de conquistar o consumidor desses gêneros para a leitura da obra literária. (CHIAMPI, 1996, p. 2)

É importante refletir sobre esse aspecto, pois, ao longo de décadas, a discussão sobre o que deve ou não ser considerado literatura de qualidade moldou, em certa medida, o que se consome em determinados espaços. Nesse sentido, aquilo que não se considera literatura de qualidade, por exemplo, não deve ser lido e estudado nos círculos literários. Por outro lado, o que se considera de alto valor literário é entediante e muitas vezes incompreensível por aqueles que não são participantes da esfera acadêmica.

Mariana Enriquez rompe com essa lógica, transitando pelos dois universos. Interessa refletir sobre esse ponto, pois, ao fazê-lo, ela se coloca em uma fronteira e negocia com ambos os lugares: o acadêmico e o não acadêmico. O que ela propõe é de fato o que se apresenta em sua narrativa: a chamada literatura alta e a considerada literatura "menor" (DELEUZE; GUATTARI, 1978) estão lado a lado e se retroalimentam, pois, ao consumi-las, o seu texto apresenta influências das duas literaturas consideradas até então divergentes e é dessa forma que ela compõe a sua narrativa e constrói sua voz nas letras argentinas.

A autora demonstra que, a partir do diálogo com o gênero, é possível trabalhar literariamente sobre política, corpo, sexualidade, família e qualquer outra temática de forma a causar uma inquietação no

leitor. Com essa proposta, a chamada literatura de gênero muda de lugar e já não pode ser vista como simples entretenimento. É necessário perceber que, nessa literatura, há uma série de elementos que estão sendo elaborados e, a partir deles, é possível refletir e problematizar muitas questões que atravessam o cotidiano da vida moderna.

Diferentemente do rechaço que Mariana Enriquez demonstra em relação a determinadas denominações atribuídas aos seus textos (como literatura feminista, literatura do íntimo ou literatura feminina), a autora parece celebrar e reivindicar o gênero de terror como algo de grande importância e relevância para sua obra: "no me molesta que digan que soy una escritora de terror" (JUNCO, 2015, p. 1). E continua:

> no tengo ningún problema que me digan que soy una escritora de terror, porque Poe fue un escritor de terror, porque Stephen King es un escritor de terror, como Lovecraft, incluso Henry James... me parece es una tradición fantástica, una de las más dignas a la que uno pueda pertenecer. (JUNCO, 2015, p. 4)

A partir dessas e outras referências, a autora se consolida como importante voz da literatura argentina contemporânea, passando a reivindicar outro olhar para a literatura de gênero. Isso fica claro a partir da sua opção de não se afastar do universo construído por ela ao longo dos anos, de revisitá-lo e consolidá-lo em sua obra mais recente e de utilizar diversas referências para dar forma ao texto, à trama e aos personagens de *Nuestra parte de noche*:

> Es sacerdotisa de un dios que la ignora igual que todos los sacerdotes de cualquier denominación son y han sido ignorados por sus dioses. Su dios habla conmigo. Para ella siempre fue una especie de maldición tener un oráculo tan poco confiable. Yo creo en la Oscuridad, pero creer no significa obedecer. Cómo no voy a creer si me pasa a mi cuerpo. Lo que la Oscuridad dice no puede ser interpretado en este plano. La Oscuridad es demente, es un dios salvaje, es un dios loco. (ENRIQUEZ, 2019, p. 55)

A citação demonstra a influência do terror para a criação da maior obra da autora. A trama traz elementos comuns do gênero, consolidando internacionalmente o nome de Mariana como uma importante autora das letras argentinas.

Revalorizar o gênero de terror e dotá-lo de outro significado parece ser a intenção da autora que em 2020 foi convocada para ocupar o

cargo de diretora do Departamento de Letras do *Fondo Nacional de las Artes* (FNDA). Ao ocupar esse cargo, Mariana Enriquez passa a ser a responsável pela atribuição de bolsas, empréstimos e subsídios, e organizar concursos na área da literatura. Segundo Diana Saiegh, presidente do Fundo, Enriquez foi convocada porque "tiene una mirada fresca y, sobre todo, amplia y esa amplitud hace que sea una autora que llega a los jóvenes" (MARIANA ENRIQUEZ, 2020).

Alcançar os jovens é uma das características que, segundo a presidente da Organização, foi um diferencial para a escolha da autora para o cargo mencionado. Mariana Enriquez, ao se apropriar do gênero e construir sua obra com base nessa linguagem, é lida e reconhecida tanto no espaço acadêmico quanto por leitores que se identificam com a escrita da autora. A presidente do FNDA justifica a opção por Mariana Enriquez da seguinte forma:

> Desde el directorio estamos trabajando para que sea completamente inclusivo. Mariana es una voz que interpela y además es alguien con una escritura vital, lejos de las convenciones académicas. Es hora de preguntarse qué es lo académico. Ella está instalada en esa veta del cuestionamiento. (MARIANA ENRIQUEZ, 2020)

A justificativa da presidente da Organização é importante para refletir sobre o projeto literário da autora. A narrativa de Mariana não se apresenta como um questionamento ao cânone literário – ou negação dele –, e sim como uma maneira de dialogar com o que é considerado "alta literatura".

Ressignificar o gênero literário de terror parece ser a aposta da autora, algo que fica evidente na sua opção ao realizar o concurso para o Departamento de Letras do FNDA e determinar que, em 2020, as obras que se inscrevessem para participar deveriam estar circunscritas aos gêneros de terror, ficção científica e fantástico. Essa decisão causou polêmica e divisão entre os escritores.

Entre as opiniões que se destacaram na polêmica, há aquelas que celebram a ousadia de Mariana Enriquez em impulsionar a valorização de ditos gêneros em um concurso literário e outras que criticam por acreditarem que tal medida limita as possibilidades dos escritores, privilegiando somente aqueles que se inserem no modelo por ela estabelecido. A autora justifica sua opção esclarecendo que não se trata de limitar as possibilidades, mas sim de "organizar un concurso que fomente un género tradicionalmente relegado" (CONDE, 2020).

Estimular a escrita e leitura do gênero de terror e de ficção científicademarca que a ideia de Enriquez não é excluir os demais gêneros, mas estimular aqueles que não costumam alcançar as premiações finais e não são visibilizados ou até mesmo valorizados como literatura de qualidade. A autora recorda ainda dos nomes de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Samanta Schweblin e Liliana Bodoc como autores que escreveram ancorados no gênero fantástico e se tornaram nomes centrais da literatura (CONDE, 2020).

A decisão de Mariana Enriquez busca dar visibilidade e incluir o gênero de terror, ficção científica e fantástico dentro das mesmas possibilidades que outros formatos narrativos já consolidados para participarem e serem premiados em concursos literários importantes, lidos e julgados e, assim, possibilitar a abertura para autores que, em outros formatos, não seriam lidos, uma vez que, como mencionado, esses gêneros são, erroneamente, considerados menos literários.

É como se toda a trajetória literária de Mariana estivesse em busca dessa valorização do gênero, mesmo tendo, a literatura argentina, nomes consagrados que transitaram no terreno do fantástico, como mencionado. Os gêneros parecem ter sido postos em uma posição menor, o que tem se apresentado como uma interessante mudança e algo característico de alguns autores da mesma geração de Enriquez. Para a autora, o gênero de terror é o que moldará o seu estilo narrativo: "las sombras de las velas que hacían figuras demasiado grandes sobre loscuerpos de loshombres. No podía moverse las piernas de miedo..." (ENRIQUEZ, 2019, p. 223).

Nesse sentido, pode-se observar que a autora está inserida em dois terrenos que parecem distintos: o da tradição e o do âmbito massivo de sua geração. O primeiro refere-se à tradição literária de textos ancorados no fantástico ou sobrenatural, como as narrativas de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, na Argentina, e Juan Carlos Onetti e HoracioQuiroga, no Uruguai. Referem-se a textos obrigatórios nas escolas argentinas. Portanto, foram lidos em alguma medida pela autora e por todos que fizeram os estudos primários e secundários no país. Esses autores também surgem com fortes influências na narrativa de Enriquez: "Mi hijova a nacerciego, repetíala presencia del final delpasillo, que no tenía pelo y llevabapuestoun vestido azul. Gaspar no podía escucharla, aunque a lo mejor la había visto" (ENRIQUEZ, 2019, p. 23).

O segundo aspecto é geracional, pois Mariana forma parte de uma geração que cresceu tendo a literatura não como única e principal referência cultural – focada em leituras e estudos de textos –, mas que foi tendo contato cada vez mais frequente com outras formas de arte, como a música, a televisão, os quadrinhos e o cinema.

A literatura do gênero de terror – em especial a de Stephen King, notadamente uma das maiores influências para a narrativa de Mariana – pode ser verificada de forma ressignificada em vários momentos de *Nuestra parte de noche* (ENRIQUEZ, 2019). Três textos de King podem ser identificados na construção de algumas passagens do mais recente texto da autora e tiveram suas versões adaptadas para o cinema. São eles: *El resplandor* (KING, 2012), *El Doctor Sueño* (KING, 2013) e *Ojos de fuego* (KING, 2010). Todas essas influências estão incorporadas na literatura escrita por Mariana de forma muito livre. Por isso a leitura de obras consideradas de gênero atravessa e compõe o eixo narrativo da autora.

No que se refere a Washington Cucurto, interessa refletir como o autor opera os diferentes discursos e imagens que, como sinalizado por Laddaga (2007), são inerentes à vida moderna e surgem nos textos. Tal como foi mostrado em relação à autora Mariana Enriquez, são percebidos ecos daquilo que foi o repertório cultural de Cucurto em sua juventude, a saber: a televisão, as revistas em quadrinhos e as noites de diversão em boates destinadas à Cumbia Tropical.

As obras iniciais de Cucurto são marcadas por ultrapassar as fronteiras do literário e misturar-se com outras artes e distintas formas de linguagem, além de realizar o diálogo com diferentes meios de comunicação (ROLLE, 2017). Também por trazer a representação do universo popular de maneira provocativa e com a intenção de escandalizar (DRUCAROFF, 2011). Essas estratégias utilizadas pelo autor serão repensadas em *Con todas mis fuerzas*, mais recente romance publicado pelo autor:

> Una tarde caminé por la zona de Once y vi un cartel que decía: El curandero del amor, asunto de amores. Me llamó la atención eso. ¿Qué significaría asuntos de amores? Me paré delante del local que tenía su vidriera tapada con una cortina negra y un corazón rojo fuego dibujado en el centro. (CUCURTO, 2017, p. 127)

O fragmento se refere ao momento em que o narrador-personagem encontra o local onde atende o *Curandero del Amor* em *Con todas mis*

fuerzas. A obra traz um capítulo que faz referência direta a esse personagem, no caso *El curandero del amor*, que além de uma personagem é o nome de outra obra do autor, publicada inicialmente em 2006 pela editora Estruendo Mudo (CUCURTO, 2006). Um conhecedor de sua obra irá identificar essa e outras referências, mas um leitor que acaba de ter acesso à última publicação de Cucurto poderá entender a trama e estabelecer o primeiro contato com a narrativa do autor.

Caso o leitor tenha acesso à escrita de Washington Cucurto pela primeira vez por meio da obra *Con todas mis fuerzas* (CUCURTO, 2018a), o possível estranhamento e até mesmo rechaço à sua narrativa hiperbólica, repleta de vocábulos denominados de baixo calão ou a narrativa *atolondrada*, é amenizado, pois o autor oferece uma narrativa diferente, trazida por meio da relação que se pode estabelecer com as leituras e filmes de ficção científica, uma linguagem conhecida pela maior parte do público. Isso possibilita que a imaginação ofereça o pacto de leitura necessário para aceitar, por exemplo, que no subsolo do Colégio Nacional existe uma conspiração para esconder meteoros que podem acabar com o Planeta Terra. Como sinalizado por Rolle (2017), a narrativa de Cucurto demarca uma literatura em que tudo é possível. A opção de narrar a história como um filme de ficção científica possibilita o desenvolvimento de uma trama diferente da de seus primeiros livros, uma trama linear que trata de desenvolver os personagens e apresentar uma certa coerência. Lê-se em sua mais recente publicação:

> – ¿Qué es? –preguntamos muertos de curiosidad.
>
> – Un fragmento de meteorito desertor que se adelanta a la caída de otros miles de meteoritos.
>
> Nadie dijo nada y le dimos pie para que se explicara mejor.
>
> – Encontramos ese pedazo hace un par de semanas en el Parque Lezama. Pertenece a un meteorito de platino. Y según las investigaciones, es un astro de alarma, que presagia la caída de una lluvia de meteoritos. (CUCURTO, 2018a, p. 115)

Esse meteorito, encontrado na cidade de Buenos Aires, está escondido no Colégio Nacional. Os alunos, junto à misteriosa professora, tentam desvendar os perigos da ameaça que pode acabar com o planeta. Essa trama, apresentada no livro *Com todas mis fuerzas* (CUCURTO, 2018a), traz para a narrativa uma das influências que possui o autor:

os filmes de ficção científica. Trata-se de uma estratégia semelhante ao feito no romance *La culpa es de Francia* (CUCURTO, 2012), publicado pela editora Emecé, no qual sobressai o enredo tendo como modelo os filmes norte-americanos policiais.

Outra publicação de Cucurto que também segue os moldes das narrativas do gênero ficção científica é *La serie negra* (CUCURTO, 2015), publicada pela Paisanita editora. As tramas dos contos dessa publicação se desenvolvem tendo como elemento principal a tentativa dos personagens de desvendar e impedir conspirações. Surgem, por exemplo, cenas em que sobressaem metralhadoras, tiros, uma personagem que é um robô, além de chuvas tóxicas, mutações e eventos nos quais a aventura e a coragem do protagonista se assemelham aos filmes do gênero.

Com todas mis fuerzas (CUCURTO, 2018a) traz essa forte referência e, o que parece ser uma narrativa de e para adolescentes, funciona como elemento para refletir como Cucurto, opera e trabalha dispositivos não literários (CHIAMPI, 1996) que podem ser encontrados no seu cotidiano e na sua bagagem cultural.

Ao transitar pelo seu universo literário, fica evidente que, para o autor, a literatura é uma constante busca por conhecimento e leituras. Nesse processo, o escritor percebeu a lacuna que deveria ser preenchida. Ao se formar escritor a partir de seu empenho pessoal e do contato com inúmeros textos, percebe que, na literatura argentina, falta a narração desse universo por ele frequentado. Falta a celebração de uma grande parcela da sociedade que não tem a palavra. Falta a figura de um escritor, negro e *cumbiantero*, que processe todos os elementos que não são considerados literários, agora reciclados e utilizados para ser e fazer literatura.

Para Cucurto, literatura é comunicação, é a capacidade de se comunicar com as pessoas e de ultrapassar as barreiras geográficas, pessoais e acadêmicas (SOTO, 2017). É por isso que, mesmo após décadas escrevendo e com diversos livros publicados, o autor reforça sua voz e não se afasta do que, neste estudo, foi chamado de bagagem cultural, pois é esse patrimônio que forma parte de toda uma geração, que possibilita que ele se comunique com o mundo e com a própria academia. É com essa bagagem, juntamente com o que foi adquirindo ao longo dos anos, que sua escrita passa a ser lida e traduzida em outros países. Ao ser considerado um importante escritor, pôde abrir portas a outros escritores e divulgar autores que, embora

não sejam contemporâneos, são pouco lidos na Argentina ou até mesmo desconhecidos, o que fica claro ao consultar o catálogo atual de sua cooperativa Eloísa Cartonera.

O catálogo atual da editora apresenta o projeto literário de Washington Cucurto, que traz a preocupação com a linguagem utilizada no cotidiano, a linguagem dos imigrantes e dos excluídos da sociedade, uma linguagem considerada baixa, menor, muitas vezes brutal. Atualmente é possível encontrar, em Eloísa Cartonera, edições traduzidas de autores como Glauco Mattoso, Roberto Piva, Chacal, Cacaso e Waly Salomão e, ainda, livros de Néstor Perlongher e Copi.

Esses autores, escolhidos pelo escritor para compor o catálogo de sua cooperativa, representam a identificação de Washington Cucurto com a linguagem narrativa por eles usada, o universo do sexo, da prostituição, da homossexualidade, a linguagem considerada baixa ou vulgar, algo que não ganhou visibilidade no espaço literário argentino, mas que, no Brasil, teve um importante autor que fez uso dessa linguagem "menor" em seus textos. Trata-se de Rubem Fonseca. Vale recordar que o escritor teve seu livro de contos *Feliz ano novo* (FONSECA, 2012) censurado na época da ditadura militar, em 1976, por apresentar um texto no qual o vocabulário usado foi considerado brutal e por trazer temas como morte, sexo, dinheiro e busca pelo prazer.

É possível estabelecer, ainda, um reconhecimento de Cucurto com a chamada Geração Mimeógrafo no Brasil.A edição encontrada em Eloísa Cartonera reflete o interesse de um escritor argentino em traduzir e colocar em circulação uma obra como *El Brasil de los 70* (PIVA, *et al.*, 2006),que não teria um espaço para ser divulgada nos círculos literários argentinos. A antologia, organizada e traduzida por Diana Klinger, traz textos de Roberto Piva, Chacal, Cacaso e Waly Salomão, quatro autores associados ao movimento da poesia marginal dos anos 1970. Essa poesia se insere nos marcos de um novo circuito de edição que constituiu a chamada Geração Mimeógrafo, processo de intervenção de novos autores. Em um projeto muito semelhante ao movimento que o próprio Cucurto fez ao criar a Eloísa Cartonera.

Retornando ao catálogo da Eloísa Cartonera, os autores mencionados dividem espaço com nomes consagrados da literatura argentina, como Ricardo Piglia, César Aira, Rodolfo Fogwill e Rodolfo Walsh. Novamente se reforça e se mantém a dicotomia de Washington Cucurto, embora sua motivação seja a de publicar e dar visibilidade a autores que se assemelham à sua maneira de narrar, que optam

pela linguagem do baixo corporal e da brutalidade para compor suas narrativas. Cucurto, autor e editor, precisa dialogar nas duas línguas (MIGNOLO, 2020), por isso sua cooperativa também publica escritores consagrados.

Ao mesmo tempo, essa possibilidade de encontrar leituras canônicas e vanguardistas no mesmo espaço reforça o que se mostrou o projeto literário de Cucurto. Ambas as linguagens estão lado a lado, pois um escritor se forma a partir de uma série de elementos encontrados durante sua trajetória. A literatura adquirida ao longo dos anos é processada com o que se tinha acesso antes mesmo de se tornar escritor.

Para Cucurto, a literatura é a junção de uma série de outros discursos, lidos, escutados, reprocessados a partir de um repertório cultural adquirido ao longo dos anos. A literatura é um espaço anárquico de criação e de liberdade, em que os escritores podem construir sua carreira com o material que têm à mão:

> La literatura debe ser un espacio de creación, un lugar, ¿un mundo? Donde todo es posible; un mundo en el cual no se necesite saber escribir, sino sólo soñar, imaginar, fantasear, 100% libre y justo, un mundo donde con un solo movimiento se puede borrar todo o revivir a un elefante, una paleta, un yoyó, un dragón. La literatura es un lugar revolucionário. (CUCURTO, 2008b)

O projeto literário de Cucurto parece ter o objetivo de reterritorializar a literatura, nutrindo o texto com novos materiais que, até bem pouco tempo atrás, eram considerados descartáveis, pouco nobres ou sem qualquer valor. Dessa forma, Cucurto reafirma que a literatura atual é elaborada a partir dos inúmeros dispositivos que atravessam a vida moderna cotidiana. Para ele, assim como para alguns escritores da chamada nova geração, a literatura é feita para além dos textos literários, pois se abre e se expande, e é criada a partir dos meios visuais, orais, musicais e, inclusive, por performance (KLINGER, 2012). Washington Cucurto escreve e reivindica uma literatura que se apresenta como palavra, corpo, oralidade e que é gestada pela fantasia de recriar aquilo que se define como realidade e que pode ser acadêmica e prazerosa ao mesmo tempo.

Para consolidar essas reflexões, Leyla Perrone-Moisés traz uma importante contribuição para pensar tanto o projeto literário de Cucurto quanto o de Mariana:

> Aquilo que fica para fora do molde é o específico, o original, o elemento gerador de transformações ulteriores. Cada grande obra literária supera o modelo anterior de seu gênero e estabelece outro, à luz do qual serão examinadas as obras seguintes; e assim por diante. O modelo, portanto, nunca é definitivo. (PERRONE-MOISÉS, 1970, p. 11)

O que se observa na produção de Washington Cucurto e de Mariana Enriquez é que aquilo que ficou de fora dos modelos canônicos volta – seja em textos considerados sem qualidade literária, como as obras de gênero de terror, ciência, ficção, quadrinhos, seja na de autores que não obtiveram visibilidade no campo literário – como uma espécie de retorno do reprimido (*unheimlich*, o estranho-familiar ou a inquietante estranheza) (FREUD, 1974), e emerge como elemento gerador de profundas transformações nos campos literário e editorial. Trata-se de um fenômeno da imposição na cena literária do estranhamento familiar, que se impõe na tensão com a produção dos estabelecidos no cânone e com a superação de modelos de obra literária e de figuras de autor, que se reconfiguram diante do surgimento de novos atores na cena. Mariana e Washington, portanto, se assemelham e dialogam no que tange às novas maneiras de ver, entender e fazer literatura.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHIAMPI ,Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 75-85, 1996.

CONDE, Paula. *Polémica por un premio nacional al género de terror: Mariana Enriquez responde*. *Clarín*, 21 julho 2020. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/polemica-premio-nacional-genero-terror-mariana-enriquez-responde_0_tralnU5YF.html. Acesso em: 22 dez. 2020.

CUCURTO, Washington.*Con todas mis fuerzas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2018a.

CUCURTO, Washington. *El amor es más que una novela de 500 páginas.* Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2008b.

CUCURTO, Washington. *El curandero del amor.* Buenos Aires: Estruendo mudo, 2006.

CUCURTO, Washington. *El curandero del amor.* Buenos Aires: Milena Pergamino, 2017.

CUCURTO, Washington. *La culpa es de Francia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2012.

CUCURTO, Washington. *La serie negra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paisanita Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: *por una literatura menor*. Tradução de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneiros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

ENRIQUEZ, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama, 2019.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FREUD, Sigmund. O estranho. *Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974.

JUNCO, Jaime Cabrera. *Mariana Enríquez: "No me molesta que digan que soy una escritora de terror". Lee por gusto*, 12 maio 2015. Disponível em: https://leeporgusto.com/2015/05/12/mariana-enriquez-no--me-molesta-que-digan-que-soy-una-escritora-de-terror/. Acesso em: 22 dez. 2020.

JUNCO, Jaime Cabrera. *Washington Cucurto: "Mi literatura no es marginal es central". Lee por gusto*, 27 abril 2011. Disponível em: http://www.leeporgusto.com/washington_cucurto_mi_literatu/. Acesso em: 22 dez. 2020.

KING, Stephen. *El doctor sueño.* Barcelona: Plaza & Janes, 2013.

KING, Stephen. *El resplandor. [S.l.]:*DebolsLlo, 2012.

KING, Stephen. *Ojos de fuego. [S.l.]:*DebolsLlo, 2010.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

MARIANA ENRIQUEZ, *la nuevadirectora de Letras del Fondo Nacional de Las Artes. Revista Leemos*, 01 junho 2020. Disponível em: http://www.revistaleemos.com/mariana-enriquez-la-nueva-directora-de--letras-del-fondo-nacional-de-las-artes/. Acesso em: 10 dez. 2020.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 9-15.

PIVA, Roberto; *et al*. *El Brasil de los 70.*Selección, prólogo y traducción Diana Klinger. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.

ROLLE, Carolina. *Buenos Aires transmedial: los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2017.

SOTO, Facundo R. *Conversaciones con Washington Cucurto*. Buenos Aires: Blatt y Ríos, 2017.

Garotos que escrevem: sonhos, dramaturgias e teatralidades em *Tudo sobre minha mãe* e *Dor e glória* de Pedro Almodóvar

Eduardo Reis Silva (UFBA)[1]

Prólogo – ponto zero

Trato aqui de alguns lampejos intermitentes, na verdade, falo dos intervalos de uma espécie de ocupação, de uma tentativa de tomar posse dessas terras de ninguém, de invadir os vácuos, os lapsos, as entrelinhas, as lacunas, as omissões e as janelas. Falo do que falta. Procuro explorar a própria lógica do sonho, do delírio e do devaneio.

Começo com *O sonho* (1901), texto teatral do dramaturgo sueco August Strindberg. A personagem central é Inês, filha do deus Indra, uma nuvem no céu marca seu ponto de origem. Inês desce à terra para experienciar a vida dos homens, para sentir o que é felicidade e o que é tristeza (durante todo o texto a personagem dirá que os seres humanos são dignos de lástima). Não por acaso o dramaturgo se inspira na mitologia Hindu, muito pelo fato de que o deus Indra é um dos grandes deuses dessa cultura e é conhecido como o deus do ar, das estações, é também associado ao senhor das nuvens, dos relâmpagos e das chuvas. A dramaturgia cria uma estrutura textual que é também composta, assim como o deus Indra, por estações, lufadas de ar e relâmpagos.

O texto do dramaturgo sueco é conhecido por romper com as estruturas do teatro moderno, assim como Pirandello e outros tantos dramaturgos do mesmo período. Muito do teatro contemporâneo, tanto com as questões do pós-dramático, termo cunhado pelo pesquisador alemão Hans Thies Lehmann (2007) e, mais adiante, atualizado e problematizado pelo pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac em seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012), partem deste espetáculo. É com *O sonho* de Strindberg que o teatro instaura um novo gênero, que os pesquisadores deram o nome de *Jogo de sonho*, inspirados na própria afirmação do dramaturgo. É o que Sarrazac comenta sobre a carta, que Strindberg escreveu aos seus filhos

1. Graduado em Filosofia (FSB/SP), Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP), doutorando em Artes Cênicas (UFBA).

"que acabava, com *O sonho*, de inventar um novo gênero, que mistura o maravilhoso, o onírico e o simbólico com uma dramaturgia resolutamente do cotidiano, desenrolando-se em nossos dias e repousando sobre uma realidade" (SARRAZAC, (2012, p. 81). Penso que muito do que vemos no cinema e no audiovisual também bebe dessa mesma fonte. Assim como também foi uma prévia do que seria o expressionismo e o surrealismo.

No texto do autor sueco, o tempo e o espaço se diluem, personagens mudam de nome no decorrer das cenas, atravessam paredes, um castelo tem vida própria, cresce como uma planta. Tudo acontece numa órbita delirante, numa espécie de devaneio, onde as ações cênicas vão se transformando naturalmente sem estranhamento, assim como no sonho. A seguir destaco alguns trechos do diálogo entre as personagens Inês e o Poeta:

> Inês: Quando você era criança nunca levou uma concha ao ouvido, nunca escutou o ruído do sangue no teu coração, o rumor dos teus pensamentos no cérebro, a ruptura das mil pequenas fibras gastas dos tecidos do teu corpo?... Tudo isso você pode ouvir nesta pequena concha! Imagina então o que se pode ouvir nesta gruta!
>
> O Poeta: Só ouço o ruído do vento.
>
> Inês: É necessário que eu te traduza. Escuta as lamentações do vento. (STRINDBERG, 1978, p. 161).

Num outro intervalo de tempo Inês relembra experiências, espaços percorridos e personagens que cruzou para questionar que tudo isso não passaria apenas de um sonho.

> Inês: E o cego?... E a Praia bela?... Será um sonho? E o noivo de Alice, Edite, a feiosa, e a Praia da Morte e a quarentena... o enxofre e o fenol... a promoção dos doutores na igreja... o escritório do advogado... a arcada da ópera e Vitória, e o castelo que cresce e o Oficial... não passaria tudo isso de um sonho?
>
> O Poeta: Tudo isso... me aconteceu imaginá-lo num poema.
>
> Inês: Sabes, então, o que é a poesia?
>
> O poeta: Sei o que é o sonho..., mas o que será a poesia?
>
> Inês: Não é a realidade... é muito mais... não é sequer o sonho... é o sonho desperto... (STRINDBERG, 1978, p. 165).

A profundidade do sofá: casas, famílias, amizades e afetos

Acordei, fiquei um pouco na cama olhando para o teto, em seguida fui fazer o café. Na noite anterior fui dormir pensando sobre o sonho e neste texto que eu tinha para escrever, não me lembro se sonhei, com certeza sim, não me recordo, às vezes ou muitas vezes é assim, não nos recordamos da tela 4k que nos invade e nos rouba de nós mesmos para a imensidão do inconsciente.

Muitas vezes não sonhamos, nem dormindo, nem acordado. O esgotamento, o cansaço e a loucura dos dias ordinários impedem, ou pelo menos dificultam todo o processo que o corpo necessita para sonhar, que dirá ter o privilégio de ter tempo para poder recordar. Ainda mais no Brasil de hoje, ainda mais no Brasil de ontem, no Brasil do mundo, ainda mais no mundo, ainda mais na existência, ainda mais e ainda mais e ainda mais e ainda mais e ainda mais sonhar, é, está cada vez mais difícil sonhar, ou pelo menos ter a dádiva de um bom sonhador. Contudo, ainda sonhamos e continuaremos sonhando. Este é o nosso aprendizado quixotesco.

Ainda sobre o meu percurso matinal e as velocidades e vetores iniciais, ao acordar fiquei ensaiando boa parte da manhã, meio que perdido, sem rumo, ocupava um hiato, ainda meio dormindo junto ao silêncio da casa e do vazio dos espaços, com a mudez da rua nua, numa manhã de domingo, o remanso do dia dos pais, eu sendo órfão, fiquei mais emudecido do que já estava ao ver uma foto de meu pai jogando bola com a minha irmã e meu irmão numa praia qualquer no final dos anos 1970. Como será que foi aquele dia? Como foi para os meus irmãos terem um pai que brincava? Eu não estava naquela foto, eu ainda não existia. Eu nunca tinha visto meu pai feliz até então. Na foto, todos estão de costas, correm atrás da bola em direção ao mar, não vejo o rosto de nenhum deles. A foto foi de um momento da história da minha irmã, ela havia acabado de publicar no *stories* do *Instagram* dela. Fiquei pensando naquela recordação/homenagem de minha irmã. Na volta ao passado dela, no tatear da reconstrução daquela paisagem onírica da qual eu não fazia parte.

Minha relação com meu pai sempre foi estranha, o pai da foto brincando na areia não foi o mesmo pai que eu tive. Por ser um filho tardio, cheguei na fase do desgaste, da desidratação dos afetos familiares, o momento onde o sonho da família feliz, para eles, já não era mais possível. Com um pai alcoólatra e uma mãe lutando para

manter uma estrutura prestes a desabar, alicerçada por estacas puídas que sustentavam o insustentável. Ali, naquele cenário, eu percebi o início das ruínas, que hoje compreendo de um modo muito próprio, que eram talvez às ruínas de uma época que entendeu tardiamente que somente aquele desenho conjugal já não podia perdurar, que aquele padrão de homem já não daria conta de ser o complemento do feminino, do feminino que existiu em minha mãe e que existe em mim.

Todo um declínio do sonho estava plantado ali naquela família, aqui, falo do sonho desperto, acordado, do sonho visto pelo seu avesso, pelas entranhas de um desejo não consumado, um sonho retorcido, derretido. Talvez tenha sido esse o sonho não realizado da minha família, das nossas famílias, das famílias que fazem parte do padrão pai, mãe, filhos.

Sentei no sofá velho e manchado do pequeno apartamento que eu acabei de alugar. Não sou daqui, venho de muitos lugares. Em movimentos retilíneos, em movências em que os corpos se deslocam apenas em linhas retas, onde a direção da velocidade vetorial é constante, como falar das curvas? Como explicar a curva do sonho? Como falar do que não é reto? Como considerar a força descontínua que varia sua direção, seu sentido e intensidade quando atua sobre o corpo que delira? Como um sonâmbulo? Ou como um desperto, como insinua a personagem Inês? Como tratar das questões do espírito? Matematicamente em equações quânticas? Como falar da alma? Dos desejos? Dos afetos? Das amizades? Das paixões? Das casas que habitamos? Do viver junto? Dos pais e das mães de todos nós? Toda uma história do pensamento filosófico, artístico e político ocidental reside aí.

Eu vivo só. Eu por mim mesmo. Sem pai, sem mãe. Vivo na casa que dá para viver. Na casa que eu consigo construir para o meu coração morar. Uma casa de pele, suor, cheiros, músculos, ossos, paredes, equações, muitas equações e sofás velhos onde outras famílias sentaram em outros tempos, onde outros tantos garotos solitários sentaram para escrever sonhos, onde casais sonharam seus corpos nas fúrias de suas fantasias. É nesse sofá que eu estou sentado agora, o sofá que tem um volume, uma altura e uma profundidade. Qual a profundidade do sofá? O que é profundo nele? O sofá é oco. Existe uma boca de estômago vazia e voraz dentro dele. O sofá que carrega uma história, a história dele, do sofá, assim como a retilínea

profundidade subterrânea da foto de minha irmã que carrega a história de meu pai da qual eu não faço parte. Uma retilínea profundidade, assim como a do mar, descrita por Didi-Huberman, ao se referir ao pensamento literário de James Joyce, o mar como "um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundeza que a habita, que a move" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33), como um ventre materno oferecido à sua imaginação.

É a evocação poética de minha irmã na foto publicada, é o meu chamamento poético sobreposto ao chamado de minha irmã. Em cada reconstrução, tanto na minha quanto na dela habitam rasuras de sonhos, resíduos genéticos que perduram em nossos olhares quando olhamos o que nos olha. Aquela foto nos olha, nos olha do túmulo, de um túmulo vazio, de um túmulo de pedra inundado de mar, como afirma o pensador francês em *O que vemos, o que nos olha*:

> diante de um túmulo, a experiência torna-se monolítica e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o túmulo quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver diante daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

É quando o filósofo e crítico de arte lança as seguintes perguntas: "que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão?", "poderemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois?". Para o filósofo, "suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

O sonho: uma chuva perfurante.

> *Foi com o sonho e com o sintoma que Freud rompeu a caixa da representação. Foi com eles que abriu, isto é, rasgou e livrou, a noção de imagem. Longe de comparar o sonho com um quadro ou um desenho figurativo, insistia, ao contrário, no seu valor de deformação e no jogo de rupturas lógicas que atingem com frequência o "espetáculo" do sonho, como uma chuva perfurante.*
>
> (DIDI-HUBERMAN, 2015, P. 191).

Durante a semana, não me recordo o dia exatamente, fui dormir cedo, nos últimos cinco meses venho dormindo antes e acordando bem antes, ando meio letárgico. Acordei às 2h da manhã, estava contaminado por ideias, precisava escrever isto que eu escrevi aqui. Não conseguiria continuar dormindo. Estava completamente inundado por palavras, minha cabeça fervia diante de tantas equações querendo ganhar soma e multiplicação na raiz quadrada de todas as coisas. Levantei. O céu cor de chumbo criava uma cortina na janela transparente. O barulho das árvores, o som de mar não muito distante chegava também. Novamente eu e a casa, aqui, a sós. Eu e ela. Um mundo lá fora dormia, alguns nas calçadas, tão solitários quanto eu. A história da moradia, dos prédios e condomínios, a história da civilização emoldurada em casas próprias, nem sempre próprias.

Vivemos juntos, em paredes, elevadores, cimento, concreto, vigas de metal, fundações, escavações, buracos. O prédio em que eu moro tem um buraco fundo, bem fundo. Meu prédio foi fincado nele, surgiu de um buraco e foi crescendo em direção ao céu, assim como o castelo que cresce na peça de Strindberg. Vivemos em castelos que crescem, em castelos fantasmas que clamam por divindades celestiais. Toda uma volta aos antigos, aos povos babilônicos, egípcios e maias. Toda uma tentativa de ascender, de ascensão estão aí. E eu aqui no sexto andar plantado em uma fenda, suspenso flutuo no ar de tijolos.

Em outra época morando fora do Brasil pensava sobre a ideia de casa. Quando saímos de nossas casas, digo, quando nossas casas morrem com nossos pais, quando nossa primeira casa se perde no caminho dos dias e dos anos para onde se volta? Para que lugar voltamos? Que casa nos espera? Quem te espera naquela casa? Para quem você é? Você já se perguntou no limiar de sua solidão se alguém estava

te espiando? Há coisas que não podemos ver. Você é para você e só. Nada te pertence e a casa é o coração.

Estou aqui, rasgando o meu passado, meus mortos, minhas casas, rasgando este texto, estas palavras, rasgando para ver o que sai de dentro da rasgadura, é o que Samuel Beckett e Deleuze já haviam falado e que Didi-Huberman reafirma em *Diante da Imagem* (2013, p. 185), quando diz que é preciso "abrir a imagem, abrir a lógica", "romper alguma coisa. Pelo menos fazer uma incisão, rasgar". O sonho como uma rasgadura, como uma chuva perfurante. Estou aqui rompendo com a zona refletora da foto de minha irmã com meu pai, rompendo a dramatização da minha mãe quase morta doente consumida por um câncer cerebral na cama, dilacerar a exibição dela retornando sempre viva em meus sonhos, fissurar a representação dos meus sonhos, devaneios e delírios. Romper para criar novamente, para deixar entrar ar dentro da cabeça, como dizem as personagens de Beckett (2008), para entrar dentro do manicômio do crânio.

O sonho, nesse raciocínio, seria então um espaço suturado, onde se guardam anseios, memórias e fluxos intermináveis de consciência? Recorro, a fim de tencionar essas ideias, a *Come Sinfonia*, canção escolhida pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar para trilhar seu filme *Dor e Glória* (2019):

> Eu sonho, eu sonho e você está comigo
> Eu fecho os meus olhos e uma luz já está brilhando no céu
> Eu sonho em estar perto de você e te beijar
> E então desaparecer neste sonho irreal
> Lá em cima eu ouço os anjos cantando para nós
> Suavemente, docemente, é uma canção de felicidade
> Eu escuto e sinto você ainda mais perto.
>
> (MAZZINI, 1961).

Tanto Mina Mazzini, quanto Pedro Almodóvar, cada um em seus atravessamentos artísticos, parecem tentar resgatar a melancolia de seus afetos. No caso do cineasta espanhol, existe uma reapropriação do primeiro desejo, tema que é revisitado sempre, em cada novo filme rodado essa perspectiva onírica ressurge como sinfonia, como uma possibilidade de revisitação das *premières* desejantes, das descobertas que são empreendidas nas fases iniciais de nossas infâncias, que no filme *Dor e Glória,* é representado pelo personagem Salvador, um garotinho que ensina um jovem pedreiro a escrever. Numa tensão

improvável, ambos se entendem no encontro febril da fúria dos corpos que se inscrevem, algo ali exacerba os domínios moralizantes, não há freio, nem idade, nem religião, nem qualquer justificativa de domínio das paixões que suporte os fluxos da vida. Salvador, o garotinho, desmaia em seu primeiro gozo, ali não havia mais o que escrever, na verdade, o pedreiro é que inversamente o precipitou em escrituras outras, de vontades, ânsias e excitações.

Salvador, em seu percurso, mais tarde torna-se um grande diretor de cinema. O filme mostra um jogo de sonho, um metafilme, no qual a sequência dramática produzida pelo roteiro culmina no set de filmagem da cena final, ao evidenciar que tudo ali não passava da ficção da ficção. São os estilhaçamentos dos campos de forças que irrompem em camadas de realidades frágeis, campos de códigos e acordos hospedados na linguagem, ou seja, territórios tautológicos que emanam tentativas de domar a coisa em si, em seu estado puro. O personagem Salvador, nos salva dessa ideia, ali, tudo é claramente ficção, assim como tudo isso aqui que eu estou escrevendo, assim como tudo que está na palavra. As palavras sonham e deliram outras palavras.

Em *Tudo sobre minha mãe,* filme de 1998, Almodóvar constrói um personagem que aparece apenas no início do filme, mas que conduz toda a estrutura do drama. Um garoto, um jovem homem, poderia ser eu, Esteban é o seu nome, ele diz a sua mãe que seu sonho é se tornar escritor e conhecer o pai. Na sequência, ele ganha de presente de aniversário um convite para assistir ao espetáculo *Um bonde chamado desejo* e a promessa de que finalmente saberá o que de fato aconteceu em seu passado e também ganha um livro, *Música para Camaleões,* de Truman Capote. A personagem da mãe, interpretada por Cecilia Roth, então lê uma passagem do livro, que é a seguinte:

> Comecei a escrever aos oitos anos – a partir do nada, sem qualquer exemplo que me inspirasse. Jamais tinha conhecido alguém que escrevesse; a bem da verdade, conhecia poucas pessoas que liam. Mesmo assim, as únicas quatro coisas que me interessavam eram: ler livros, ir ao cinema, sapatear e desenhar. Então um belo dia, comecei a escrever, sem saber que me acorrentara para o resto da vida a um deus que dá talento e entrega um chicote para a autoflagelação. (CAPOTE, 2006, p. 05)

Logo no início da trama o garoto Esteban morre atropelado, após tentar conseguir um autógrafo da atriz que interpretava Blanche

Dubois no espetáculo teatral *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Ironicamente o rapaz foi atropelado pelo bonde do desejo que passou levando todos os seus sonhos, seus escritos inacabados e o vazio da imagem de um pai rasgado nas fotografias, sim, aqui também há um pai sem rosto nas fotografias, assim como o meu pai, na foto de minha irmã. A partir deste momento, Manuela, sua mãe, que havia fugido para Madrid, após engravidar de seu pai, agora, com a morte do filho retorna à Barcelona, na intenção de reencontrar a transexual Lola para dizer que tiveram um filho e que ele morreu sem saber que tinha um pai, um genitor com corpo de mãe, um procriador com dois pares de teta siliconada, cabelos longos, boca vermelha carnuda e uma pele pálida em decorrência de sua soropositividade.

Este é o quadro familiar, nada ortodoxo, que Almodóvar nos apresenta. São estas famílias que o Estado ainda não incluiu em sua cadeia produtiva e mercadológica.

Resgato Almodóvar como um exemplo de instauração para meninos que escrevem sonhos como e para camaleões, sonhos que nascem das ligações e ramificações do que nos é estranho no familiar, dos nossos buracos, das nossas heranças e patrimônios que estão sempre brotando como sinfonia, como sintoma de uma doença que não tem cura, que nos acompanha seja onde for, como uma catarata impregnada em nossas córneas, em nosso modo de ver, uma catarata que permanece mesmo em sonho, mesmo olhando o *slow motion*[2] dos filmes que adentram nossas zonas *stalkeadas*[3] quando dormimos. Nossas zonas de delírio e felicidade, nossos lugares insondáveis que ninguém tem acesso.

E eu estou aqui, mergulhado, boiando em uma água aparentemente parada, aqui, na superfície da água. Um mundo violento, forte e belo agita de forma dissimulada a vastidão oceânica por baixo de mim, por baixo da calmaria, por baixo e por dentro do sofá que está à deriva nesta pequena sala, por dentro do túmulo de pedra de meu pai e de minha mãe, "no movimento perpétuo, perpetuamente acariciante e ameaçador, da onda e da maré que sobe" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33 - 34).

2. Câmera lenta, efeito especial de cinema e vídeo em que os movimentos e ações em quadro são vistos numa duração maior do que a normal, dando a sensação de que o próprio tempo está passando mais devagar.
3. É uma gíria baseada na palavra inglesa *stalker*, que significa literalmente "perseguidor".

Um delírio em ritornelo: o eterno papai-mamãe

Para Deleuze (1997, p. 09) é necessário "arrastar a língua para fora de seus sulcos costumeiros", fazer com que a língua delire.

> Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário. É um pai que se vai buscar no final da viagem, como no seio do sonho, numa concepção infantil da literatura. Escreve-se para pai-mãe. (DELEUZE, 1997, p. 12).

Deixo aqui meu pai e minha mãe, eu os traio e os deixo lá dentro de seus túmulos de pedra e mar, de lá eles me olham. Deixemos aqui nossos pais e nossas mães mortas, os pais e as mães de todos que habitam o mundo. Tentarei a partir de agora falar do que falta, é o que afirma o pensador francês em seu *Crítica e Clínica* ao falar "da saúde como literatura, como escrita, que consiste em inventar um povo que falta", que compete "à função fabuladora de inventar um povo", pois "não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações", trata-se, diz o teórico, de "um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado" (DELEUZE, 1997, p. 14).

O filósofo francês, refere-se a literatura americana que "tem esse poder excepcional de produzir escritores que podem contar as próprias recordações, mas como as de um povo universal composto pelos emigrantes de todos os países" (DELEUZE, 1997, p. 14), assim como a literatura de Kafka e de Melville. Diante destas reflexões, penso em nós brasileiros, nesse momento desgastado em que estamos inseridos, das violências institucionais que sofremos todos os dias, dos genocídios de nossos povos primeiros, do assassinato diário de nossos meninos que se quer escreveram suas próprias histórias, de nossos mais velhos, das pequenas mortes de nós mesmos.

Somos também um povo menor diante do mundo, inacabados. Uma espécie de devir-Brasil, "o devir que está sempre 'entre' ou 'no meio" como explica Deleuze (1997, p. 11), um Brasil de portugueses,

chineses, coreanos, japoneses, italianos, holandeses, espanhóis, um Brasil de africanos que deve ainda tornar-se aquilo que ele é, assim *Como alguém se torna aquilo que se é* (1995), da filosofia de Nietzsche. Ainda na perspectiva deleuziana "não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas" (DELEUZE, 1997, p. 12).

Um Brasil por ele mesmo, sem pai e sem mãe, que não necessita de salvadores, de paisanos e capatazes, nem de super-homens. Um Brasil que irá produzir brasileiros que sejam felizes sentados em seus sofás, em suas casas e prédios, em suas escolas e universidades. Será preciso delirar, será preciso encontrar o entre, encontrar o meio das coisas, encontrar a curva e a torção e o seu ponto de virada. Será preciso revirar, ir para o avesso para ver o outro de si mesmo. Assim como canta Caetano Veloso "Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo daqueles que velam pela alegria do mundo, indo mais fundo, Tins e Bens e tais" (VELOSO, 1984). Começo agora o meu delírio.

Referências

ALMODÓVAR, Pedro. *Tudo sobre minha mãe*. 1999.

BECKETT, Samuel. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 112 p.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. 171 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. 360 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1992). *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. 260 p.

DOR E GLÓRIA. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Antônio Banderas, Penélope Cruz, Asier Etxeandia, Leonardo Sbaraglia, Cecília Roth. Roteiro: Pedro Almodóvar. Cinematografia: José Luis Alcaine, 2019 (113 min), son, color.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 440 p.

MAZZINI, Mina. *Come sinfonia*. Por Pino Donaggio. *Ritratto: I*, 1961. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ETGjL3hm1Bc. Acesso em: 10 de junho, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. (1908). *Ecce homo: como alguém se torna aquilo*

que se é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 144 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. 224 p.

STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. São Paulo: Zahar, 2008.

STRINDBERG, August. (1901). *O sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa – Portugal: Editorial Estampa, 1998. 216 p.

VELOSO, Caetano. *Podres poderes*. *Velô*, 1984. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nZr1Op3FIkk. Acesso em: 12 de junho, 2020.

Entre o abuso e a resistência: a criação de um mundo imaginário em Duzu-Querença de Conceição Evaristo

Eliane da Silva Deniz (SEDUC-MT)[1]
Marcos Aparecido Pereira (IFMT)[2]

Introdução

Conceição Evaristo é escritora brasileira cuja obra lida com temáticas da contemporaneidade que envolvem questões de militância político-social, entre elas, a discriminação racial e o preconceito de gênero. De origem humilde, a autora tem deixado sua marca na literatura ao expor cenários, enredos e personagens que suscitam discussões e promovem debates acerca de problemáticas ligadas especificamente aos contextos de invisibilidade e exclusão social.

A autora publicou os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006); a coletânea *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) e, ainda, três livros de contos: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d`água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), sendo que a narrativa discutida neste trabalho, Duzu-Querença, foi extraída desse penúltimo livro.

Olhos d'água possui textos com uma fina tessitura poética nos quais encontramos mulheres diferentes, mas sempre marcadas por histórias de vida de lutas, superações e transformações. "Duzu-Querença" é mais uma dessas narrativas, nela, conhecemos a trajetória de vida de Duzu, uma menina explorada, uma mulher prostituída, uma velha mendiga, uma mãe de vários filhos, mas, sobretudo, alguém que aprendeu a voar.

Duzu, acostumada com a escassez, farta-se de sonhos, descobre o prazer e o medo e, além disso, a conviver com a morte diária. Nesse percurso, encontra forças no imaginário, distancia-se do real e tece uma brincadeira que deixa de herança para a neta, "a brincadeira das asas, do voo" (EVARISTO, 2018, p. 39). A simbologia dessa

1. Doutoranda em Estudos de Linguagem UFMT; Mestra em Ensino – UNIC, Docente SEDUC-MT;
2. Doutor em Estudos Literários – UNEMAT; Mestre em Ensino – IFMT; Docente IFMT Campus Cáceres – Prof. Olegário Baldo

passagem demonstra a força do imaginário e, portanto, das faculdades psíquicas de onde jorra toda a vida, na perspectiva de Jung (2015) que, grosso modo, também é de onde brotam as mentiras ficcionais e reveladoras da literatura (LLOSA, 2016). Assim, o texto de Conceição Evaristo nos impulsiona a pensar que toda e qualquer mudança da realidade se inicia, primeiramente, em nossa mente, no mesmo lugar de onde brotam os nossos sonhos e, então ganham forma, ganham vida e transformam a nossa realidade.

Desse modo, Duzu-Querença expressa a força de resistência e metamorfose que se esconde no mais íntimo do ser humano e que é capaz de traçar os rumos de nossas narrativas pessoais em meio a toda e qualquer adversidade do mundo que nos cerca. Ganhador do prêmio Jabuti de 2015, a coletânea de contos *Olhos d'água* tece em suas histórias o cotidiano de personagens que, na contemporaneidade, sofrem as consequências de um longo período de colonização portuguesa no Brasil. Em sua maioria, as protagonistas, mulheres negras, vivenciam em seus cotidianos uma dupla discriminação em virtude do racismo e em decorrência do próprio corpo feminino em uma sociedade racista, sexista e patriarcal. Dentre elas, temos Duzu, protagonista do conto "Duzu-Querença", que resolvemos analisar no presente trabalho, sob a perspectiva de autores como Candido (1982, 2000), Fanon (2010) e Hall (2003).

Na construção da personagem, nos deparamos com uma menina entregue à uma senhora pelos pais, em consequência da miséria em que a família vivia. Sendo criada em um prostíbulo, ela sofre todos os tipos de abuso e cresce em um ambiente de violência, tornando-se uma mulher adulta, com muitos filhos e que, posteriormente, passa a ser moradora de rua. Para conviver com o peso da indiferença social, refugia-se em seu imaginário construindo, assim, um universo próprio para suportar a dor que carrega dentro de si. Nesse contexto, vemos na prosa Evaristiana, a possibilidade de um diálogo com questões ainda muito caras à sociedade. Dessa forma, nas linhas do texto, a autora constrói uma narrativa que contribui para reavivar a memória social sobre os reflexos deixados por feridas ainda não cicatrizadas do período colonial, ao passo em que constrói uma escrita de denúncia.

O universo de Duzu-Querença

Atravessado por um longo período de colonização portuguesa, o Brasil vivenciou, por vários séculos, a chegada de homens, mulheres e crianças oriundos das mais diferentes regiões do continente africano, pessoas que desembarcaram em nossos portos e foram escravizadas em distintas localidades do território nacional. Em condições subumanas, muitos não aguentavam o longo e doloroso trajeto e morriam durante o percurso tendo seus corpos jogados ao mar. E, assim, longe de seus lugares de origem, de suas vivências culturais, do convívio com familiares e amigos, os que sobreviviam eram expostos como mercadorias e deviam total obediência aos seus compradores. Assim, o tráfico de pessoas para a escravidão, teve início com:

> a chamada "descoberta" do Brasil pelos portugueses, em 1500. A imediata exploração da nova terra se iniciou com o simultâneo aparecimento da raça negra fertilizando o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão. (NASCIMENTO, 1978, p. 48)

Corroborando com esse entendimento, Gonzalez (2020, p. 27), nos chama à atenção para o fato de que, "em todos os níveis, o grupo branco foi o beneficiário da exploração dos grupos raciais. Os aspectos culturais e políticos das relações raciais demonstram como o branco afirmou sua supremacia às expensas e em presença do negro".

Desse modo, tudo era tirado à força do grupo racial desprestigiado, da liberdade aos traços singelos da cultura e das relações interpessoais que constituem o indivíduo, afinal, no Brasil quase não havia semelhança com sua terra natal, seus hábitos, suas tradições. A esses povos escravizados foi destituído o direito de serem sujeitos de sua própria existência, de terem uma vida digna, de serem vistos como seres humanos e sobretudo, de terem o direito a uma identidade.

Longe disso, a vida na nova terra era de muitas privações, longas e exaustivas horas de trabalho forçado e, ainda, de castigos físicos e emocionais. Assim, eram proibidos de manter laços familiares e muitos de seus descendentes, inclusive os nascidos em território brasileiro eram vendidos para outras fazendas, outros proprietários e, ainda que houvesse convivência entre os escravizados, não havia garantia de direito de qualquer tipo de proximidade, criação de vínculos afetivos ou de estabelecimento de laços familiares entre os seus.

Portanto, muitas mães sentiam a dor de terem suas mãos vazias por não poderem aconchegar seus filhos, muitas crianças, ainda bem pequenas, não tinham o direito de terem o colo e o carinho materno. Muitas esposas eram desprovidas da companhia de seus maridos e muitos maridos não podiam acarinhar suas mulheres e filhos. Nessa conjuntura: "só a raça de conquistadores é legítima para ter qualidade humana. A qualidade do ser humano não pode ser dada como conjunto a todos e ainda se fosse, não aboliria as diferenças" (MBEMBE, 2014, p. 111).

No contexto de colonização, tudo fazia parte de um impiedoso plano de perpetuação da dominação, uma vez que, ao destruírem a pessoa de sua própria identidade, eliminava-se o direito de uma existência humana.

Nessa perspectiva, ao analisarmos brevemente o processo histórico em que se constituiu a sociedade brasileira, conseguimos compreender os motivos pelos quais, ainda hoje, em pleno século XXI, vivemos tantas situações de discriminação e violência para com a população afro-brasileira ao considerarmos o fato de que: "o movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos" (HALL, 2003, p. 56).

Em concordância com Hall (2003), enfatizamos que se para essa minoria a memória social reservou um papel de inferioridade e subalternidade, em decorrência do discurso propagado, ao longo dos séculos, de que o negro era um ser inferior. Dessa forma, em conformidade com Kilomba (2019, p.71), constata-se que: "o racismo é uma realidade violenta". Para a mulher, essa violência foi triplamente materializada: pela classe social, pela cor da pele e pelo preconceito de gênero.

Acrescenta-se, ainda, que em uma sociedade machista e patriarcal como a brasileira, a figura feminina é, muitas vezes, tida como objeto a dispor do homem, merecedora de "cuidado" e "atenção" por ser considerada incapaz de tomar nas mãos o rumo do seu próprio destino. Isso fez e, ainda hoje faz parte do imaginário social, algo considerado "coerente" para uma sociedade que, desde suas raízes, têm fortes ramificações nos discursos ideológicos coloniais.

Tendo a literatura uma estreita relação com as questões histórico-socioculturais, a escrita literária de autoras como Conceição Evaristo contribuem para pensarmos que:

> o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem somos se não tivéssemos o peso das expectativas de gênero. (ADICHIE, 2017, p. 36)

Nessa conjuntura, se para as mulheres, de maneira geral, o peso do gênero contribui para a possibilidade de discriminação e vulnerabilidade do corpo, para o feminino negro a situação torna-se ainda mais agravante.

Ao partirmos desse pressuposto, podemos compreender que a carência de políticas de proteção a essas mulheres faz com que muitas delas sofram cotidianamente as consequências de viverem em um território marcado pela indiferença e desrespeito para com elas. Tão logo, "sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 2002, p. 4).

Dessa maneira, o conto "Duzu-Querença" problematiza uma discussão em torno das vivências experimentadas por mulheres atravessadas por situações de abuso e de abandono, uma vez que:

> a prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade histórica e social da palavra ainda quente dessa luta e da hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo. (BAKHTIN, 1998, p. 133

Ao depararmos com o que Conceição Evaristo define como escrevivência ao afirmar que a palavra que nasceu ainda quando fazia mestrado "era um jogo [...] entre a palavra 'escrever' e 'viver', se ver" e culmina com a palavra 'escrevivência'. Fica bem um termo histórico" (EVARISTO, 2020, s/p.), percebemos o engajamento da autora no sentido de que sua prosa literária contribui e dialoga com o não apagamento de uma memória coletiva que delegou à mulher negra a invisibilidade, ao arremesso a um não-lugar.

Sendo assim:

> o escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição. humana (SARTRE, 2004, p. 20-21)

Nesse sentido, percebemos que a prosa de Conceição Evaristo dialoga com um passado e um presente opressor, tendo em vista os atravessamentos experimentados pelas personagens, à medida em que produz uma escrita literária que não compactua com a opressão que muitas mulheres negras sofreram e sofrem nas relações socialmente estabelecidas.

Por meio das considerações anteriormente levantadas, chegamos à personagem Duzu. No conto, toda a trajetória de abandono e violência são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente. Ele conhece todos os percursos e percalços da personagem e, dessa forma, tudo o que sabemos é por meio do olhar dessa voz. A narrativa nos apresenta, de início, uma ordem cronológica não-linear, ou seja, a personagem é apresentada ao leitor na fase adulta, em uma situação deprimente como observado: "Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas. um homem passou e olhou para a mendiga, com uma expressão de asco (EVARISTO, 2015, p. 33). Nesse tempo, a protagonista já vivia na rua, já tinha alucinações e habitava em um mundo que ela própria havia construído para aliviar a dor que carregava no peito.

Dos que passavam por ela, recebia apenas a indiferença, o olhar de estranhamento frente a uma criatura que, para o corpo social, não apresentava nenhum valor. Era vista apenas como um objeto que incomodava os pedestres que transitavam por ali. Sua presença provocava desconforto nas pessoas "de bem", que tinham trabalhos a cumprir, que "eram produtivas" e que precisavam transitar pelo local em que a mulher "habitava". Nesse entendimento, para Said (2005, p. 34) o que ocorre é que: "a uma discrepância inerente entre os poderes das grandes organizações (de governos e corporações) e minorias, pequenos povos e Estados, culturas e etnias menores e subjgadas". Logo, a personagem e seus companheiros representavam um tipo de estorvo para uma sociedade que atropelava os invisíveis.

E, nessa caminhada, na fase adulta, Duzu começara a sentir o peso da idade: constantemente tinha cãibras, fortes dores e andava arrastando uma das pernas, assim, voltara a ser como uma criança cambaleante que precisava de ajuda para se locomover. Ela não tinha o apoio, o suporte de outro ser humano, não recebia o olhar afetuoso de ninguém. Contudo, o narrador salienta que a personagem em um determinado dia: "sorriu da lerdeza e da cãibra que insistiam.

É, a perna estava querendo falhar. Ela é que não ia ficar ali assentada. Se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar" (EVARISTO, 2015, p. 34).

Diferente dos outros mendigos que se habituaram com as condições que o tempo lhes impunha, Duzu era inquieta, insistente, resistente. Resistência essa que pode ser definida ao dizer que: "o seu sentido mais próximo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir (BOSI, 1996, p. 11). Tão logo, percebemos a bravura da personagem que embora no caos, não se entrega, "justamente porque, enquanto descendentes de africanos, a herança africana sempre foi a grande fonte revificadora de nossas forças" (GONZALEZ, 2020, p. 124).

E, sendo assim, ao invés de se acomodar, a personagem preferia se movimentar; ao invés do choro, optava pelo mundo imaginário; ao invés de aceitar o abandono, revidava com um olhar que também era de repulsa àqueles que a estranhavam.

Voltando um pouco no tempo, seguindo os movimentos da própria narrativa, ainda pequena, Duzu saiu do interior e foi com os pais para a cidade grande. No trem, nas bagagens transportadas pelo pai, tudo faltava, mas os sonhos enchiam os olhos de um homem que carregava a esperança de oferecer uma vida melhor à família, especialmente à filha. No trajeto, o narrador descreve os pensamentos do homem: "era preciso também dar outra vida para a filha. Na cidade havia senhoras que empregavam meninas. Ela podia trabalhar e estudar. Duzu era caprichosa e tinha boa cabeça" (EVARISTO, 2015, p. 34).

Tendo a protagonista nascida em uma família simples, na qual tudo faltava, mas em que sobravam sonhos e expectativas de mudança de vida, é possível observar que: "a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidade - os legados do Império em toda parte - podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento - a dispersão" (HALL, 2003, p. 28). Se o espalhamento é consequência da migração, como debatido em Hall (2003), na narrativa, a menina foi entregue pelos pais que inocentemente acreditaram nas promessas de uma mulher que daria oportunidade de trabalho e de estudo a Duzu.

Em companhia dessa senhora, primeiro veio a exploração do trabalho como evidenciado na passagem: "Duzu trabalhava muito. Ajudava na lavagem e na passagem da roupa. Era ela também quem fazia a limpeza dos quartos (EVARISTO, 2015, p. 34). Com o tempo, a

criança começou a presenciar cenas de sexo no prostíbulo, até que a violência, os abusos começaram. Ao descobrir o fato, Dona Esmeraldina toma proveito da situação e conclui que:

> Se a menina quisesse deitar com homem, podia. Só uma coisa ela não ia permitir: mulher deitando com homem, debaixo do teto dela, usando quarto e cama, e ganhando o dinheiro sozinha! Se a menina era esperta, ela era mais ainda. Queria todo o dinheiro e já! Duzu naquele momento entendeu o porquê do homem lhe dar dinheiro. Entendeu o porquê de tantas mulheres e de tantos quartos ali. Entendeu o porquê de nunca mais ter conseguido ver a mãe e o seu pai, e de nunca D. Esmeraldina ter cumprido a promessa de deixá-la estudar. E entendeu também qual seria sua vida. (EVARISTO, 2015, p. 36)

A partir desse ponto, a personagem teve a noção do seu destino, compreendeu o incompreensível. Nada seria como antes, não mais veria os pais, a escola foi um sonho apagado pelas noites de violência e prostituição a que fora submetida. Estava só no mundo e assim, caminhando de prostíbulo em prostíbulo, vivenciando a exploração e abuso, convivendo com o abandono e os assassinatos de outras tantas mulheres nos locais em que fazia parada, Duzu foi morrendo para a vida a qual sonhara junto com sua família.

Durante os anos de prostituição, a personagem teve nove filhos que tiveram outros filhos espalhados pelos morros e locais por onde passava. Não era de apego, contudo "dentre os seus netos três marcaram assento maior em seu coração. Três netos lhe abrandavam os dias" (EVARISTO, 2015, p. 36). Eles eram a ponte entre a velha Duzu e o mundo agora criado por ela, aliviavam as dores da avó. Contudo, um deles, Tático, morrera aos treze anos, e nessa idade, já andava armado e em um confronto, fora alvejado por uma facção inimiga.

Duzu-Querença ainda tentou convivência com alguns dos seus, no morro, por vezes, mas não conseguiu, era preciso fugir, apartar-se de si mesma, esquivar-se da vida, ser livre à sua maneira. Assim, ela retornou às ruas, e junto com outros mendigos, passava dias e noites na porta da igreja e se refugiava em sua imaginação. Era ali que "sobrevoava o morro, o mar, a cidade" (EVARISTO, 2015, p. 37), era ali que se descobria que as estrelas não eram só para as fadas, era ali que reinventava a vida. Assim, nota-se que no conto podemos encontrar uma perspectiva junguiana, no sentido em que notamos a mente como um sistema de autorregulação própria de suas energias

(ALMEIDA, 2018), já que a personagem parece equilibrar as adversidades da realidade com as desenvolturas de sua imaginação a fim de encontrar um lugar onde possa se fartar de seus sonhos e encontrar pequenos momentos de felicidade.

Ribeiro (2019) diz que a imaginação corresponde, em vigília, ao sonho, logo, compreendemos que ela é imprescindível no que diz respeito à regulação de nossas experiências. No caso de Duzu, muito possivelmente, a personagem se distancia "o mais possível do real" (EVARISTO, 2015, p. 37) porque o real é o espaço de sofrimento, de abuso e de privação. Nesse sentido, o espaço da imaginação é justamente o oposto, sendo que é lá que ela pode brincar de voar, ser livre e inatingível, só ali ela entrega-se ao "brincar de faz de conta" (EVARISTO, 2015, p. 37) e, então, revela-se. Poderíamos supor que em sua imaginação, Duzu trilha caminhos diferentes daqueles que encontrou em vida em sua realidade de exploração e miséria, em sua imaginação há cores, o brilho estrelado, as risadas de seus entes queridos e, especialmente, a liberdade representada pelo ato de voar.

Desse modo, a personagem Duzu nos apresenta um fragmento poético e latente da psique de uma mulher que passou por tantas atrocidades em sua vida real e que encontrou uma rota de fuga em nome da sobrevivência, possivelmente a mesma rota de fuga que muitos e tantos outros encontraram ao serem retirados de sua terra natal, ao serem escravizados, ao serem esquecidos pela sociedade e abandonados a fim de morrer nos cantos. Logo, também é possível compreender a imagem de Duzu que voa como um espectro que ainda assombra nossas cidades, nosso país. Esse seria o espectro de todos aqueles que não podem tornar seus sonhos realidade, devido às desigualdades sociais, à exclusão, ao racismo, ao preconceito, ao desamparo das autoridades e a outros tantos e inúmeros abusos e situações de falta de humanidade que, infelizmente, desonram a nossa gente.

Considerações

A poeticidade de *Olhos d'água* anda de mãos dadas com a denúncia social inscrevendo a obra de Conceição Evaristo na perspectiva de que escrever é lutar, como explicita Manuel Rui (2011), haja vista que "uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade" (PAZ, 2015, p. 126). Logo, nessa

obra encontramos mulheres cujas vivências e experiências de vida são verdadeiras odes frente às dores diárias que lhes ferem a alma, mas que não são capazes de lhes tirar a força e o engajamento de continuar lutando, vivendo, construindo e, especialmente, sonhando, como é o caso de Duzu.

Duzu ganhou a capacidade de sonhar do pai, que sempre "queria caminhar para o amanhã" (EVARISTO, 2015, p. 34), e transmite essa capacidade à neta, sendo que, ao final, Querença compreende que seria preciso "umedecer seus sonhos para que eles florescessem e se cumprissem vivos e reais" (EVARISTO, 2015, p. 34). Desse modo, é possível compreender a relevância de cultivar os sonhos e, sobretudo, de agir, de trabalhar na realidade para que eles se tornem reais. Nesse sentido, a literatura tem um papel fundamental, uma vez que ela rompe as fronteiras do interior e do exterior do leitor guiando-o num processo de autoconhecimento e de autotransformação que conduz a um processo de humanização, como propõe Candido (2011).

Assim, Duzu-Querença é uma narrativa que fixa suas raízes na dura realidade social do feminino negro e, a partir dele, denuncia um vasto processo de depreciação e exploração humana ligada à colonização. Além disso, a narrativa demonstra como a personagem é capaz de encontrar um refúgio psíquico em sua imaginação a fim de suportar as amarguras de sua existência e, então, superá-las, transcendê-las e, assim, elevar-se ao mesmo tempo em que cria uma nova realidade para seus descendentes.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ALMEIDA, Nilma Figueiredo. A importância da psicanálise para os estudos do imaginário. In: ALMEIDA, Nilma Figueiredo (org.). *Introdução aos pensadores do imaginário* [versão kindle]. Campinas, SP: Alínea, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e resistência*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP - São Paulo – SP. Itinerários, Araraquara, nº 10, 1996.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas Míni, 2018.

EVARISTO. Conceição. *A escrevivência serve também para as pessoas pensarem* Disponível em: https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/ Acesso em 10 de maio de 2021.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano.* Organização: Flavia Rios; Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Alves, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Espiritualidade e transcendência*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação:* episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Livro digital. Alfaguara, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

MBEMBE, Achille. *A críticada Razão Negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 3. ed., 2014.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUI, Manuel. *Eu e o outro* – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Disponível em: http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor--ou-em.html. Acesso em: 01 jun. 2020.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. SP: Editora Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean Paul, *O que é literatura?* 3. ed. Tradução de Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

Literatura no século XXI: Encantamentos das Leituras a partir das Perspectivas Digitais

Eliane Dolens Almeida Garcia (UFMT)[1]

Introdução

Estamos imersos na cultura digital e como resultado desta expansão da comunicação, também é possível observar, em grande parte da população, especialmente as gerações mais recentes, a falta de interesse tanto pela leitura dos textos literários quanto dos textos não literários. Para o fulcro deste trabalho vamos nos pautar em uma experiência que visa aproximar os aprendizes dos clássicos da literatura mato-grossense, demonstrando que a literatura não está tão distante do universo dos estudantes.

Temos como objetivo destacar a importância de criar condições aos estudantes para se aproximarem de textos literários, seja em prosa ou em verso, da literatura produzida em Mato Grosso, contribuindo para a formação de leitores e para a construção da identidade literária mato-grossense. Conforme Candido (2011, p. 177), "a Literatura é uma necessidade e um direito humano, e é uma [...] possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas [...], porque [...] a função da Literatura está ligada à complexidade de sua natureza [...]" (ibidem, p. 178).

Por muitas gerações a educação foi, grosseiramente, classificada como *tradicional,* não como algo positivo, mas buscando o sentido pejorativo deste termo. Esta classificação já não é mais possível por estarmos inseridos em um contexto completamente diferente. Vivemos o ensino híbrido (mesclando atividades *on-line e off-line*), a aprendizagem baseada em: projetos (uso da tecnologia como nos projetos de robótica), problemas geográficos (busca de soluções pelo uso de bibliotecas em aplicativos), pares (uso de aplicativos para a aprendizagem compartilhada de conhecimentos), entre outros.

1. Pós-graduada em Didática do Ensino Superior pelo ICE – Graduação em Letras: Português/Francês pela UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso – Professora da Educação Básica no Estado de Mato Grosso.

Pouco a pouco a expansão tecnológica ganha espaço nas unidades escolares. A conversão de livros físicos para livros digitais passa a fazer parte da vida de estudantes e dos professores.

Entendemos este trabalho de leitura literária com os estudantes como uma oportunidade de integração da teoria integrada a prática e o uso das ferramentas digitais atendendo a duas das dez competências exigidas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) temos duas que nos chamam atenção para o seu atendimento e que estão diretamente empenhadas em transformar o estudante de simples membro de uma comunidade escolar em algum lugar do país para sua interação com o mundo. Elas preconizam: O uso das linguagens tecnológicas digitais para o desenvolvimento dos estudantes e o uso da tecnologia de maneira significativa e ética.

Em geral, os estudantes já têm muita intimidade com o uso das ferramentas das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) quando se trata de uso pessoal, no entanto, no campo pedagógico ainda são poucas as atuações dos mesmos, no tocante a obtenção do capital cultural, sendo este um recurso tão útil quanto o capital econômico na determinação e reprodução das posições sociais. Esse pensamento se complementa com a afirmação de Bakhtin [...] "Onde não há texto, não há objeto de pesquisa e pensamento" (BAKHTIN, 2011, p. 306). Logo, incentivar o hábito da leitura, quer seja na modalidade impressa ou por meios das ferramentas virtuais, é estimular no aluno a memória, o contato com a escrita, a afetividade, pois *sabe escrever, quem sabe ler.*

Com o advento da tecnologia, os docentes têm maior facilidade para estimular nos estudantes não apenas a leitura literária, mas todas as leituras que se apresentam no cotidiano visando buscar informações práticas, satisfazer curiosidades, informar-se sobre o que acontece no mundo, divertir-se, aprender, relacionar-se com as pessoas, fazer amigos. Para isso, é fundamental que se utilize de práticas e comportamento diferentes, já que, ninguém lê uma notícia de jornal da mesma maneira que mergulha num romance.

Para melhor compreender o contexto em que nos encontramos hoje, é preciso que os docentes tenham conhecimento das transformações que a leitura e a escrita sofreram até chegar à era digital, em especial com ênfase nos anos de 1960 que marca o início das grandes transformações culturais que constituíram impacto decisivo em nossa maneira de perceber o mundo e de viver, passando pelos anos

90, com as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs). Para isso, utilizaremos como suporte, dentre outros, trechos da entrevista concedida pelo teórico francês Roger Chartier (2007) que esteve no Brasil para lançar seu livro *Inscrever & Apagar,* em que discute a preservação da memória e a efemeridade dos textos escritos.

Vejamos alguns trechos dessa entrevista:

> *Ao longo da história da humanidade, acompanhamos a passagem da leitura oral para a silenciosa, a expansão dos livros e dos jornais e a transmissão eletrônica de textos. Qual foi a mais radical?*
>
> CHARTIER Sem dúvida, a transmissão eletrônica. E por uma razão bastante simples: nunca houve uma transformação tão radical na técnica de produção e reprodução de textos e no suporte deles. O livro já existia antes de Guttenberg criar os tipos móveis, mas as práticas de leitura começaram lentamente a se modificar com a possibilidade de imprimir os volumes em larga escala. Hoje temos no mundo digital um novo suporte, a tela do computador, e uma nova prática de leitura, muito mais rápida e fragmentada. Ela abre um mundo de possibilidades, mas também muitos desafios para quem gosta de ler e sobretudo para os professores, que precisam desenvolver em seus alunos o prazer da leitura.

Nesse trecho, Chartier aborda a nova prática que as ferramentas digitais possibilitam e que encaminham o estudante para a realização de consultas rápidas e fragmentadas da leitura. É importante refletir aqui, que a leitura deve representar e levar o estudante a realizar uma articulação completa dos pensamentos, de forma que a prática da leitura propicie ao estudante ter uma visão mais ampla do mundo, que possa tecer críticas às fontes, devendo saber o que é real e o que não é real. Para que isso, cabe a escola incentivar e mediar o processo de contextualização com o estudante, levando-o a relacionar o processo de leitura em diferentes fontes e de maneira crítica.

> *Como era, no passado, o contato das crianças e dos jovens com a leitura?*
>
> CHARTIER A literatura se restringia às peças teatrais. As representações públicas em Londres, como podemos ver nas últimas cenas do filme Shakespeare Apaixonado, e nas arenas da Espanha são exemplos disso. Já nos séculos 19 e 20, as crianças e os jovens conheciam a literatura por meio de exercícios escolares: leitura de trechos de obras, recitações, cópias e produções que imitavam o estilo de autores antigos, como as famosas cartas da escritora Madame de Sévigné (1626-1696) e as fábulas de La Fontaine (1621-1695).

Em outro trecho da entrevista, Chartier afirma ainda, que [...] "cabe às escolas, bibliotecas e meios de comunicação mostrar que há outras formas de leitura que não estão na tela dos computadores. O professor deve ensinar que um romance é uma obra que se lê lentamente, de forma reflexiva", convidando-nos a refletir a postura do leitor diante da leitura e da escrita em diversos suportes: Oral, Manuscrito, Impresso e Digital, sendo o último, o nosso objeto de estudo.

Os anos de 1960 marcam o início de grandes transformações culturais constituindo um impacto decisivo na maneira como a sociedade via e percebia o mundo, incluindo as relações culturais e comerciais nos mais diversos campos como na forma de vestimenta, música, arquitetura, indústria, nos veículos de comunicação, no trabalho, costumes, hábitos e até mesmo na elaboração e aplicação da Lei.

O mundo mudou significativamente nossa maneira de interagir, de aprender e de ensinar, onde devemos destacar a cibercultura como um aspecto favorável para a ressignificação da prática docente comprometida com uma educação cidadã.

Para a pesquisadora e professora Maria Lucia Santaella Braga, o aluno precisa se encantar pela tecnologia, conhecer as possibilidades para depois se encantar pela literatura através das obras digitais. Buscar e acessar informações, são recursos que podem facilitar a compreensão de diferentes conteúdos, conceitos e a produção de diferentes gêneros e tipos de textos. Por meio das novas tecnologias, é possível realizar práticas *velhas* se apropriando de novos recursos com mais estímulo e maior agilidade.

As ferramentas tecnológicas permitem navegar através de revistas digitais, documentários, exposição oral e blogs possibilitando ao estudante curtir conteúdos, comentar, editar, reeditar, redistribuir e produzir memes ao navegar pelas redes sociais. Cabe a escola, qualificar e orientar essa voz do ponto de vista estético, ético e político. Orientar o estudante para a pesquisa confiável, capacitando o mesmo para o uso de fontes seguras e diversificadas, representa um importante avanço no processo de inclusão do estudante no mundo digital.

A Internet nasce sob esta múltipla composição: Contracultura, Avanço Tecnológico, Expansão de mercados e Distensão política mundial. O mundo vive uma mistura de culturas, dando origem a Cibercultura.

A globalização só tornou-se possível graças a tecnologia TCP/IP que interliga mercados financeiros e de consumo propiciando um

rápido desenvolvimento de economias locais e mundiais e nesse desenvolvimento há uma disseminação massiva dos smartphones. Os smartphones foram feitos para a atual geração.

Só no Brasil, são 424 milhões de dispositivos digitais em uso, revela a 31ª Pesquisa Anual do FGVcia, estudo coordenado pelo professor Fernando Meirelles da FGV EAESP. Esse estudo comprova que a evolução tecnológica gerou uma transformação nos hábitos da sociedade e se consolida a medida que movimenta um mercado milionário.

A escrita passou por uma grande evolução ao longo dos tempos, no entanto, a necessidade de registro continua sendo uma necessidade. O acervo da cultura humana está na escrita. A tecnologia é um complemento sem o qual não vivemos mais. Um complementa o outro, mas não substitui, pois não há aprendizagem sem memória. Na educação não há receitas prontas, é preciso estratégias adaptativas.

Traremos para melhor compreender a reflexão sobre o quão importante é a literatura para a formação do estudante, mais um trecho da entrevista de Chartier:

> *Que papel a literatura ocupa na Educação atual?*
>
> CHARTIER A escola se afastou da literatura, principalmente no Brasil, porque está preocupada em oferecer ao maior número possível de crianças as habilidades básicas de leitura e escrita. Mas acredito que os professores devem acolher a literatura novamente, da alfabetização aos cursos de nível superior, como mostram várias experiências pedagógicas. Na França, por exemplo, um filme recém-lançado exibe uma peça do dramaturgo Pierre de Marivaux (1688-1763) encenada por jovens moradores de bairros pobres.

Com o advento da tecnologia, no Brasil, passamos da cultura oral para a cultura de massa. Isso explica o porquê muitos estudantes chegam a universidade sem saber escrever. Não conseguem estabelecer uma leitura contextualizada e crítica. Considerando esse advento da tecnologia, agora impulsionado com a pandemia ocasionada pelo Coronavírus que impactou o mundo, se faz mais urgente refletir como a literatura tem se adaptado a essas novas plataformas.

A literatura pode ser vista de várias perspectivas, considerando que para a mesma obra literária pode haver várias leituras e ainda assim, as possibilidades de uma nova leitura não estará esgotada. Marisa Lajolo (1995) traz o seguinte conceito para definir Literatura:

> O que é Literatura? É uma pergunta que tem várias respostas. E não se trata de respostas que, paulatinamente, vão se aproximando cada vez mais de uma grande verdade da verdade-verdadeira. Não é nada disso. Não existe uma resposta correta, porque cada tempo, cada grupo social tem uma resposta, sua definição para literatura. Respostas e definições vê-se logo- para uso interno. (MAJOLO, 1995, p. 24-25).

Vemos, que a arte literária não envelhece. O contexto temporal em que o leitor está inserido e o seu conhecimento de mundo serão determinantes para que ele signifique e ressignifique a obra literária e seus contextos de produção.

Para a literatura a interação com as plataformas representa um enriquecimento, pois a navegação é algo muito interativo. A arte não fica velha. O mundo digital faz a propaganda para o livro impresso. Vivemos uma época em que é necessário somar e não subtrair. A venda do livro impresso não diminuirá e a figura do professor continuará e deve atuar de forma inspiradora.

Conforme afirma Chartier, a discussão sobre o futuro dos livros passa pela oposição entre comunicação eletrônica e publicação eletrônica, entre maleabilidade e gratuidade, portanto, a tecnologia constitui um direito que deve ser estendido a todo cidadão, deixando de representar um tipo de segregação entre os que usam e os que não usam a tecnologia.

Garantir o acesso dos estudantes a literatura não depende exclusivamente dos educadores, pois está diretamente relacionada a leis governamentais que legislam sobre a educação, quer seja na modalidade presencial, investindo na composição dos acervos das bibliotecas escolares ou através de plataformas digitais, portanto, como atender os anseios cognitivos de nossos estudantes que estão incluídos na geração digital? Para que esse anseio seja alcançado, é preciso estabelecer métodos de ensino-aprendizagem que considere o conhecimento de mundo do estudante e a realidade social na qual ele está inserido para que o mesmo possa ser sujeito de sua aprendizagem e desenvolvimento enquanto pessoa humana e atuante na sociedade.

Compreender a importância da inicialização do sujeito no mundo literário, por meio da exploração da literatura é lançar boas sementes num solo fértil, que, no futuro, revelará frutos como a criticidade, o engajamento social e político, a consciência de que todo ser humano é agente histórico – elementos constituintes das ações de um leitor

crítico, transformador do meio pela capacidade de compreensão e pelo domínio do poder da palavra como construtora de discursos.

De acordo com a pedagoga argentina Delia Lerner (2002), uma das maiores autoridades no tema, muitos professores brasileiros não possuem formação ou estratégias para desenvolver trabalhos eficientes com a leitura em sala de aula. Ela afirma que, a maioria só trabalha com textos didáticos e literários de forma repetida e burocrática, sem que esses estabeleçam um sentido para os alunos.

Dados do Ministério da Educação revelam que dos brasileiros entre 15 e 64 anos, **61%** têm muito pouco ou nenhum contato com os livros; **47%** possuem no máximo dez livros em casa; **30%** localizam informações simples em uma frase; **37%** localizam informação em texto curto e somente **25%** estabelecem relações entre textos longos, sendo a média de leitura por brasileiro estabelecida em 1,8 livros por ano.[2]

Esses dados nos remetem a uma profunda reflexão com a afirmação de Bakhtin [...] "O discurso íntimo é impregnado de uma profunda confiança no destinatário, em sua simpatia – na sensibilidade e na boa vontade da sua compreensão responsiva". (BAKHTIN, 2016, p. 66).

Portanto, cultivar o hábito de ler de forma crítica e responsável deve ser um ato e uma decisão do leitor, principalmente quando falamos do leitor docente.

Considerações finais

Uma pergunta permeia e inquieta os educadores com muita frequência: *Como a gente faz para tirar os alunos do celular na classe?* Ora, o aluno atual já nasce na era digital. Tirar o celular desse aluno, seria o mesmo que tirá-lo do mundo. Tudo é digital, até mesmo o livro é digital.

Ao inserir o estudante nessa seara de possibilidades que as ferramentas tecnológicas representam, é preciso se atentar para o fato de que há competências que não podem ser perdidas, devendo ter especial atenção para os processos cognitivos no ato de ler. As habilidades cognitivas devem ser estimuladas a exemplo do uso das tecnologias em sala de aula com *A importância do ato de ler,* de Paulo Freire (2005) onde o educador vê a palavra como representante de mundos que o estudante permeará sem dificuldades se tiver uma formação

2. Fonte: Câmara Brasileira do Livro, Instituto da Biblioteca Nacional, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, Ministério da Educação.

que priorize não a decodificação, mas se souber ler os múltiplos sentidos que a palavra pode representar dentro do texto.

O espaço virtual é um espaço físico, supostamente real. A BNCC estimula o direito de inclusão e letramento digital através de três importantes competências: escrever, ler e participar. Essas competências representam para as escolas e educadores um desafio em como utilizar a cultura digital em seu favor no fazer pedagógico.

É importante utilizar as tecnologias digitais de forma crítica, significativa e ética. Avaliar e considerar todos os seus aspectos positivos, estimulando o estudante a se comunicar em diferentes linguagens, devendo saber organizar o tempo que permanece e dedica ao uso das ferramentas digitais para construir o seu aprendizado e saber diferenciar o que é adequado do que não é adequado, de forma a transformar os estudantes em leitores proficientes tanto de textos literários como dos textos não literários.

Seja a leitura orientada com o objetivo de ler para estudar ou simplesmente ler pelo prazer de ler, é necessário que os estudantes sejam capazes de relacionar as suas próprias experiências com a obra, estabelecendo uma prática para toda a vida, dentro e fora da escola.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BOURDIEU P. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social.* México: Siglo Veinteuno, 1997.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira.* São Paulo: Martins, 1959.

CANDIDO, A. Direitos Humanos e Literatura. *In*: FESTER, A. C. R. *Direitos Humanos e*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHARTIER, R. *A aventura do livro do leitor ao navegador.* São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

CHARTIER, R. *Inscrever & Apagar.* São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

FREIRE, P. *A importância do ato de Ler.* SP: Cortez, 2005.

LAJOLO, M. *O que é Literatura.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1995.

LERNER, Delia. *Ler e escrever na escola*: O real, o possível e o necessário. Porto Alegre: Artmed, 2002.

SILVA, M. *Cibercultura e educação: a comunicação na sala de aula presencial e online. FAMECOS*, Porto Alegre, nº 37, dezembro de 2008.

Coisas nossas, coisas de Noel

Ênio Bernardes de Andrade (UFU)[1]

A matriz de Tropicália

Quando colocamos a agulha no primeiro álbum solo da carreira de Caetano Veloso, lançado no ano de 1968, o giro do disco faz soar os sons tribais que introduzem "Tropicália", canção-manifesto do movimento que herdou o nome da faixa, e nomeou o disco coletivo dos artistas tropicalistas (embora não figure no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*). Muito daquilo que essa obra cancional se tornou, e que está embrenhado à sua leitura e audição, foi construído após a composição de Caetano Veloso. Grande parte dessas pós-construções não foi concebida pelo autor, e sim por outros artistas e críticos; assumidas ou questionadas por Caetano, tais desdobramentos arraigaram-se à existência autônoma da obra.

A primeira dessas pós-construções está no próprio título, que faz referência a uma obra do artista plástico Hélio Oiticica. Conforme relata o compositor, a faixa ficou pronta sem ter nome, e poderia ter se chamado "Mistura fina", ideia que não chegou a convencer. Foi o diretor de cinema Luiz Carlos Barreto que, ao ouvir a canção em um contexto informal, antes de gravação e shows, estabeleceu o nexo com a "Tropicália" de Oiticica, artista do qual Caetano não tinha conhecimento. Tal conexão se deu

> por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. (VELOSO, 1997, p. 188)

1. Graduado em Letras (UFU), Mestre em Estudos Literários (UFU), é doutorando em Estudos Literários na UFU, com bolsa FAPEMIG.

Embora leve o mesmo título, Caetano não concebeu "Tropicália" por meio de um processo de "transposição intermidiática" (RAJEWSKY, 2012, p. 58), o que se opera, por exemplo, em uma adaptação fílmica. Não temos, nesse caso, a "transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato noutra mídia" (RAJEWSKY, 2012, p. 59). É a recepção do cineasta que pós-constrói tal relação. Quando se apropria do título da instalação, Caetano o faz como "referência intermidiática" (RAJEWSKY, 2012, p. 58), operação na qual é assumida a correspondência entre uma mídia e outra, entre uma e outra obra, as quais geram sentidos similares por meio de procedimentos em comum, cada uma com a matéria de sua própria linguagem.

Outra pós-construção que se embrenhou a "Tropicália" foi a sua ligação com a poesia Pau-Brasil e com a Antropofagia do poeta modernista Oswald de Andrade. Desde a Bahia, Caetano já era leitor de escritores como João Cabral de Melo Neto e Fernando Pessoa, mas naquele momento ainda desconhecia Oswald. O responsável por essa ponte foi o poeta Augusto de Campos, que já associava o gesto antropofágico à poesia concreta, à Bossa Nova, e até mesmo ao futebol, como se lê no artigo "Boa palavra sobre a música popular", de 1966, posteriormente incluído em seu *Balanço da bossa*:

> A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso o que sucedeu, por exemplo, com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo. (CAMPOS, 1974, p. 60)

Nesse texto crítico, que já anuncia o surgimento do então novato Caetano Veloso, este ainda não aparece associado diretamente a Oswald de Andrade, embora se alinhe aos pressupostos apresentados no trecho destacado. A Antropofagia, em seu movimento de "devoração crítica do legado cultural universal" – como sintetiza Haroldo de Campos (2006,

p. 234) – era apontada não como uma estética definida, mas como gesto, processo, procedimento, atitude de "transvaloração", como ressalta Haroldo: "uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução" (CAMPOS, 2006, p. 234). É nesse sentido que, para Augusto, tanto Bossa Nova quanto Tropicália constituem linguagens artísticas antropofágicas, cada uma a seu modo. Entretanto, não se verá de forma tão marcada a associação entre Bossa Nova e Antropofagia, como a estabelecida na leitura do Tropicalismo.

A aproximação de Caetano Veloso à Antropofagia será retomada por Augusto de Campos no ano seguinte, quando da apresentação de "Alegria, alegria", no Festival da Record de 1967, e referendada em definitivo em texto crítico sobre o lançamento do primeiro disco solo de Caetano, no qual "Tropicália" é definida como "nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu" (CAMPOS, 1974, p. 162-163). Aqui, a associação de Caetano Veloso a Oswald de Andrade ultrapassa o procedimento antropofágico para alcançar a estética oswaldiana, situando a canção como "música Pau-Brasil". Para demonstrar essa associação, Augusto recorre a trechos dos manifestos publicados por Oswald na fase heroica do Modernismo (década de 1920), como no emblemático aforismo: "contra a cópia, pela invenção e pela surpresa" (ANDRADE, 1978, p. 8).

A leitura antropofágica vem se mostrando, de fato, reveladora sobre o Tropicalismo, e é vasta a crítica que a desvenda sob essa ótica. O próprio Caetano Veloso, introduzido a Oswald de Andrade diretamente pelos concretos e pela montagem da peça oswaldiana *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, irá assumir essa identificação, em declarações concisas e convictas, ainda no auge do movimento: "atualmente, eu componho, depois de ter visto *O Rei da Vela*. O espetáculo é a coisa mais importante que eu vi" (*apud* CAMPOS, 1974, p. 286); "O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo" (*apud* CAMPOS, 1974, p. 207).

Essas pós-construções têm em comum, além do fato de se agregarem à leitura crítica da obra, o apontamento de relações intermidiáticas, nas quais a obra cancional se liga a linguagens artísticas e mídias de outra natureza – nesses casos específicos, com as artes visuais e com a poesia escrita, ou ainda com o "legado universal", se pensarmos a Antropofagia na ótica do procedimento. A abertura desses campos intermidiáticos, em um processo de quebra de fronteiras,

é chave determinante do projeto tropicalista, sempre voltado para a apropriação das diferentes mídias, como podemos observar na contracapa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, que, ao invés de um texto à maneira de uma apresentação, como era comum à época, simula um roteiro cinematográfico.

Entretanto, se essas pós-construções rumam para o caminho das relações intermidiáticas, a concepção da faixa se dá a partir do diálogo intertextual com o próprio universo da canção popular urbana, gravada e difundida por meio da indústria fonográfica do rádio e do disco a partir da década de 1930, forma artística de mercado que passou a compor a educação sentimental dos brasileiros desde então, como no notório caso de Caetano Veloso.

Se essas pós-construções colocam "Tropicália", a canção, em cruzamento com artistas de outros campos, como Hélio Oiticica e Oswald de Andrade, sua gênese – pré-construção – partiu de uma obra daquele que é tomado como formatador da linguagem cancional na década de 1930: Noel Rosa. E, para conhecer Noel, Caetano não precisou da mediação de artistas e intelectuais de Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo; já o trazia em sua formação primeira, no rádio e nos discos que ouvia quando criança em Santo Amaro, na matéria viva das vozes da mãe, da irmã, da própria voz, como aponta em diversas passagens de *Verdade tropical* (VELOSO, 1997).

Se, de um lado, Augusto de Campos fala em uma "homenagem inconsciente" a Oswald de Andrade na criação da canção, de outro, o gesto criativo a partir de Noel Rosa é consciente e deliberado:

> Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado "Coisas nossas", que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão [...], imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que [...] não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então. [...] Mas eu não queria que a nova canção fosse, como "Coisas nossas", um mero inventário. (VELOSO, 1997, p. 184)

A citada canção de Noel Rosa é "São coisas nossas" (título que em vários registros aparece como "Coisas nossas", tal qual mencionado por Caetano), gravada em 1932 em disco de 78 rpm com interpretação do próprio autor, e regravada por Aracy de Almeida em 1955. O mesmo fonograma de Aracy foi relançado no LP *Noel Rosa na voz de*

Aracy de Almeida, de 1967, mesma época da composição de "Tropicália". Apesar de ser um velho samba, a canção reverberava.

Assim, a obra tomada como fonte geradora de "Tropicália" é um samba de Noel Rosa, situado, pois, no campo da própria canção midiatizada, formatada na década de 1930. Como relata Caetano Veloso, a canção-manifesto tropicalista incorpora, da composição de Noel, não apenas sua "referência temática", como também sua "estrutura". É da matéria cancional que se desdobra a nova canção. O que se busca continuar, desdobrar e atualizar é a própria linguagem da canção, diante das contradições de um Brasil também atualizado.

Na tela do cinema de Noel

Se "Tropicália", obra sempre conectada a relações intermidiáticas, foi composta a partir de uma fonte tomada da própria tradição cancional, para daí se expandir a outros cruzamentos, a gênese dessa fonte, por sua vez, remete a um procedimento de apropriação intermidiática. "São coisas nossas" foi composta por Noel Rosa a partir do contato do autor com um filme, de nome *Coisas nossas*, o qual havia sido lançado em 1931, uma ano antes da gravação do samba. A obra cinematográfica, cujos originais se perderam, é marco de inovação na incorporação de tecnologias de sonorização no cinema nacional:

> *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931) foi o primeiro longa-metragem brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema *vitaphone* a conter não apenas música, mas também vozes e ruídos. Inspirado em revistas musicais norte-americanas, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico (como fio condutor), apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local. (MIRANDA, 2015, p. 30)

Conforme apontado por Suzana Reck Miranda no artigo em referência, apesar de não termos a obra cinematográfica disponível, parte da trilha sonora do filme foi preservada, além de textos jornalísticos e cartazes da época. Nas peças de divulgação[2], é notório o tom

2. Alguns dos cartazes e matérias podem ser visualizados em matéria da página *Memória Santista*. Disponível em: <http://memoriasantista.com.br/?p=3117>. Acesso em 29 set. 2021.

de valorização da novidade tecnológica do "primeiro filme falado e cantado", em conjunto à exaltação celebrativa da cultura nacional, na qual está em cena uma representação do Brasil feita "no Brasil por artistas brasileiros", valorizando "nossos costumes, nossa música, nossas canções, nossos artistas". Na trilha sonora, predominam fonogramas do universo interiorano e rural (músicas caipiras, emboladas da tradição nordestina, etc.), na busca da construção de uma identidade nacional a ser louvada, resumida no título: *Coisas nossas*.

Para Miranda (2015, p. 40), "a presença dominante de ritmos e melodias interioranas parece desempenhar, em *Coisas nossas*, um duplo papel: o de reforçar uma possível aura de autenticidade e o de disfarçar as trocas multiculturais". Um disfarce que, devemos considerar, é pouco convincente, não só pela direção do filme por um estrangeiro, mas por sua própria matéria tecnológica importada, a linguagem cinematográfica que, àquele momento, impressionava o público pela incorporação dos sons.

É diante do impacto dessa obra de grande sucesso à época que o jovem sambista Noel Rosa irá desdobrar o seu samba:

> um cronista capaz de entrar no Cine Eldorado, assistir a Coisas Nossas, o primeiro filme sonoro nacional, e de lá sair indagando-se que será realmente nosso, brasileiro, o próprio cinema falado sendo mais uma novidade importada dos Estados Unidos. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 178)

Noel compõe "São coisas nossas" valendo-se, portanto, de um jogo criado a partir de uma "referência intermidial" (RAJEWSKY, 2012, p. 58), apresentando uma canção que, pelo próprio título, já sinalizava ao público a sua relação explícita com uma obra do cinema de seu tempo. Esse procedimento não é exclusivo de Noel, como destaca o texto de apresentação do samba no *songbook* de Chediak (1991, p. 113): "o hábito de dar às músicas títulos de filmes, mesmo que não haja nada em comum entre eles, é comum na música popular brasileira (*Divina dama*, *Amar foi minha ruína*, etc)". As duas indústrias nascentes – fonográfica e cinematográfica, marcas da "obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIN, 2017) – estabeleciam relações de reciprocidade, desde então.

Entretanto, não se pode dizer, nesse caso, que não há "nada em comum" entre música e filme, como sugere o texto de apresentação do *songbook*. Vejamos a canção de Noel Rosa, que tem como letra:

SÃO COISAS NOSSAS

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa.

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá na roça,
Coisa nossa, coisa nossa.

Baleiro, jornaleiro
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa.

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa!

(ROSA, 2000, p. 39)

Se Caetano Veloso afirma incorporar o samba de Noel em sua temática e estrutura, algo parecido pode ser observado na construção noelina em relação à obra cinematográfica que lhe serviu de matriz. Do ponto de vista temático, o samba, assim como o filme, trata do Brasil, enumerando "cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira" (VELOSO, 1997, p. 184). Mas, se no contexto de produção do longa sonoro, em contraposição à hegemonia do cinema hollywoodiano, vislumbrava-se "investir em uma identidade nacional que transpusesse as diversidades regionais" (MIRANDA, 2015, p. 31), no samba de Noel esse tema será abordado às avessas.

A moldura fixa do refrão é a síntese desse tema. Na visão crítica de Noel, o Brasil é cantado como antimusa: o país do "samba" e da "prontidão", termo que, na linguagem coloquial das ruas significava "pindaíba" (FERREIRA, 1986, p. 1401), "falta de dinheiro", "quebradeira", "dureza" (FERREIRA, 1986, p. 1330). Ao invés da diversidade das culturas regionais em convivência, Noel expõe um Brasil contraditório, de opostos metonimizados: a alegria festiva do samba *versus* a precariedade da prontidão. Essa síntese já aponta para uma visão estendida, nas "outras bossas" que formam as estrofes. A palavra "bossa", muito antes da Bossa Nova, já apontava para um modo de ser do brasileiro. Referindo-se a um filme de grande apelo popular, o impacto da modernização industrial, da qual o cinema é um dos ícones, também figura como elemento contraditório em relação à prontidão e ao atraso do país, correspondendo a um dos pólos da oposição central da canção.

A popularidade do filme, cuja referência já seria de imediato percebida pelo ouvinte da época ao se deparar com o título e com o refrão da canção, é reveladora do jogo paródico instaurado não apenas na estrutura da composição, mas na recepção do público, levado a confrontar uma e outra obra:

> a paródia é, pois, na sua irônica 'transcontextualização' e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. [...] O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no 'vai-vem' intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

As "coisas nossas" do filme são, assim, invertidas e ironizadas pela canção de Noel, e esse jogo é percebido pelo ouvinte cúmplice, por meio da repetição do título do filme em oposição às diferenças expostas ao longo do samba, que geram o efeito de humor. O sentido de inversão aparece, inclusive, na dança alternada do título dentro da letra: "são nossas coisas, são coisas nossas". Para o público da época, o humor da canção não se limitava a ela própria, estendendo-se ao confronto com a película de sucesso.

Do ponto de vista estrutural, os relatos sobre o filme demonstram que este "não tinha um enredo específico (como fio condutor)"

(MIRANDA, 2015, p. 30), apresentando "uma história desconexa e números artísticos sem muita explicação" (CHEDIAK, 1991, p. 113). Apropriando-se dessa estrutura do filme – cenas sem conexão, nas quais são apresentados quadros diversos do Brasil (as "coisas nossas") ao invés da amarração de um enredo –, cada estrofe do samba de Noel corresponde a uma cena diferente. A cada bloco, entre a repetição do refrão, temos a construção de uma ou mais imagens, cenas das muitas bossas do país, as quais materializam a contradição sintetizada na dualidade "samba" *versus* "prontidão".

É, pois, o procedimento discursivo (ou antidiscursivo) cinematográfico que confere ao samba de Noel a sua forma aparentemente desconexa, como a do filme. A referência intermidiática adentra na estrutura, fazendo com que a canção se desenvolva, em relação ao cinema, "numa simulação concomitante aos modos de representação dessa mesma mídia" (RAJEWSKY, 2012, p. 61), "como se" fosse o filme, agora subvertido pela inversão paródica.

Assim, ao incorporar a estrutura da canção de Noel em "Tropicália", Caetano Veloso absorve um procedimento cinematográfico mediado pela linguagem cancional: as cenas desconexas dispostas nas estrofes, retornando sempre à imagem da moldura do refrão. A estrutura intermidial cinematográfica, que marca tantas canções de Caetano, é, nesse caso, herdada de um texto do próprio território cancional. Na década de 1930, Noel Rosa já fazia canção pelo cinema, cinema pela canção.

Estrofes-cenas

Combinando a estrutura cinematográfica e a forma característica do samba da década de 1930 – a qual é dividida entre um refrão fixo e segundas partes com desdobramentos dos temas centrais, alternando diferentes versos sobre uma mesma melodia – "São coisas nossas" se constitui como um conjunto de estrofes-cenas que desembocam sempre na tela fixa do refrão.

A primeira estrofe-cena, cujos versos são elogiados como "magníficos" por Veloso (1997, p. 184), apresenta um desejo metonímico do sujeito cancional (ser um pandeiro), numa identificação entre samba e instrumento, corpo e ritmo, materializando o prazer. A canção é aberta com a ilusão de que se tratará de uma exaltação do país (como o filme), em seu lado de samba, pandeiro e violão. Malandragem de Noel,

revelada na primeira entoação do termo "prontidão", já no refrão, quebrando a imagem idealizada, ao introduzir o aspecto da pobreza.

Na segunda estrofe-cena, o canto continua voltado ao universo do samba, mas a nova imagem inclui, em concomitância, o aspecto contraditório da precariedade ("malandro que não bebe / que não come"), amenizado pela alegria expurgadora do samba. Completando o contraponto ao precário, surge uma nova personagem, a "morena bem bonita lá na roça", ícone das belezas do país, em um cenário (a "roça", ecoando a "palhoça" da primeira estrofe) que evoca um Brasil ainda rural (reverberando o filme), que não é o espaço urbano do sujeito: a morena está "lá" na roça.

Confirmando que roça e palhoça são coisas de outro tempo e de outro lugar, a tomada cenográfica da terceira estrofe apresenta personagens populares da vida suburbana, típicas de uma modernização na qual já emergiam os trabalhadores informais,

> personagens urbanos, vivendo no limite do miserê (miséria), corporificados nas "profissões", no cotidiano. Profissões de deserdados, de um lumpemproletariado subproduto da modernidade. Baleiro e jornaleiro – "profissões" de homens sem profissão. (TOTA, 2001, p. 45)

As personagens são opostas a uma identidade nacional edificante e harmoniosa, como parece ser o intento do filme parodiado; o cenário característico do novo Brasil industrial por onde trafegam essas personagens da prontidão é o bonde – signo da modernização. Ao invés de se evocar seu caráter moderno, o veículo é comparado a uma carroça – signo do atraso rural, formando uma antítese em todo convergente com a da "pobre alimária" de Oswald de Andrade (1990, p. 115): "mas o lesto carroceiro / trepou na boleia".

Se na primeira estrofe-cena havia uma falsa impressão de exaltação, na última o teor já é totalmente satírico, voltando-se para a prontidão moral da moça que namora o rapaz casado, e para a iminente violência do pai: o atraso da brutalidade, oposta à civilidade. A instituição familiar, no conjunto das coisas do país, é apresentada de forma degradada.

Na sucessão das cenas desconexas, cada bloco estrófico constitui, assim, uma parte do inventário das "nossas coisas", construído como metonímia de um Brasil contraditório: samba e prontidão, urbanização e vida rural, moralidade e falsidade, modernidade e atraso.

Corpo da canção, voz da contradição

A (des)construção do Brasil como tema desenvolve-se, ao longo da canção, por meio de uma "tematização" melódica entoativa – nos termos de Tatit (1996, p. 23) – marcada pelas vogais curtas dispostas entre consoantes percussivas, com tendência à aceleração. Essa tendência não implicará, entretanto, na configuração de uma canção celebrativa, voltada para a entrega do corpo pela dança, como ocorre com as mais típicas canções temáticas. Tomando como referência a gravação original de 1932, cantada pelo próprio Noel Rosa, notamos que o andamento não chega à desaceleração passional (o oposto da tematização), mas apresenta um controle cadenciado, no intuito de valorizar a enunciação do texto poético, no qual o canto se aproxima da fala, convocando a audição e a compreensão do ouvinte acerca da reflexão crítica que apresenta.

Neste sentido, o canto se desenvolve com a predominância do que Tatit (1996, p. 20-22) denomina "figurativização", um modo de cantar em que a fala no canto se torna mais explícita. Na interpretação de Noel, com sua voz pequena disposta em sílabas curtas e bem inteligíveis, algumas palavras chegam a fugir das notas da melodia recorrente do verso, buscando a valorização dos sentidos interpretativos do texto, como nas sutis elevações de "e o bonde" e "coça". Tais momentos são ápices da presença da fala no canto, que desenvolve-se durante toda a canção, nas inflexões melódicas entoadas em conjunto com a materialidade vocal do jeito de cantar falando, ou de falar cantando.

Melodicamente, os versos que iniciam cada estrofe percorrem movimentos paralelos de ascendência seguida de descendência ao longo da escala maior, enquanto a harmonia acompanha o percurso melódico. Esse movimento potencializa o caráter sequencial da canção, tanto por meio de enumerações (terceira estrofe), pequenas narrativas (segunda e quarta estrofes), exposição do desejo (primeira estrofe). Esse caminho é sempre sucedido de um verso cujo comentário se apresenta como exemplo de uma irônica "nossa coisa", preparando o refrão.

No estribilho, momento central da canção, o percurso melódico que leva às notas das sílabas tônicas das palavras "samba" e "prontidão" materializa, musical e poeticamente, a dualidade de opostos que sintetiza a obra. Na sílaba "sam", de "samba", a melodia alcança a nota mais aguda da escala (pela qual passa também nos versos de

preparação do refrão). Já na sílaba "dão", de "prontidão", a nota não chega mais ao ápice melódico celebrativo, atingindo um semitom abaixo da nota mais aguda; na harmonia, a subdominante passa do acorde maior para o menor; a sensação provocada no ouvinte é a de que, ao entoar a palavra "prontidão", o canto entorta, sai de seu caminho mais previsível: à plenitude celebrativa da nota mais aguda, contrapõem-se o semitom abaixo sobre o acorde menor, que materializa a incompletude, um ponto de quase, um entrelugar inacabado. À exaltação harmoniosa do samba, contrapõe-se o imprevisto da prontidão que destoa, desafina.

Colocando-se na paisagem no fonograma original, a própria voz de Noel Rosa, malandra, articulada, irônica, sem a impostação dos grandes cantores da época, posiciona-se como corpo das contradições evocadas. O sujeito cancional coloca-se como parte do conjunto logo na abertura, no lúdico desejo de ser um pandeiro. Esse sujeito individual converte-se em coletividade no refrão, quando o "eu" se transforma no "nós" que canta as "coisas nossas", o que é materializado em vozes pela entrada do coro masculino. Após a construção dessa coletividade, as estrofes-cenas seguintes se aterão a personagens externos, em uma dinâmica narrativa em que o sujeito cancional, narrando a cena, retira-se do quadro (em que permanece como voz que canta e conta), retornando à tela no refrão coletivo.

Identificada com as "nossas coisas" retratadas no canto, a voz de Noel Rosa carrega sua própria identidade, apresentando-nos o intérprete em sua "unicidade" vocal, "singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente" (CAVARERO, 2011, p. 22), embora não estejamos diante do corpo, da garganta, da carne viva do intérprete (uma contradição típica da voz midiatizada). Ao mesmo tempo em que é única, essa voz carrega o jeito de falar próprio dos habitantes do Rio de Janeiro suburbano das primeiras décadas do século XX, o que gera uma conexão direta com o público que recebe a canção pelo rádio e pelos discos. Pelo ouvido, capta-se uma completa identificação entre a interpretação e o intérprete: tanto como voz que canta, como enquanto figura pertencente ao real do universo retratado, Noel Rosa materializa uma contradição encarnada em sua voz e em si próprio.

Cantada por seu próprio autor, na década de 1930, "São coisas nossas" apresenta-se como expressão de um Brasil contraditório que dava os primeiros passos de modernização no início do século XX, um

Brasil do qual Noel Rosa era voz e porta-voz, sendo figura do samba e da canção do rádio que passava a se configurar como um dos elementos mais marcantes das "coisas nossas", assim como o cinema com o qual dialogava.

Reverberações tropicalistas

"Tropicália", a emblemática canção-manifesto do movimento tropicalista, tornou-se uma peça muito mais conhecida do que o samba que lhe serviu de mote. Edifica, na trilha de "São coisas nossas", uma nova tematização crítica do país, atualizando-o – em relação à matriz – ao cenário moderno da década de 1960, com seus aviões, caminhões, programas e ídolos de TV, a capital-monumento Brasília, em oposição ao degradante quadro de pobreza e atraso que marcava (e ainda marca) o país.

A análise comparada entre "Tropicália" e "São coisas nossas" é tema para ser aprofundado e desenvolvido em outro artigo; sendo a peça de Veloso uma canção bastante conhecida e estudada, a própria análise do samba de Noel já aponta para um campo de reverberações: a dualidade "samba *versus* prontidão", estendida às "outras bossas", transmuta-se na estrutura poética dos refrãos dispostos em pares desdobráveis, dos quais o primeiro ecoa intertextos buscados no samba noelino: "viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça-ça-ça" (VELOSO, 1968). Aqui estão a "bossa", trazida do refrão "o samba, a prontidão e outras bossas"; e a "palhoça", buscada no verso "saudade do violão e da palhoça". Ressalte-se que, no contexto de criação de "Tropicália", o termo "bossa" evoca sentidos inexistentes à época de Noel Rosa:

> a palavra bossa, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em "Coisas nossas", no refrão da nova música), e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa nova, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. (VELOSO, 1997, p. 184)

O jogo dos intertextos buscados no samba de Noel, em torno da síntese antitética que carrega em si o próprio desdobramento, demonstra como a tradição cancional está na matriz de "Tropicália", além do tema e da estrutura, em sua dimensão poética. É a partir do próprio

universo da canção midiatizada que se abrem, desde Noel Rosa, as frestas que incorporam outras linguagens em jogos intermidiais, tais como o cinema, a poesia escrita e as artes visuais.

Se Noel compôs seu samba sob o impacto de uma obra cinematográfica, Caetano, por sua vez, puxa os fios de sua canção-manifesto da audição de um velho samba, que já cantava o confronto da modernização com a miséria em seu tempo. Ouvido na década de 1960 por Caetano Veloso – possivelmente na voz de Aracy de Almeida –, diante de um outro e mesmo Brasil, "São coisas nossas" constitui a bossa que instaura a composição de "Tropicália", em um território de cruzamentos no qual ambas as composições buscam forjar uma identidade nacional que assume e questiona as contradições do país do samba, da prontidão e de outras bossas.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem* & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANTORA santista participa do primeiro filme "falado" brasileiro, em 1931. 11 out. 2017. Disponível em: < http://memoriasantista.com.br/?p=3117>. Acesso em 29 set. 2021.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHEDIAK, Almir (Ed). *Songbook Noel Rosa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa; Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília:

Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. *Significação*: Revista De Cultura Audiovisual, 42(44), 29-44. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2015.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez*: discografia completa. JUBRAN, Omar (Org). Brasil: Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

ROSA, Noel. São coisas nossas. In: ALMEIDA, Aracy de. *Noel Rosa na voz de Aracy de Almeida*. Brasil: Musicolor / Continental, 1967. 1 disco sonoro (LP). Disponível em: <https://immub.org/album/noel-rosa-na-voz-de-aracy-de-almeida>. Acesso em: 26 set. 2021.

ROSA, Noel. São coisas nossas. In: ALMEIDA, Aracy de. *Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida*. Brasil: Continental, 1955. 1 disco sonoro (LP 10'). Disponível em: https://immub.org/album/cancoes-de-noel-rosa-com-aracy-de-almeida. Acesso em: 26 set. 2021.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TOTA, Antonio Pedro. *Cultura, política e modernidade em Noel Rosa*. In: São Paulo Perspec., jul. 2001, vol. 15, no.3, p. 45-49. ISSN 0102-8839.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (LP).

VELOSO, Caetano *et al. Tropicália ou Panis et Circensis*. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (LP).

Voz, palavra, performance: Aldir Blanc por Elis Regina

Enio Gontijo de Lacerda (UFES)[1]

Das letras que fiz, minha preferida é a que mais apanhou nas mãos e cucas pretensamente eruditas de imbecis, que é "O bêbado e a equilibrista". Eu não tolero algumas críticas feitas à música. Falar que o verso "caía a tarde feito um viaduto" é incompreensível, é de rara estupidez. Até porque o meu avô paterno passou segundos antes embaixo dele. E ele caiu e quase matou meu avô, que ficou empoeirado. Como não cai? Vai pro inferno.

(ALDIR BLANC)

O censor disse que o problema de "O mestre-sala dos mares", que não tinha esse título ainda, era primeiro "O almirante negro", "O navegante negro", o problema era justamente a palavra "negro".

(ALDIR BLANC)

Sou músico sim. Meu instrumento é o canto aliado à palavra. Não aceito discriminação.

(ELIS REGINA)

O espetáculo Falso Brilhante

Quarenta e cinco anos marcam um show que certamente foi um momento apoteótico na carreira e vida da cantora Elis Regina e de todos os músicos e responsáveis pela produção do espetáculo Falso Brilhante. Show, espetáculo, concerto e ainda é difícil definir o que realmente foi aquele acontecimento que ficou em cartaz no teatro Brigadeiro em São Paulo de terça a domingo durante quase um ano e meio e foi parar no Guiness Book como show de maior duração e número de apresentações ininterruptas no Brasil naquela época. Um projeto que começa seu esboço e ensaio debaixo do viaduto do Chá no centro de São Paulo com apenas algumas apresentações ou turnés

1. Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo

como era de se esperar de qualquer show e que ganha outra dimensão e enorme popularidade.

O próprio nome já é algo instigante: Falso Brilhante. Provavelmente nome arrancado de um dos versos do bolero *Dois pra lá, dois pra cá* de João Bosco e Aldir Blanc gravado juntamente com *O mestre sala dos mares* e *Caça à raposa* (LP de 1974) e que ganha nova conotação. Falso brilhante fazendo referência à figura do artista enquanto ser despersonalizado e despossuído de uma função senão aquela de entretenimento, o nome ainda atrelado a uma imagem comercial. O espetáculo Falso Brilhante foi inteiramente concebido com uma ideia oposta, a de mostrar o artista e sua "trupe" como agentes sociais, jornalistas, cronistas de seu tempo. Essa nova politização acompanha voz, repertório, arranjos, figurino e performances ousadas, um conjunto de elementos estéticos que era algo ainda inédito na carreira da artista. A imagem de Elis vinha sendo, pelo menos até seu álbum de 1972 (que chama a atenção por seu caráter inovador, sustentado pelos arranjos de César Camargo Mariano, onde pela primeira vez grava a dupla Aldir Blanc e João Bosco na faixa *Bala com bala*), associada à de uma cantora mais velha, com um repertório sóbrio demais e com arranjos sem grandes novidades, sem discos muito ousados e voz mais comedida (diferentemente do começo da carreira), ao contrário da trajetória transgressora da também intérprete Gal Costa, por exemplo. Em 1973, lança um disco diferente, experimental, sobretudo com relação aos arranjos, onde quase metade do repertório é assinado pela dupla João Bosco e Aldir Blanc. No começo de 1975, em Los Angeles, acompanhada de Tom Jobim, grava *Elis e Tom*, considerado pela crítica como um dos dez melhores álbuns da música popular brasileira. Mesmo assim, Elis Regina, que não era uma entusiasta da Bossa Nova, atravessa uma crise como artista e ainda em 75, começa os preparativos daquele que viria a ser o espetáculo Falso Brilhante. O show estreia no final do ano e causa uma sensação na crítica e na platéia e as apresentações continuam por todo o ano de 76. A voz, ao contrário do LP anterior, *Elis e Tom*, onde cantava baixinho, suave, em algumas canções quase sussurrando, passa a ser mais encorpada, aguda, rascante; em algumas canções como "*Como nossos Pais*" e "*Velha roupa colorida*", que abrem o álbum, tem-se a impressão que uma roqueira invade a cena. As palavras ganham maior destaque, as vogais se tornam mais alongadas, as divisões silábicas mais elaboradas e ao mesmo tempo mais ousadas. A linguagem corporal

também é profundamente modificada, move muito os braços e as mãos, a boca mais aberta facilitando a emissão e propulsão sobretudo das vogais, como no começo da carreira, mas com uma postura outra, concentrada naquilo que dizia, no efeito causado pelo que seu corpo e voz traduziam. O figurino chamava a atenção: ora vestida como uma menina, evocando lembranças da infância em Porto Alegre no Clube do Guri, ora como uma diva cantando canções antigas, com diferentes perucas, ora com várias pencas de banana pelo corpo evocando a imagem de Carmen Miranda. Os músicos se vestem de maneira ainda mais inusitada: César Camargo Mariano de palhaço, os outros de super heróis e monstros, com capas, adereços e maquiagens insólitas. O show tem uma certa brasilidade contrastando com elementos que causam impacto e estranhamento no público devido a seu caráter teatral. Os arranjos também chamam a atenção pelo seu aspecto inusitado: violões contrastando com guitarras possantes, teclados eletrônicos, abuso de percussão conferindo uma plasticidade pouco comum a álbuns de outros grandes artistas da década.

O repertório do álbum *Falso brilhante*

O repertório, o que mais interessa a este estudo, é também bastante distinto dos discos anteriores da cantora; *cult*, inovador e em alguns aspectos, não seria exagerado dizer, libertário e transgressor. Na abertura, como dito anteriormente, são introduzidas duas músicas de Belchior (gravado por Elis somente uma vez no LP de 72, na faixa *Mucuripe*, parceria com Fagner) *"Como nossos pais"*, que junto a "*Fascinação"* (versão brasileira do clássico feita por Armando Louzada) viram o carro-chefe do disco, e "*Velha roupa colorida"*, num ritmo completamente diferente daquele feito pelo compositor cearense, tornando-se, pode-se dizer, um clássico do rock dos anos 70. A ideia de ruptura com o passado é uma constante: "Mas é você que ama o passado e que não vê que o novo sempre vem" e ao mesmo tempo assinala uma crítica e culpa: "Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais", mas a vontade de mudança é ainda maior já que "o presente, a mente, o corpo é diferente e o passado é uma roupa que não nos serve mais", os pássaros blackbird (raven) e o assum-preto anunciam e reiteram: "O passado nunca mais", o que nos leva a considerar que essa ruptura atravessa o plano ideológico e pode perfeitamente

fazer referência aos anos de chumbo da ditadura militar nos anos sessenta que perduram nos anos setenta, mesmo que menos turbulentos, embora ameaçadores, claustrofóbicos.

A terceira faixa (lado A e lado B) tratam de duas canções em língua espanhola; no lado A, "*Los Hermanos*," do argentino Ataualpa Yupanqui e no lado B, "*Gracias a la vida"*, da chilena Violeta Parra e que também fazia parte do repertório da cantora argentina Mercedes Sosa. Este passa a ser um grande encontro de Elis e de um artista brasileiro com a chamada *Nueva Canción*, movimento musical surgido na América Latina na década de 1960 e que fazia canções com denúncia social nas quais incorporava elementos do folclore latino americano. Importante no disco porque assinala essa articulação com uma língua e cultura que geograficamente e linguisticamente estavam tão distantes da "ilha" Brasil e mostra um desejo de integração com a cultura latino-americana, já que o Brasil está entre os países sul-americanos, embora sempre tenha estado, de certa forma, distante de seus vizinhos. Essa escolha do repertório causa alguns problemas a Elis: a venda do disco é proibida pela censura na Argentina e a gaúcha se recusa a se apresentar no país. "*Tatuagem"*, de Chico Buarque, fecha o álbum e, junto a "*Quero"*, de Thomas Roth, são canções mais amenas e suaves. As demais canções primam por um aspecto mais social e político, três delas, "*Um por todos"*, "*Jardins da Infância"* e "*O cavaleiro e os moinhos"* fazem parte do repertório da dupla de compositores João Bosco e Aldir Blanc, sempre presentes na obra de Elis Regina.

A canção "*Um por todos"* ,que fala de um "herói improvisado" , foi eleita como tema da novela Roque Santeiro, homônimo da peça teatral de Dias Gomes, que na época seria protagonizada pela atriz Betty Faria no papel da Viúva Porcina. A novela foi completamente vetada e impedida pela censura de ir ao ar, sendo exibida apenas nos anos oitenta com outro elenco.

"*O cavaleiro e os moinhos"*, penúltima faixa do álbum, se inicia com toques ritmados e sincopados de tambores, como que anunciando algo, o que é apresentado nos primeiros versos da canção: "Acreditar na existência dourada do sol/Mesmo que em plena boca /Nos bata o açoite contínuo da noite" e novamente a questão relacionada à ruptura que encontramos em Belchior no verso de Aldir Blanc "Arrebentar a corrente que envolve o amanhã" e a opressão causada por aqueles tempos em "Todo esse tempo foi igual a dormir num navio/Sem fazer movimento" assinalando sua fragilidade e impotência diante

daquele período. A mesma música carrega ainda uma relação quixotesca que permeia todo o show Falso Brilhante que inclui inclusive um cavalo improvisado com cabeça e panos que corre o palco erguido por Elis e pela banda. Esse aspecto cômico também causa estranhamento, pois provoca um "riso" que lembra aquele esboçado por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN,1987) um riso que é causado não exatamente por uma reação catártica, atingindo um tom jocoso, mas um riso que desemboca na ironia, um riso satírico evocando uma ideia de farsa. Essa atmosfera carnavalizante está presente em todo o espetáculo e repertório, idealmente impressa e performatizada por Elis e seu grupo, estabelecendo uma corrente de fidelidade e harmonia com a letra de Aldir Blanc. Outro trecho interessante nesta canção é a estrofe que a encerra: "Eu, baderneiro, me tornei cavaleiro/ Malandramente, pelos caminhos/ Meu companheiro armado até os dentes/ Já não há mais moinhos como os de antigamente" que fazem menção a Dom Quixote e ao seu escudeiro Sancho Panza evocando novamente aquela aura hispânica e transpondo-a para o "palco" ou "picadeiro" brasileiro (o primeiro cenário pensado para o show seria, inclusive, o de um circo). Mas na versão de Aldir Blanc, Sancho Panza aparece armado e os moinhos de vento já não são os mesmos, não são gigantes que (des)norteavam a imaginação do cavaleiro, mas monstros reais que ameaçam o povo latino americano.

As metáforas, a extensa rede dialógica e alegórica provinda das letras são uma característica fundamental para que se compreenda melhor a obra de Aldir Blanc e será analisada a partir de uma das faixas que integra o disco Falso Brilhante e que passa de certa forma despercebida quando não se consideram alguns dos elementos que a constitui. Na sequência temos a letra de Aldir Blanc na íntegra e sua análise.

Análise da canção Jardins de Infância

É como um conto de fadas
Tem sempre uma bruxa pra apavorar
O dragão comendo gente
A bela adormecida sem acordar

Tudo o que o mestre mandar
E a cabra-cega roda sem enxergar
E você, se escondeu
E você, se esqueceu

Pique, palco, tem distância
Pés pisando em ovos, vejam vocês
Um tal de pular fogueira
Pistolas, morteiros, vejam vocês
Pega a malhação de Judas
E quebra-cabeças,vejam vocês
E você, se escondeu
E você, não quis ver
Olha o bobo na berlinda
Olha o pau no gato
Polícia e ladrão
Tem carniça e palmatória
Bem no seu portão

Você vive o faz de conta
Diz que é de mentira
Brinca até cair
Chicotinho tá queimando
Mamãe posso ir

Pique, palcos, tem distância
Pés pisando em ovos
Bruxa, dragão
Um tal de pular fogueira
E a cabra-cega vai de roldão
Pega a malhação de Judas
E um passarinho morto no chão
E você, conheceu
E você, aprendeu

A música começa com a conjunção alternada do baixo com a bateria muito bem marcada e permanece assim durante quase toda sua execução sinalizando a construção de uma atmosfera lúdica, mas que é quebrada pelos golpes de bateria, num ritmo acelerado, ao contrário do que acontece na maioria das canções da dupla. Algo está prestes a acontecer, a entrar em cena, o que é anunciado com os primeiros versos de Aldir Blanc. Uma mistura de elementos cômicos se alternando a um universo infantil e aos poucos adquirindo um tom ligeiramente grotesco.

Logo no primeiro verso da canção Elis anuncia: "É como um conto de fadas, tem sempre uma bruxa pra apavorar", dando a impressão que a estória acontece do nada ou é a continuação de uma letra anterior inexistente; a sintaxe também soa um pouco distorcida nos convidando a uma nova leitura. Mas o que mais chama a atenção é a conjunção adversativa *como* dando a ideia de algo que é semelhante, mas ao mesmo tempo, o que marca um paradoxo ou mesmo aporia, não é igual, é diferente; no entanto, sem ser contrário. Quando se fala de um conto de fadas é esperado um início como *Era uma vez* ou *Há muitos anos atrás...* e aqui temos uma sentença que ocorre de forma abrupta, inesperada, causando um estranhamento no ouvinte que só aumenta quando são introduzidos personagens como a *bruxa*, o *dragão* e a *bela adormecida*, personagens conhecidos por todos, mas que não têm uma relação exata com o *mestre* ou a *cabra cega* que aparecem na continuação. O ouvinte acaba se perdendo e tentando estabelecer uma conexão possível ou mesmo paralela entre aqueles seres e aquele mundo (des)encantado que está sendo ali reproduzido. O enigma resultante do jogo metafórico estabelecido na canção acaba gerando um certo desconforto no ouvinte que tenta decodificar nomes dos personagens da estória/história que lhe são apresentados. Paul Ricoeur, em *A Metáfora Viva,* nos lança a seguinte questão: "A personificação, que faz de um ser inanimado, insensível, abstrato ou ideal um ser vivo e senciente, uma pessoa, não recorda a transferência metafórica do inanimado ao animado?" (RICOEUR, 2015, p.99). Os personagens dos contos de fada de certa forma ganham vida na versão de Aldir Blanc como se descolassem da voz de Elis e se transmutassem, passando a desafiar o imaginário do ouvinte, efeito que tende a se acentuar com o andamento da música, o que está em perfeita sintonia com o pensamento de Ricoeur: "A uma mensagem de duplo sentido, correspondem um emissário duplicado, um destinatário duplicado e além disso, uma referência duplicada – isso é nitidamente ressaltado, em numerosos povos, pelos preâmbulos dos contos de fadas" (RICOEUR, 2015, P. 343)

Essa espécie de conflito ou estranhamento ganha evidência quando a música desacelera e a intérprete enuncia os versos: "E você, se escondeu/ E você, esqueceu". A pergunta torna-se inevitável: *Escondeu de quê? Esqueceu o quê?*, especialmente pela forma com que Elis canta, destacando as sílabas e acentuando as vogais, o que é uma característica forte de seu canto e a destaca entre outros intérpretes. Parece estar apontando o dedo para alguém ou acusando este locutário de algo,

de se manter ausente, ou não ter dado a devida atenção a um fato; isso se manifesta de forma mais incisiva em virtude do pronome *você* que se dirige a um interlocutor, estabelecendo uma chamada, uma convocatória ou início de comunicação, o que angustia ainda mais o ouvinte aguçando sua curiosidade em saber qual é exatamente a acusação ou de que forma ela se alia ao que está sendo cantado/encenado.

Embora aquele universo seja estranho e extrapole o conhecimento do ouvinte/locutário ao escutar a música pela primeira vez, esta embaralha seu imaginário, o que é sugerido também pelo "quebra cabeça" que aparece na letra, convidando-o a decifrá-lo e buscar correspondências ou estabelecer uma lógica para aquela sequência. Mas a segunda estrofe e os novos versos não são elucidativos. Novos elementos que ora parecem se relacionar ora parecem completamente deslocados aparecem: "pique, palco/ pés pisando em ovos/ pular fogueira/ pistolas"; não amortecendo sua queda na tentativa de compreensão. Temos a soma de vários elementos que aparentemente não se explicam, chegando algumas vezes a se estranharem ou se excluírem tamanha a diversidade. Não há o desenvolvimento de uma estória, não há sequer a contação de uma estória (em seu sentido convencional) ou algo que gire em torno de um acontecimento; há uma superposição de elementos (substantivos) rompendo uma barreira de segurança e turvando os sentidos. A leitura da letra de Blanc se recebida apenas em seu plano literal, deixa no texto profundas lacunas e clama pela participação do ouvinte/leitor a fim de que este possa participar como se a ele fosse atribuído o papel de destinatário responsável pela decodificação de uma mensagem "cifrada".

A musicalidade oferecida pela série de aliterações criadas, fundamentalmente, pela consoante oclusiva/explosiva *p* (pique/palco/pés/pistolas/polícia/palmatória) se adereça harmonicamente aos efeitos do arranjo assim como a preferência pelos substantivos de duas sílabas bru-xa/be-la/dra-gão/gen-te/mes-tre/ca-bra que figuram na primeira estrofe e que são marcados pelas notas do contrabaixo e pela emissão precisa da voz da intérprete. A canção, aparentemente simples, imaginada a princípio como um conto de fadas ganha cada vez mais elementos complexos, tanto na ordem do fraseado como ritmicamente, tanto em seus nomes quanto em seus sentidos ou significações em meio a uma nova acusação e desaceleração do ritmo: "E vo-cê, se es-con-deu/ E vo-cê, não quis ver". Afinal, se pergunta o ouvinte surpreendido: *Se escondeu de quê? Não quis ver o quê?*

A tensão continua na terceira estrofe, mas a música desacelera, o ritmo muda consideravelmente, assim como a voz da intérprete, com grandes oscilações tonais. Novos personagens surgem: o *bobo*, o *gato*, *polícia*, *ladrão* e elementos aparentemente desprovidos de malícia como carniça/palmatória/portão. Os versos seguintes são bastante elucidativos e quase vertiginosos: "Você vive o faz de conta/ Diz que é de mentira/ Brinca até cair" e evocam a fantasia, mas desta vez associada à negação ou ainda abstenção do sujeito frente ao mundo, que não aceita a realidade e insiste em habitar um mundo criado por ele ou por agentes externos. O trecho "brinca até cair" ainda sugere o teor perigoso e arriscado da brincadeira/alienação, pois aqui o verbo cair se aproxima de perder-se/evadir-se ou ainda machucar-se de tanto "brincar" até não aguentar ser um participante e recorrer à mãe quando a situação sai do controle: "Chicotinho tá queimando/ Mamãe posso ir", como que querendo abandonar a "brincadeira".

Na última estrofe aparecem *Judas* e *um passarinho morto no chão*, aguçando a perplexidade do ouvinte que ainda tenta fazer possíveis conexões, embora a letra vá ficando um pouco mais clara à medida que a cantora vai repetindo alguns versos. Em alguns momentos, como no jogo de pique-esconde, é permitido que as palavras se mostrem com certo despudor ou sejam encontradas pelo ouvinte mais atento, que passa a suspeitar que haja a representação de uma ideia sob o signo de outra. Judas é um traidor e, ao mesmo tempo, um ser perseguido e queimado numa fogueira nas festas do interior. Um pássaro, por exemplo, encarna também a ideia de liberdade. Aqui temos um pássaro morto, e essa morte pode estar simbolicamente relacionada à ideia de finitude, a um ser vitimizado por algum ato de violência ou ainda à castração no plano artístico. A ideia da morte postula ainda que as brincadeiras que até então eram da ordem da fantasia, do terreno fértil da imaginação começam a ficar sérias, a sair do controle, já tem "carniça e palmatória bem no seu portão". Algo se aproxima desvelando aquele universo lúdico, inocente e o arranjo da música, com seus efeitos, sustentam esta inquietação no ouvinte, que passa a melhor agenciar essa rede de semelhanças e substituições que lhe são suscitadas. As marcas de violência associadas às pistolas, morteiros, pau, polícia, palmatória, chicotinho, ganham novas conotações. De acordo com Ginzburg, "ao mesmo tempo em que não cabe representá-la (a violência) de modo superficial e direto,

para não trivializá-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido" (GINZBURG, 2010, p.193).

A atuação/encenação/dramatização de Elis Regina é fundamental para que esses agenciamentos de significado sejam operados. Para Luiz Tatit, "tudo o que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar" (TATIT, 1994, p. 35), criando um paralelismo que é sustentado e restaurado pela voz e pela melodia que se articulam com a letra num movimento duplo de ele/outro, ajuste/reação, real/imaginário, criando o que o teórico chama de ilusão enunciativa:

> É graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz. Como vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequencia virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra. Por mais variados que sejam os temas tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los da persona do cantor (TATIT, 1994, p.35)

O quebra cabeça ou o jogo literário está estabelecido; resta ao ouvinte se embrenhar pelo roteiro oferecido por Aldir Blanc e pela voz guia de Elis Regina que finaliza a canção esperando que tenha cumprido sua missão: "E vo-cê, conheceu/ E vo-cê, aprendeu", estendendo e arrastando as vogais finais até o fim da música. A este ouvinte aqui evocado não resta outra alternativa a não ser voltar à sexta faixa do CD ou primeira faixa do lado B do LP Falso Brilhante e escutá-la mais uma vez. Novamente aqueles seres estranhos atravessando sua mente e ele tentando estabelecer uma rede dialética entre os personagens dos contos de fadas e histórias reais, elementos supostamente figurantes, tudo dentro de um ritmo quase alucinógeno da união do baixo com a bateria na execução da música, piano elétrico e guitarra com efeitos de percussão nos trechos onde há um diálogo/interpelação do ouvinte/interlocutor. O ouvinte imaginário, situado no século XXI, então sente a necessidade de retornar ao ano de 1976 para entender melhor o que está acontecendo, já que alguns elementos parecem desconectados e ainda obscuros à sua compreensão, embora ocorra um surpreendente diálogo com o momento presente. Procura por fatos, fotos, vídeos e começa a estabelecer algumas relações. Passado e presente passam a ganhar uma interatividade, "o histórico contado e o mnemônico experimentado se recruzam na linguagem" embaçando a mente do ouvinte "pelo excesso da

presença do passado que não pára de assombrar o presente (RICOEUR, 2020, p.401). Temos então uma espécie de reatualização de um passado ou uma fusão entre presente e passado, desencadeada por uma experimentação presente propiciada ao ouvinte através da música e seus elementos performáticos. Esta conexão vem também, é importante avaliar, carregada de crítica no tom irônico que Aldir coloca nas canções e Elis reforça, fazendo considerações acerca do presente que nega o passado que (evocando Belchior) "é uma roupa que não nos serve mais", mensagens que podem perfeitamente ser retraduzidas ou reinscritas no *nosso* presente e ainda causar impacto.

Versões são atualizadas e personagens ressurgem com outras feições, como se a letra fosse reconfigurada a partir da adição de novos significantes. Isso não quer dizer que o significado primevo tenha deixado de existir; a bela adormecida continua sendo a mesma personagem, mas a ela podem ser atribuídos novos valores, pode-se manter sua identidade e ao mesmo tempo relacionar sua imagem bela, ingênua, angelical, a uma ingenuidade negativa, a um ser frívolo, manipulável e alienado, que dorme enquanto tudo explode a seu redor. A imagem da cabra cega também ressalta este aspecto de obediência e submissão a tudo o que o "mestre mandar". Nesta primeira estrofe há ainda, relembremos, uma espécie de acusação com "E você, se escondeu/ E você, se esqueceu", aludindo à falta de participação, de interesse, de função social e coletiva e ainda à falta de memória do povo em determinado momento político que atravessa seu país.

A letra faz também referência à dificuldade do artista em transitar pelo seu cenário em uma época de repressão; está sempre "pisando em ovos, pulando fogueiras", ou ainda, fazendo alusão a outra célebre canção de Aldir Blanc e João Bosco, o "*Bêbado e a Equilibrista*", "na corda bamba de sombrinha", usando sua criatividade para driblar a censura. A artesania das frases, o constante uso de metáforas é um indicativo disso, pois mostra a impossibilidade de se falar numa linguagem mais clara e aberta como se usava na década de cinquenta e nas precedentes, o que também serviu para que as letras compostas naquela época fossem mais elaboradas e carregadas de alegorias e metáforas. Ainda segundo Ricoeur, "A metáfora diz respeito às próprias profundidades da interação verbal (...) Não se trata de um simples deslocamento de palavras, mas de um comércio entre pensamentos, isto é, de uma transação entre contextos." (RICOEUR, 2015,

p.129). Além disso, a imprecisão no campo da significação é ideal, pois é a sua impossibilidade de definição que favorece a encenação.

A contextualização e a intermediação temporal são fundamentais para que os seres/agentes abstratos ganhem maiores nuances e sejam ressignificados. Esta é uma tendência interessante de se observar na literatura, música, cinema e outras artes; durante períodos de opressão, notoriamente, a arte se torna mais avessa ao óbvio. O texto, por exemplo, torna-se mais hermético, a imagem sugerida mais opaca e passam a sugerir novas possibilidades de articulações e atribuições. A sintaxe adulterada, fragmentada, palavras de sentido dúbio, evocações não imediatamente compreensíveis se analisadas fora de um contexto são uma das marcas destas canções e "*Jardins de Infância"* é um exemplo disso. O próprio título nos enlaça a atenção: jardins, no plural, já sugere imediatamente a existência da possibilidade de mais de um jardim sendo enunciado; o termo já sugere um sentido duplo. Há, de maneira geral, o trabalho de burilamento de Aldir Blanc com a palavra, a soma de atribuições ou mesmo distorção ou transformação no plano do significado, o que ganha ainda maior evidência na interpretação de Elis Regina. Ruth Finnegan, por exemplo, defende que "a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância, pois a letra de uma canção não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com seus devidos ritmos, entonações, timbres, pausas", mas também chama a atenção para a harmonia do conjunto voz-letra-música, ressaltando sua interação e a dificuldade de serem analisados separadamente: "Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única, transcendendo a separação de seus componentes individuais." (FINNEGAN, p.24). Podemos ir além e também dizer que a performance de certa forma não apenas integra todos estes elementos mas, acima de tudo, é força motriz na edificação de imagens e significações; afinal, gesto, voz, ritmo, produzem abalos nas palavras e estas, ganhando propulsão, evocam, ativam e reativam imagens. Estas impressões sensoriais formatam novos sentidos na mente do ouvinte e este passa a interagir com a música, mas nunca encerrando uma significação última, passando a sondar possibilidades, fazendo incursões e interpretações desses códigos.

O deslizamento da palavra cantada desmantela a noção clara e fixa de seu sentido, sugerindo novas equações ou equalizações ao ouvinte/interlocutor que passa a agenciá-las no intuito de refletir o que está

encoberto. Mas é preciso dizer que o fornecimento de uma possível interpretação não cancela aquela tida como primeira leitura, já que é esta também a primeira guia que gera novas significações, como se elas estivessem irremediavelmente atadas, uma amparando a outra, servindo-se de escudo e espelho ao mesmo tempo. Uma possível leitura, como se falou anteriormente, pode estar veiculada à tentativa de passar pela censura sem ser vetada e servir de diálogo com o público, que conhecendo os autores e intérpretes, recebem aquela música como um código hermenêutico a ser desvendado.

Em "*Jardins de Infância*", especificamente, há um jogo que deve ser assinalado. Além do mundo mágico dos contos de fada, Aldir Blanc usa, determinantemente, jogos do universo infantil como cabra-cega, pique esconde, quebra-cabeças, pau no gato, polícia e ladrão para associar as brincadeiras infantis às idiossincrasias do mundo adulto. Ao mesmo tempo que se repelem (uma pertence ao universo da fantasia, a outra à da realidade), se atraem numa força lancinante, pois este universo infantil faz referência também ao imaginário e, ainda, sob uma perspectiva psicanalítica, ao aprendizado para se adentrar no mundo dos adultos, uma forma performática que engloba repetição, compreensão, aceitabilidade e socialização, ou seja, há uma tendência a se tornar real ao passo que aquele mundo opressivo dos adultos, assombrado pela ditadura, toma aspectos de irrealidade. Existe, pois, como num jogo, uma troca, uma alternância de peças ou de lados, pessoas, fases da vida, tornada possível através da conjunção dos elementos voz, performance e palavra, o que está em perfeita consonância com o pensamento de Ricoeur: "Do mesmo modo que a metáfora-enunciado tem como foco uma palavra em mutação de sentido, a mudança de sentido da palavra tem como quadro uma enunciação completa em tensão de sentido." (RICOEUR, p.207) e que se ajusta congruentemente ao pensamento de Tatit no que concerne à tensão entre os elementos verbais e musicais no plano estético e Márcio Seligmann-Silva no plano social e ideológico quando este diz que "a imaginação deve ser chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.70)

Por outro lado, há ainda, a relação jogo infantil versus jogo literário. O jogo sempre foi algo caro à literatura, pois favorece a noção de deslizamento e ressignificação da palavra que ora mostra suas "vestes" ora as oculta conduzindo o leitor/ouvinte por caminhos diversos fazendo com que ele se renda às suas tortuosidades e mostrando que

as adversidades são também positivas e que o óbvio pode ser algo suspeito, inverossímil e vilipendiador. Aldir Blanc é um autor/letrista que não se rende à vulgarização de sentidos, não é um facilitador, tornando-se por vezes difícil "varrer as esfinges das encruzilhadas" como ressalta em "*O cavaleiro e os moinhos"*, para se atravessar a comprida via de sua "*Transversal do Tempo"*, (canção esta que fecha o disco *Elis* de 1977) e é título também de outro show de Elis Regina de 1978, com uma proposta similar ao espetáculo Falso Brilhante e que estreou logo na sequência, mas isso já é conversa para um outro trabalho.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Editora Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* in Ensaios sobre Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro. Ed: FAPERJ/7 Letras

GINZBURG, Jayme. *Violência e forma em Hegel e Adorno*. USP. Revista Brasileira de Literatura Comparada. N.16, 2010.

RICOEUR, Paul. A *Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. História, memória e literatura. O testemunho na era das catástrofes*. (p. 59-89) Campinas: Editora da UNICAMP.

TATIT, Luiz. *Ilusão enunciativa na canção*. Per Musi – Revista acadêmica de música. Belo Horizonte, n. 29, 2014, p.33-38.

Álbuns mencionados

ELIS, PoliGram/Philips, 1972
ELIS, PoliGram/Philips, 1973
ELIS, PoliGram/Philips, 1974
ELIS E TOM, PoliGram/Philips, 1975
ELIS REGINA – *Falso Brilhante* – PoliGram/Philips, 1976
ELIS, PoliGram/Philips, 1977
ELIS, *Transversal do Tempo*, PoliGram/Philips, 1978

A poesia barroca no Brasil: retórica e realidade no seiscentismo brasileiro

Evaldo Balbino (UFMG)[1]

São conhecidas e discutidas por estudiosos e professores interessados na poética barroca as artimanhas da linguagem a que essa mesma poética pagava um tributo. A poesia barroca construiu-se, no caso brasileiro, num período em que se cultuava um discurso retorcido, culterano (na esteira de Gôngora) e conceptista (nas trilhas de Quevedo).

O cultismo se caracterizava, na prática do discurso poético, por uma linguagem ornamentada, carregada com imagens através de jogos de metáforas, de palavras e de construção. Proliferava nos textos – posteriormente denominados de barrocos – uma série de metáforas, o que os transformava numa expressão figurada a superar muitas vezes, pela sua exuberância, a presença dos assuntos a serem tratados. Pelo processo da Antanáclase, os cultores da retórica barroca desdobravam vários sentidos de um só vocábulo. Dentre os jogos de construção da língua, destacava-se o hipérbato, com a utilização, muitas vezes, duma expressão complicada, atingindo-se o nível da sínquise. O uso reiterado de versos correlativos, do processo de *diseminación y recolección*, de perífrases, dos latinismos e grecismos e – no caso das composições em português – a utilização até mesmo de espanholismos – tudo isso eram técnicas que configuravam a dicção culterana do discurso barroco. E se todas elas produziram verdadeiras obras de arte na literatura, muitas vezes o seu uso exacerbado e levado às últimas consequências não deixou de realizar frutos estéreis, fazendo com que muitos versejadores e prosadores caíssem em padrões

1. Licenciado em Letras, mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada pela UFMG, onde é professor e pesquisador. Realizou Pós-doutorado em Estudos Literários na USP em 2017. É membro da Academia de Letras de São João del-Rei – Minas Gerais. É poeta e escritor, já tendo recebido 26 distinções literárias. Publica mensalmente crônicas no *Jornal das Lajes* e no jornal literário *Linguagem Viva*. Participa de 22 antologias pelo Brasil e de uma em francês. É autor dos livros: *Moinho* (1ª ed. em 2006, 2ª ed. em 2021 – poesias), *Móbiles de areia* (2012 – crônicas), *Filhos da pedra* (2012 – poesias), *Amores oblíquos* (2013 – contos), *Os fios de Ícaro* (2015 – romance), *Apesar das coisas ásperas* (2016 – crônicas), *Fantasma de Joana d'Arc* (2017 – poesias), *Inscrição no deserto* (2020 – poesias) e *Lições de cigarra* (2021 – poesia infantojuvenil).

de mau gosto. Fato esse é o que ocorreu com muitos poetas filiados às academias de boa parte do século XVIII brasileiro.

Já o conceptismo se constituiu num exercício da inteligência, com pensamentos cerrados, sutis e muitas vezes pouco precisos. Apoiando-se na bíblia conceptista, o livro *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián, o conceptismo se comprazia nas antíteses, nos pensamentos por simetrias e contrastes, o que levava a uma agudeza de conceitos. Em outras palavras, a expressão conceptista buscava um adensamento não na exterioridade das coisas, mas num pensamento expresso com agudeza e volteios de raciocínio.

Cultismo e conceptismo são práticas que já percebemos um pouco no *Cancioneiro Geral* e mais em poetas petrarquizantes do Quinhentos como Luís de Camões, mas que se intensificaram e tomaram aspectos novos no século XVII, sob a influência dominante e já citada de Gôngora e Quevedo. Embora possamos distinguir autores barrocos mais cultistas do que conceptistas e vice-versa, essas duas práticas de certo modo se uniam. Afinal, o pensar por simetrias e contrastes determina, no plano formal, paralelismos e antíteses. Dirigindo-se aos sentidos e à inteligência dos receptores, a arte barroca, culterana e conceptista, fazia conviverem as duas conhecidas funções da linguagem: a poética e a apelativa.

Em *Lições de cultura e literatura portuguesa*, Hernani Cidade também adverte que:

> cultismo e conceptismo são [...] duas faces da mesma realidade, dois aspectos de um conceito único de poesia – o que a reduz a uma atividade puramente lúdica. Não exprime a vida; distrai da vida. Sobrepõe ao plano da realidade o plano do ideal, construído com o que nela haja de mais formoso e puro, fulgurante e nobre, e para ele perpetuamente provoca a evasão da sensibilidade, da imaginação e da inteligência. (CIDADE, 1951 *apud* RAMOS, 1967, p. 11)

Se as palavras do crítico não deixam de descrever com perspicácia o jogo com a linguagem que o Barroco valoriza, elas não apontam para tais textos em situação. Se devemos ler essa estética pelo viés das artimanhas duma retórica retorcida, enviesada, não podemos deixar de também buscar nesse mesmo discurso, muitas vezes agudo e truncado, as possíveis representações da época em que foi produzido. Trata-se, aqui, de considerar os textos *em situação*, como assim o faz Alfredo Bosi no seu *Dialética da Colonização* no que diz

respeito à literatura brasileira do período colonial. Cabe, portanto, ao estudioso do período barroco em nossa literatura analisar os dois lados da mesma moeda, desse discurso que, pejado de formalismos, não deixa de inserir-se – porque aí mesmo é produzido – no solo brasileiro. A tarefa do crítico é, pois, considerar simultaneamente espírito e forma e "atingir o plano da síntese estética que deve nortear, em última instância, o julgamento de uma obra" (BOSI, 2001, p. 30).

A existência de uma literatura barroca no Brasil já foi objeto de querela. À conhecida discussão levantada por Antonio Candido (1997) de que os momentos decisivos para a formação da nossa literatura residem no Arcadismo e no Romantismo, e não anteriormente, quando as manifestações literárias no Brasil ainda eram esparsas, rebate Haroldo de Campos (2021) acusando o autor da *Formação da literatura brasileira* de ter promovido um sequestro do Barroco na nossa cultura.

Outros estudos, juntamente com o trabalho de Haroldo de Campos, discutem a fermentação cultural na Bahia do século XVII e chegam a desenvolver mais essa questão. Refiro-me aos livros *História concisa da literatura brasileira* e *Dialética da colonização* de Alfredo Bosi, e ao ensaio *A sátira e o engenho* de Adolfo Hansen.

Bosi, na *História concisa,* utiliza a expressão *ecos do Barroco* para referir-se às manifestações e *repetições,* no Brasil, de motivos e formas do barroquismo ibérico e italiano (BOSI, 1994). Se qualquer produto artístico vai além de mera repetição, pois é de repetição que fala Alfredo Bosi, e mesmo se considerarmos que na retórica barroca dos seiscentos o artista não era medido por graus de originalidade – conceito este anacrônico para a época –, mas pela capacidade de inventar através duma arte combinatória de elementos coletivizados, não podemos falar de mera imitação dos poetas e prosadores europeus feita pelos nossos escritores barrocos. Se produziam através de uma linguagem estereotipada de lugares comuns retórico-poéticos, não deixavam de realizar criações entre uma linguagem internacional (a estética barroca vinda da Península Ibérica e da Itália) e a "realidade eco-sócio-antropológica dos trópicos, marcada desde o início (...) pela mestiçagem genética e pelo sincretismo simbólico – jogo permanente de genes e de signos na margem ocidental do Atlântico Sul" (RISÉRIO, 1995, p. 47). Entretanto, em *Dialética da colonização,* Bosi já explicita uma leitura mais dialética, chegando a falar de uma literatura/arte de fronteira – leitura mais acurada e arguta sobre a cultura brasileira como um todo (BOSI, 2001). Para refletir ainda sobre

a coexistência entre imitação e criação na literatura brasileira, serve-nos também, entre outros, o já conhecido ensaio de Silviano Santiago "O entrelugar do discurso latino-americano", em que o ensaísta, nas trilhas da postura antropofágica oswaldiana, conclui que:

> entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2002, p. 26)

A literatura barroca (ou ecos do barroco) no Brasil reflete predominantemente o seiscentismo espanhol e português e estende-se, no ápice de seu vigor, de todo o século XVII a mais da metade do século XVIII, não nos esquecendo de que traços barrocos perduraram em obras posteriores, tal como a de Cláudio Manuel da Costa no nosso Arcadismo. A despeito de a *Prosopopeia* de Bento Teixeira ter sido publicada em 1601, não se pode negar que ela se associa mais ao quinhentismo de teor clássico à Camões do que ao seiscentismo propriamente dito. Incluem-se, assim, no nosso Barroco em versos, os poemas de Gregório de Matos e os a ele atribuídos, a *Música do Parnaso* de Manuel Botelho de Oliveira, as produções dos grêmios eruditos e literários (Academias dos Esquecidos e Renascidos na Bahia, Academias dos Felizes e dos Seletos no Rio de Janeiro), a *Descrição da Cidade de Itaparica* de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, além de autores menores.

As academias e os atos acadêmicos funcionaram como "o último centro irradiador do barroco literário" e já sinalizavam "uma cultura humanística viva, extraconventual, em nossa sociedade". Do que nos ficou de suas produções, pode-se dizer com Alfredo Bosi que "talvez tenham sido mais relevantes as suas contribuições para a História e a erudição em geral que o pesado rimário gongórico compilado por seus versejadores" (BOSI, 1994, p. 48). Péricles Eugênio da Silva Ramos, no entanto, defende uma valorização de tais obras, a despeito do artificialismo das mesmas, argumentando que tal artificialismo era uma prática da época em todo o Ocidente. Sua defesa surge nos seguintes termos:

> Na verdade a poesia culteranista era flor de estufa, transplantada para o clima brasileiro e sem correspondência com o ambiente;

> elegante e cifrada, era capaz de comprazer em torneios de lisonja ou de agudeza homens de educação europeia, que assim se desfastiavam. Mas, com essas limitações, a qualidade dos decassílabos era por vezes bastante apurada, versificando muitos acadêmicos com perícia e distinção (...) Certo, é poesia artificial, mas quando a praticava toda a época e toda a Europa ocidental, não se pode desconsiderá-la e esquecer seu caráter representativo de um tempo rebuscado e frívolo. (RAMOS, 1967, p. 90)

Já que poetar não é simplesmente metrificar, tais acadêmicos, se não fizeram poesia de alta qualidade, pelo menos contribuíram para a história da nossa cultura, como pontua Bosi, e também se construíram como representantes da frívola e enviesada retórica do tempo.

Dentre os principais autores citados atrás, destaco aqui Manuel Botelho de Oliveira e Gregório de Matos, primeiro pela força com que as suas obras avultam na literatura brasileira – e isso a crítica vem apontando – e segundo pelo fato de se evidenciarem em seus textos os dois lados da moeda a que me referi anteriormente. Na escrita dos dois, a artimanha da linguagem barroca alia-se a uma situacionalidade incontestável – principalmente no caso do segundo – em termos de realidade colonial. Não que outros autores – considerados menores – produzissem discursos no vácuo, o que seria e é impossível.

Manuel Botelho de Oliveira, com sua *Música do Parnaso* dada a lume em 1705, demonstra-se um forte praticante do cultismo. Se avulta em seus poemas uma certa futilidade de assuntos, neles vamos encontrar, por outro lado, um domínio dos processos barrocos na utilização da linguagem simbólica e metafórica. Beiram à monotonia os seus poemas que falam de Anarda, esse feminino erigido e referenciado à exaustão pelo discurso poético e que serve ao poeta como um ponto de partida para suas comparações e construções culteranas. Tais construções realizam-se por complicadas metáforas cultivadas em quatro línguas (português, espanhol, italiano e latim) e pelo uso de termos ideais de comparação ao invés de termos reais inexpressos. Usando e abusando do processo estilístico da analogia, reforça a perspectiva instável e excêntrica do homem no mundo, encarnando – num processo de metamorfose e dinamicidade – um mesmo aspecto da realidade em imagens tomadas a contextos semânticos diversos. Com isso o poeta produz associações insólitas entre as palavras, esmerando-se na proliferação de metáforas e símbolos tão abundantes na lírica barroca. Aproximando e amalgamando os

contrários através de antíteses e paradoxos, muitas vezes fugindo ao plano lógico-semântico em prol de uma sonoridade e de uma imagística exuberantes, oferece-nos uma poesia que prova o caráter arbitrário e lúdico da visão barroca da existência. Essas engenhosidades linguísticas, como bem pontua Alfredo Bosi, ocultam o acaso, a desordem real e o alheamento do artista em relação a uma natureza racional. "E no fundo a ideologia do barroco ibérico é a negação daquele real, cósmico e humano, cognoscível, que fora o objeto do pensamento renascentista e que a filosofia de Descartes, de Bacon e de Locke estavam procurando abraçar" (BOSI, 1994, p. 42).

Se a poesia de Botelho – barroca e não renascentista – não busca abraçar "aquele real cognoscível", ela não deixa de ao modo mesmo barroco dispensar atenção, mesmo que muito pouco em toda a Música *do Parnaso*, ao espaço da colônia na época.

No "Romance I", dedicado "Ao Governador Antônio Luís Gonçalves da Câmera Coutinho – Em agradecimento da carta, que escreveu a sua majestade pela falta da moeda do Brasil", o poeta nos remete ao difícil estado financeiro dos engenhos baianos aludido constantemente por Gregório de Matos. Mesmo que seja um canto de louvor ao poder instituído e encarnado na figura do governador – prática comum na época –, esse romance constrói-se com finais proparoxítonos em versos muito curtos (heptassílabos), o que lhe dá um caráter joco-sério. Tal caráter ressoa aos nossos ouvidos, mesmo se considerarmos, na esteira de Sanchez de Lima, que os esdrúxulos eram "*compostura de ingenio y artificio*" (SANCHEZ DE LIMA *apud* RAMOS, 1967, p. 74):

> Escreveis ao Rei Monárquico / o mal do Estado Brasílico, / que perdendo o vigor flórido, / se vê quase paralítico, / porém vós, como católico, / imitando a Deus boníssimo, / lhe dais a Piscina plácida / para seu remédio líquido. / [...] / Aos Engenhos dais anélitos, / que estando de empenhos tísicos, / tornam em amargo vômito / o mesmo açúcar dulcíssimo. (OLIVEIRA *apud* RAMOS, 1967, p. 72-73)

Também outro exemplo de alusão ao local em Botelho é a silva (composição que mescla decassílabos e hexassílabos) "à Ilha de Maré – termo desta cidade da Bahia", em que o poeta exalta o clima, os animais e as frutas dum recanto da paisagem baiana, colocando-os como superiores aos elementos de Portugal. Se este texto não pode ser encarado – por um critério formal rigoroso – como um discurso a afirmar o progresso da nossa consciência literária em detrimento da Metrópole

(BOSI, 1994, p. 43), ele não deixou de constituir-se como uma tradição em nossa literatura, dando "origem a uma fila de trabalhos me-ufanistas, de Santa Maria Itaparica e Santa Rita Durão" (RAMOS, 1967, p. 57). O sentimento ufanista flagrado neste poema e os versos quase sempre *ridículos*, na severa expressão de Alfredo Bosi (BOSI, 1994), não apagam, a meu ver, algumas imagens vívidas que aí surgem, como esta, quando o poeta se refere aos *pássaros amigos*: "parecem mariposas, que embebidas / na chama alegre vão perdendo as vidas". Para além dessa bela imagem das vidas sendo embebidas na chama alegre, cita-se um outro fragmento em que o poeta reflete sobre a precária condição da pequenez no mundo, referindo-se aos peixes fisgados na faina dos pescadores: "e vários peixes por pequenos prendem; / que até nos peixes com verdade pura / ser pequeno no mundo é desventura". Tendo a concordar com Eugênio Gomes de que esta silva, a despeito de não ser produto singelo de um entusiasmo natural e de prender-se às afetações de linguagem encontradas no Gôngora das *Soledades*, destaca-se não pela temática, mas por "algo de simples, despachado e mesmo rude" (GOMES *apud* RAMOS, 1967, p. 87-86).

Gregório de Matos, misturando cultismo e conceptismo, não se prende tanto às artimanhas da linguagem com a mesma intensidade com que o fazia Manuel Botelho de Oliveira. Sua poesia, advinda também duma formação europeia, mostra-se em diálogo temático e formal com as poéticas do tempo: o maneirismo camoniano que vinha do século XVI, desembocando no Barroco então vigente, matriculado em Gôngora e Quevedo. Sua obra como um todo encena mais intensamente – ainda em comparação com Botelho – o Portugal da Restauração e o Brasil da decadência do açúcar. Assim, na análise de seus textos, vêm à tona e se fazem necessários todos os seguintes elementos: as agudezas conceptistas; os labirintos formais do cultismo; a tradição da sátira ibérica, grossa e palavrosa; a mentalidade jesuítica; a Contrarreforma e a consciência dividida entre a moral pública, ascética, e a prática sensual, privada; o pessimismo do desengano pós-renascentista; a decadência do comércio oriental; a intensificação das restrições comerciais ao Brasil; crise das propriedades rurais açucareiras aqui implantadas e fortalecimento dos negociantes que aqui atuavam, basicamente representados pelos portugueses imigrantes.

O corpus poético de Gregório de Matos, como propõe José Miguel Wisnik (1997), divide-se em *poesia de circunstância* (aqueles poemas

que se voltam claramente para a realidade circundante do poeta e que se desdobram em poemas satíricos, graciosos e encomiásticos), *poesia amorosa* (desdobrada em lírico-amorosa e erótico-irônica, sendo esta perpassada por aspectos satíricos ligados à sexualidade) e *poesia religiosa* (a que tematiza a culpa e o perdão, a vida como trânsito).

Para uma leitura adequada dessas *faces poéticas* de Matos, cabe primeiro discutir alguns problemas que dizem respeito à personalidade GM e ao modo como tal obra foi lida posteriormente.

O caso Gregório de Matos tem rendido muita fortuna crítica, uma vez que não chegou a publicar nada em vida e que teve o seu nome, numa construção *a posteriori*, atravessado pelas forças da mitificação. Assim, no tocante a esse poeta, além da questão dos apógrafos, discute-se sempre sobre a identidade Gregório de Matos. Esta identidade, de acordo com estudo do professor João Adolfo Hansen (*A sátira e o engenho*: Gregório de matos e a Bahia do século XVII), foi construída na cadeia de recepções românticas e positivistas, as quais, quando não faziam uma leitura nacionalista, apontando GM como um crítico à Metrópole e um antecipador político do Estado nacional brasileiro, faziam do poeta um caso psicológico de obscenidade a ser estudado com cautelas. Ora, se toda entidade autoral é construída pelas recepções no tempo e no espaço, se o autor é construído pelo leitor em sua leitura, o caso GM é ímpar na literatura brasileira, uma vez que em torno dele o mito – essa construção humana poderosa – imprimiu mais radicalmente suas artimanhas. As recepções da obra atribuída a Matos promoveram – contraditória e muitas vezes inadequadamente – uma "sedimentação" do autor, criaram um GM:

> iniciador da nossa lírica de intuição étnica; um GM vagamente anarquista, misto de vanguarda do proletariado, de intelectual orgânico e de libertinagem intelectual e sexual, na paródia do estilo alto da cultura oficial; afro, à imagem de facções do movimento negro; formosíssimo, nunca lindo, invisível, interdito, obsceno, pornográfico, impróprio; sintético, catolicíssimo, padresco. (HANSEN, 2004, p. 22)

Uma leitura mais acurada do corpus poético considerado sob a assinatura de GM exige-nos, no entanto, uma outra perspectiva de leitura, da qual falarei mais adiante.

A tese de Hansen fundamenta-se no fato de que o discurso atribuído a Gregório – em especial a sátira – é uma construção que deve

ser lida mais como uma filiação a todo um arcabouço retórico dos seiscentos, arcabouço esse ditado pela Europa barroca, do que como um discurso que, localizado no recôncavo baiano do XVII, tem essa mesma realidade como referência. Em outras palavras, na perspectiva dessa tese, os elementos locais que surgem na sátira de GM enquadram-se na retórica discursiva da época, diluindo-se em generalizações que visam, não a pessoas e a instituições específicas, mas antes a um objetivo moralista de correção dos excessos por mediação de caricaturas e sarcasmos. O ensaísta deixa isso claro, quando afirma que, "preenchendo os lugares-comuns cômicos com referências extraídas dos discursos do lugar, o satírico repete o sentido legal das normas, invocando-as metaforicamente para interpretar e castigar os vícios e abusos" (HANSEN, 2004, p. 50). Ora, se por um lado é producente a arguta análise de Hansen, de acordo com a qual a sátira é moralista e a *persona* satírica de Gregório é uma personagem dramática complexa, um "ator capacitado a ocupar várias posições discursivas opostas, consecutivas ou simultâneas, conforme a matéria e a ocasião dos poemas" (HANSEN, 2004, p. 365); por outro lado faz-se necessária uma leitura sócio-histórica, conforme proposta por Alfredo Bosi, a qual não deve cair tão-somente numa

> sorte de formalismo voltado para as estruturas do discurso satírico tomado em si mesmo, e para o qual os tipos de escarmentados pelo poeta seriam antes *topoi* de uma longa tradição literária do que formações histórico-sociais circunscritas no espaço e no tempo. (BOSI, 2001, p. 101)

Situando toda a obra de GM – e não apenas a satírica – em seu contexto histórico-social, verificamos uma situação atravessada por tensões, evitamos cair na sedimentação da autoria referida por Hansen e não nos fechamos nos mecanismos e nas artimanhas duma retórica descontextualizada. Compete-nos, pois, analisar esse discurso poético nas suas múltiplas faces, verificando como o mesmo situa-se na retórica do barroco seiscentista e como que, ao mesmo tempo, se relaciona com a rede cultural metrópole-colônia.

Uma leitura estético-histórica da poesia de circunstância atribuída a GM, em específico aquela de teor satírico, aponta-nos para as experimentações formais do poeta, mas também para as contradições e tensões instauradas na Bahia do seiscentos num momento em que valores do Antigo Regime começam a ser abalados pelas atividades

mercantis. A poesia graciosa aponta para o contexto da época, na medida em que referência acontecimentos pitorescos, folguedos, festas e divertimentos da Bahia. Já a retórica concretizada em experimentos formais e praticada nos poemas encomiásticos – naquela poesia laudatória tão comum à época – não elide referências a personalidades do momento e ainda denuncia as redes de relações amigas e políticas em que se insere a *persona* enunciadora.

O conhecido soneto "À cidade da Bahia" insere-se na produção de circunstância e é um típico procedimento de uma retórica barroca, mas que surge aqui a serviço de uma demonstração do precário estado da Bahia à época do poeta. Lidando com a polissemia do verbo trocar, no sentido de comerciar e modificar ("A ti trocou-te a máquina mercante, / Que em tua larga barra tem entrado, / A mim foi-me trocando, e tem trocado, / Tanto negócio e tanto negociante"), o soneto, aproximando dois pares de antíteses, opera um jogo quiástico e barroco de um mútuo espelhamento entre o sujeito poético e a Bahia, espaço que esse mesmo sujeito habita. Ambos se veem no presente, assim como já se conheciam no passado. Da antiga riqueza caiu-se na pobreza de hoje, e tal mudança foi causada pelas trocas incessantes (vide o caráter metonímico da expressão *máquina mercante* a designar todo o sistema mercantil) e pelo caráter de "abelhuda" duma Bahia que se deslumbrava diante das "drogas inúteis" do "sagaz Brichote": "Triste Bahia! ó quão dessemelhante / Estás e estou do nosso antigo estado! / Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, / Rica te vi eu já, tu a mi abundante" (MATOS, 1997, p. 40). Analisando esse discurso no seu contexto, Bosi afirma que assim se nomeia a Bahia:

> o espaço de vida, não como alheio ou estranho à voz do poeta, mas imantado pela força das suas paixões; não o nome em si, menção abstrata, mas o nome-para-o-eu, o nome sofrido, o nome a que o tom exclamativo dá graus de canto; o nome qualificado, *triste*. Ambíguo, aliás, este adjetivo: denota estado de alma depressivo e melancólico; mas também conota – se posto no contexto inteiro do soneto – a ideia de infelicidade, que partilha com outros nomes da nossa língua, como *desgraçado* e *miserável* sobre os quais paira igualmente uma sombra de culpa. A Bahia não está só magoada; também é um exemplo lastimável de mudança para situação pior, de cuja responsabilidade não pode isentar-se. (BOSI, 2001, p. 95)

Persistindo na sua crítica à Bahia, GM adentra pela sátira, encenando poeticamente, e de acordo com a linguagem barroca da época,

os desmandos e o verdadeiro caos instalado na sociedade baiana. É também por isso que sua produção satírica já foi classificada bakhtineanamente como carnavalizadora, dotada que é de um gesto largo, extrovertido e festivo, a abalar os poderosos, o que torna o seu autor uma figura fundamental frente à nossa formação nativista e afirmação nacional. Lembremo-nos de que tal perspectiva entra a contribuir para aquela sedimentação da autoria de que nos fala Hansen. Ora, uma leitura histórica dessa produção, na esteira de Alfredo Bosi, obriga-nos a situar melhor o poeta no seu tempo, considerando categorias como estamento, etnia e sexo, e a verificar que a sua sátira, na verdade, não chega a ser representação de uma consciência nacionalista ou baiana, mas antes uma rija oposição estrutural entre a nobreza que desce – e da qual GM fazia parte – e a mercancia que sobe (BOSI, 2001, p. 101).

Membro da nobreza de ascendência portuguesa, filho de família senhorial de porte médio no recôncavo baiano, intelectual, partícipe do corpo administrativo português localizado no mesmo recôncavo, GM se depara com a crise do açúcar e o crescimento das forças mercantis. A nova situação passou a desfavorecer a classe senhorial de médio porte e a favorecer três grupos econômicos: as companhias estrangeiras, alguns latifundiários de maior calibre e a classe dos comerciantes reinóis enraizados nas praças maiores da Bahia e do Recife. Como letrado e membro de uma família senhorial em decadência, o poeta produz um discurso que atira contra tudo e todos as farpas de uma poética a denunciar um mundo invertido. Na época barroca, a tendência do letrado tradicional é a de uma divisão existencial:

> a relação com a estrutura social fica cindida entre a autoidentificação com um tipo humano considerado ideal [o nosso colonial homem bom] e a repulsa ao vil cotidiano dos outros homens cujas necessidades e interesses se descrevem com o mais cru naturalismo confinante quase sempre com a barbárie (...) A esse desdém, de natureza estamental, soma-se o correlato prejuízo racial contra o judeu; e, na Colônia, contra o mestiço. Um é mercador, o outro tem sangue de escravo. (BOSI, 2001, p. 100)

Esse mundo que aparece na poesia satírica de Matos é aquele em que um "cão arranha o gato", um mundo invertido em que o mulato ("cão" nos remete ao amaldiçoado filho de Noé, suposto ancestral dos negros africanos) é o mestiço com ares de fidalguia, o mestiço

comerciante, e por isso ascendente, e que comporia a futura classe dirigente do país – uma situação, portanto, que colocava em cheque a fidalguia na sociedade baiana:

> não sei para que é nascer / neste Brasil empestado / um homem branco e honrado / sem outra raça. // Terra tão grosseira e crassa, / que a ninguém se tem respeito, / salvo quem mostre algum jeito / de ser Mulato. // Aqui o cão arranha o gato, / não por ser mais valentão / mas porque sempre a um cão / outros acodem. (MATOS *apud* BOSI, 2001, p. 106)

É a esse mesmo cão/negro que a justiça já protegia contra os abusos da violência praticada pelos senhores brancos; proteção essa criticada pela voz poética de GM: "Os brancos aqui não podem / mais que sofrer e calar, / e se um negro vão matar, / chovem despesas. // Não lhe valem as defesas / do atrevimento de um cão, / porque acode a Relação / sempre faminta" (MATOS *apud* BOSI, 2001, p. 107). Ora, mesmo que não consideremos a pessoa Gregório de Matos, dada a existência apenas de apógrafos, não há como não vermos o que fala o discurso em análise: trata-se de uma poesia a dizer de um Brasil crasso – desmedido na perspectiva de um fidalgo – e em que "nem sempre é mais humana a saudade do Antigo Estado. Mercancia, pele negra, mestiçagem, sangue semita: tudo o que não é 'nobreza' e 'pureza' vira alvo de um escárnio implacável" (BOSI, 2001, p. 107).

A poesia amorosa de Gregório de Matos, por desmembrar-se em textos lírico-amorosos e erótico-irônicos, apresenta um Eros retalhado, na feliz expressão de Alfredo Bosi. É maneirista o nosso poeta, quando, dirigindo-se a uma mulher branca, idealizada, faz dela um objeto de apologia, uma dama virtuosíssima à espera do nobre que a desposaria. É "a vigência de um *antigo estado* no reino da convenção lírico-amorosa", numa "poesia da perda e não da posse, da renúncia e não do gozo" (BOSI, 2001, p. 108). É o que se nota, por exemplo, no soneto "Pondera agora com mais atenção a formosura de D. Ângela", em que nos diz a voz poética: "Não vira em minha vida a formosura, / Ouvia falar nela cada dia, / E ouvida me incitava, e me movia / A querer ver tão bela arquitetura". Porém, uma vez vista, esta arquitetura – idealizada antes de tudo e, portanto, inalcançável – desperta no poeta a sensação das contradições tão ao gosto barroco: "De uma mulher, que em Anjo se mentia; / De um Sol, que se trajava em criatura". Este misto de falso anjo e sol verdadeiro confunde o poeta,

abrasando-o, cegando-o; e ele, numa ressonância bíblica, arremata o soneto: "Olhos meus, disse então por defender-me, / Se a beleza heis de ver para matar-me, / Antes olhos cegueis, do que eu perder-me" (MATOS, 1997, p. 201).

Já quando o objeto de representação é a mulher negra ou mulata, temos aí um misto de desejo, de luxúria e de desprezo, num discurso em que o feminino é decomposto e execrado como símbolo da degradação do sangue e dos costumes. Destaca-se aqui o soneto "À mulata Vicência, amando ao mesmo tempo três sujeitos", em que o poeta nos fala de uma mulher cujo amor "infunde pluralidade": "Com vossos três amantes me confundo, / Mas vendo-vos com todos cuidadosa, / Entendo que de amante e amorosa / Podeis vender amor a todo mundo". Esta mulher que vende o seu amor a vários amantes, e que, portanto, também se vende, é nitidamente depreciada no quarteto seguinte: "Se de amor vosso peito é tão fecundo, / E tendes essa entranha tão piedosa, / Vendei-me de afeição uma ventosa, / Que é pouco mais que um selamim sem fundo" (MATOS, 1997, p. 268). Se a ocorrência da palavra "entranha" pode ter, num primeiro momento, um sentido ingênuo, substituindo, por exemplo, "peito", logo adiante o verbo "vender" e as expressões "ventosa" e "selamim sem fundo" mudam para uma significação pejorativa o sentido primeiro daquele termo, o que é reforçado ironicamente pelo adjetivo "piedosa". Sendo assim, "a dignificação ou o aviltamento da mulher tem cor e tem classe neste poeta arraigado em nossa vida colonial e escravista", *e isso não possibilita*, de acordo com Alfredo Bosi, definirmos a poesia amorosa de GM como um discurso de carnavalização nos termos de Bakhtin, pois no caso do poeta não ocorre um jogo de perspectivas em torno do mesmo objeto, jogo esse que é condição *sine qua non* para que haja a postura carnavalizante estudada e definida pelo teórico russo (BOSI, 2001).

A chamada poesia religiosa de GM, a meu ver, não abarca toda a produção que sob este nome é ajuntada. Às vezes se desgrudam da temática religiosa algumas composições que refletem sobre a transitoriedade da vida, carpindo um *carpe diem* de recorrência na literatura da época ou simplesmente falando dos perigos da morte ameaçando a vida. Refiro-me a peças tal como "Moraliza o poeta seu desassossego na harmonia incauta de um passarinho, que chama sua morte a compassos de seu canto" (MATOS, 1997, p. 318). Se são de rastro religioso tais reflexões, elas não chegam necessariamente a discutir questões

ligadas diretamente àquela religiosidade de culpa/perdão tematizada em outros poemas de Gregório. Talvez seria melhor falarmos de uma poesia filosófico-religiosa ou religioso-filosófica. E o que diríamos de poemas como o famoso soneto "Achando-se um braço perdido do Menino Deus de N. S. das Maravilhas, que desacataram infiéis na Sé da Bahia" (MATOS, 1997, p. 307)? A despeito de sua referência ser a totalidade de Deus no Sacramento – tema religioso, portanto –, o que sobressai no poema é o nítido manuseio conceptista do poeta, o que torna o poema mais um exercício de linguagem barroca do que um discurso atravessado pelo dogma religioso.

Há ainda de se dizer que também existe nesse mesmo grupo – dito religioso – um discurso que, passando pelas trilhas religiosas, não deixa de estabelecer entre o sujeito poético e Deus uma negociação, uma mercantilização de favores, uma vez que a prece da alma é mais aliciante que piedosa, conforme vemos em "A Jesus Cristo Nosso Senhor": "Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada. / Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino, / Perder na vossa ovelha a vossa glória" (MATOS, 1997, p. 297). Tais versos, ao aliciarem, demandam de Deus, em suma, que este não faça um mau negócio. A gratuidade do perdão é aqui substituída pela ideia de lucro, desse lucro consubstanciado na glória angariada pelo mesmo Deus ao perdoar. Um poema como este pode ampliar o adjetivo *bifronte* dado por Alfredo Bosi ao deus representado por Gregório de Matos. Bifronte é um deus que ama numa via mística imensurável e que, em outros momentos, castiga, causando terror e infundindo moralismos na voz do sujeito poético. Assim convivem na poesia de Matos versos como os seguintes:

> Arde meu peito em calor, / se bem estou anelando, / quando estou abrasando / em tanto fogo de amor, / que um peito amante verbera, / quem o favor não espera / de tanto carinho ao rogo, / se as chamas de ativo fogo / nunca vos negais esfera? (MATOS *apud* BOSI, 2001, p. 118)

> Sempre que vou confessar-me, / digo que deixo o pecado; / porém torno ao mau estado, / em que é certo o condenar-me. / Mas lá está quem há de dar-me / o pago do proceder: / pagarei um vivo arder / de tormentos repetidos / sacrilégios cometidos / contra quem me deu o ser. (MATOS, 1997, p. 306)

Mais do que bifronte, porém, será este mesmo deus quando, para além de amar ou punir, é descido às negociações mercantis dos humanos

e chamado a negociar com o pecador. Nesse sentido, a prece aliciante da alma supera as tensões perdão/culpa, já que o perdão pode ser *comprado* através de um argumento que prova agudamente a subordinação da glória divina ao perdão a ser concedido. Falaremos, então, de um deus *trifronte*, um deus visto sob três perspectivas: o que ama e perdoa; o que pune; e o que perdoa, não por amor, mas por necessidade de ser glorificado.

A poesia barroca produzida no Brasil não deixa, conforme se pode ver, de arraigar-se no solo brasileiro. Imbuída da retórica barroca importada da Europa, ela, além de trazer as contradições de tal retórica, atualizou-as na colônia, falando das contradições que não só permeavam o Ocidente cristão e mercantil no seio do Antigo Regime, mas também trazendo à baila as contradições do processo colonizador e a complexidade da constituição colonial brasileira. Não se fala aqui de nativismo ou nacionalismo, mas sim de discursos que, filiando-se a uma retórica ocidental, não deixaram de esbarrar no local – tanto linguística quanto tematicamente – e serviram de base para toda uma construção literária *a posteriori* no Brasil. Uma leitura que assim se realiza sobre tal poesia assenta-se na convicção de que a literatura é como:

> uma teia de aranha, muito levemente presa, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes a ligação mal é perceptível; (...) Mas quando a teia é puxada para o lado, recurvada na borda, rasgada no meio, a gente lembra que essas teias não foram tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são obra de seres humanos sofredores e estão ligadas a coisas flagrantemente materiais, como a saúde e o dinheiro e as casas em que moramos. (WOOLF, 1985, p. 55-56)

Referências

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2021.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. 2 v.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Organização e introdução de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1997.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia barroca* – antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2 ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Suturar a fratura: o impessoal e o pessoal em Clarice Lispector

Fábio Barbosa da Silva (UFRJ)[1]

Há em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* um eixo temático que une os dois livros: um exercício por parte das narradoras de alcançar ou expressar algo que ambas chamam em alguns momentos de "impessoal". Seguindo as definições dicionarizadas poderíamos facilmente relacionar essa ideia de "impessoal" com certa dessubjetivação, com algo que não faz parte de certas particularidades e idiossincrasias de uma determinada pessoa, *i.e*, coisas ou afazeres que constituem de forma genérica a nossa existência. Porém, parece ser o inverso do que a dicionarização desse conceito diz o que Lispector deseja investigar. Como podemos observar no percurso de dissociação do pessoal trilhado pela protagonista de *A paixão segundo G.H.*, não é o impessoal que é genérico e sim o pessoal. A autora parece exemplificar de forma muito arguta essa inversão através de uma aproximação entre G.H. e sua valise:

> Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este - apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G. H., e eis-me. (LISPECTOR, 2009, p. 24)

Todo o sistema que formata G.H. e a configura como a pessoa a qual se tornou, são organizações exteriores a ela mesma que impedem o contato com sua naturalidade. Esse bloqueio cria uma existência inexpressiva de vida: G.H. só se diferencia dos outros ao seu redor pelo nome que lhe foi dado. Sendo assim, dentro dessa existência inócua a personagem se identifica de forma plena com a valise que possui suas iniciais bordadas, visto que a comparação entre a personagem e valise se dará mais três vezes no decorrer da narrativa. Importante

1. Graduado em Letras (UFRJ), Mestre em Teoria Literária (UFRJ) e Doutorando em Teoria Literária (UFRJ).

notar a ironia de como um objeto que carrega uma marca tão pessoal é aproximado da personagem, quase como uma metonímia, para demonstrar o processo de coisificação o qual G.H. alerta.

O que podemos observar é que no cerne dessa busca pela impessoalidade se forma um conflito entre, nas palavras de Clarice, "um mundo humano" e "o puramente vivo". Sendo o "mundo humano" o pessoal com toda sua carga de organização social e o "puramente vivo" o impessoal com toda sua potência latente de vida. Como podemos observar na seguinte passagem do livro:

> Não, não te assustes! Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar. O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra. (LISPECTOR, 2009, p.68)

G.H. se encontra situada exatamente no momento de conflito entre essas duas forças, sua vida até então "humana e utilitária" é solapada pelo "puramente vivo" após concluir o ato interdito a todos os humanos, o de comer o interior da barata. Ao ingerir o sumo da barata G.H. extrapola qualquer pacto social vigente, jogando-a em uma condição de inumanidade que a faz perceber todo o conjunto de opressões que o conceito de humanidade pautado em uma vida utilitária produz.

A composição deste conflito parece contraintuitiva a princípio: como o "pessoal" representa uma dessubjetivação e o "impessoal" uma representação verdadeira do ser? Como forma de entendermos essa pergunta, precisamos recorrer ao filósofo Roberto Esposito e o que ele chama de "dispositivo de pessoa"[2]. Em uma linha de pensamen-

2. A definição de Giorgio Agamben sobre o conceito de dispositivo: "elemento histórico, com toda a sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos" (AGAMBEN, 2005, p. 10.).

to agudamente congruente com as questões levantadas nas narrativas citadas, Esposito investiga como se produz a fratura que separa, dentro de um mesmo corpo, humanidade e desumanidade – separação esta que singra em G.H. o conflito que observamos no trecho citado logo acima. Sobre o impessoal Esposito diz:

> É claro que o impessoal se encontra fora do horizonte da pessoa, mas não em um lugar sem relação com ela: o impessoal é situado nos confins do pessoal; nas linhas de resistência, para ser exato, que corta pelo seu território, e com isso prevenindo, ou ao menos opondo, a função de seu dispositivo excludente. O impessoal é uma fronteira movediça: uma margem crítica, alguns falarão, que separa a semântica do pessoal de seu efeito natural de separação; que bloqueia a conclusão de sua coisificação. O impessoal não nega o pessoal frontalmente, como a filosofia do anti-pessoal o faz; ao invés, o impessoal é a alteração, ou sua extroversão em uma exterioridade que questiona e invalida o sentido existente.
>
> Essa complexa – e mais do que meramente oposicionista – relação do impessoal com o pessoal é que explica a "terceira" figura que empresta o seu nome a totalidade dessa pesquisa. Ao invés de destruir a pessoa – como a thanatopolítica do século 20 tentou fazer, e em seu revés em vez de destruí-la acabou a reforçando – fazer um trabalho sobre a "terceira pessoa" significa criar uma abertura para que determinadas forças ultrapassem tanto as suas fronteiras lógicas e gramaticais. (ESPOSITO, 2012, p. 9)

Água viva parece mergulhar por essa abertura prescrita por Esposito. Não só de um ponto de vista temático, como em *A paixão segundo G.H.*, a busca pelo impessoal invoca uma disjunção com a forma que podemos observar na dificuldade de catalogação do livro dentro de um gênero, como notado em carta por José Américo Pessanha, amigo da escritora:

> Tentei situar o livro: anotações? Pensamentos? Trechos autobiográficos? Uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que era isso tudo ao mesmo tempo. De início, supus que o livro se situasse em uma espécie de linha como *A paixão de G.H.* (sic). Depois achei que não: estava mais perto de *Fundo de gaveta* [e] de *A legião estrangeira*. Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente.

Documento disponível no link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 01/04/2021.

> Verdade? Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. (LISPECTOR, 2019, p. 134)

As afirmações de Pessanha tentam dar conta do conteúdo fragmentário e em muitos pontos heterogêneo de uma escrita sem um eixo narrativo. Não é só do ponto de vista da macro estrutura que o texto clariciano apresenta sua disrupção, a própria tessitura do texto com uma sintaxe um tanto dura e entrecortada ou a busca de neologismos pronominais, também contribuem para essa quebra com as "fronteiras lógicas e gramaticais" como almejado por Esposito, e observado na seguinte passagem:

> Mas há também o mistério do impessoal que é o "it": eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharcar: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu "it" é duro como uma pedra-seixo. (LISPECTOR, 2020, p.24)

É notável em *Água viva* a busca por reativar essa vida que foi segregada pelo "dispositivo de pessoa", para que assim se possa ter uma relação plena com sua forma de existência. Mais do que propor um desnudamento desse dispositivo secular e apenas mostrar seu funcionamento, a protagonista de *Água viva* nos mostra de forma ativa como enferrujar suas engrenagens para que assim possamos almejar novos roteiros para nossas formas de vida.

Precisamos então nos debruçarmos sobre como se compõe o dispositivo que fomenta essa divisão observada tanto por Clarice quanto por Esposito. Para o filósofo italiano, desde o direito romano surge uma forma de regular a vida humana, através da categoria de "pessoa", vejamos o que ele nos tem a dizer:

> A característica mais perene a ser associada ao significado e ao destino que tomou o conceito de pessoa [...] foi estabelecido pelo direto romano. [...] Não estou propondo uma projeção de um aparato conceitual que está preso a seu tempo e por isso, claramente, não pode ser comparado com o léxico subjetivista que depois de certo ponto deixou sua marca em toda história legal subsequente, como já foi abertamente discutido na literatura. Porém, não é possível negar a sua persistência subterrânea, como algum tipo de

> anacronismo inconsciente que reaparece em vários argumentos da nossa filosofia legal, colocando-a em conflito com ela mesma. Um desses conflitos antinômicos entre o arcaico e o contemporâneo, e de longe o mais importante, é o que irei me referir como "dispositivo" de pessoa, de forma a salientar o seu papel performático – isso é o papel de produção de efeitos no real. Ele é baseado na presumida, e recorrente, separação entre pessoa como uma entidade artificial e o humano como um ser natural, o qual o estatuto de pessoa pode ou não se beneficiar. (ESPOSITO, 2012, p. 9)

Na citação acima Esposito nos mostra a maquinaria central do dispositivo de pessoa. O mecanismo gira em torno da bipartição do humano em duas esferas: uma como apenas uma entidade viva (humano natural) e outra como uma entidade viva, porém qualificada a usufruir do regime autárquico da pólis (pessoa). As intenções por trás dessa bipartição são obviamente as melhores possíveis, distinguindo aqueles que se beneficiam da capacidade de pessoa conseguimos auferi-los com medidas protetivas para que seus bens e suas vidas sejam preservados. Porém, a lógica da bipartição incumbe que uma das partes seja excluída do conjunto. Em detrimento de uma vida que precisa ser preservada, há outra que precisa que sua existência seja suprimida.

Os produtos problemáticos desta divisão podem ser auferidos já em Roma, a partir da concepção do dispositivo de pessoa jurídica, como nos explica Esposito: "Esta, de acordo com a *summa divisio* de Gaio, constitui a categoria geral no interior da qual são incluídas todas as outras, em hierarquia decrescente, até aquela, despida de toda prerrogativa pessoal, do escravo" (ESPOSITO, 2019, p. 14). A partir dos preceitos da *summa divisio,* que reparte o campo de jurisprudência do direito em público e privado, o que temos é uma concentração do *Ius* na figura do patriarca da família. O patriarca então se encontra no topo da hierarquia do direito privado, se tornando literalmente uma pessoa jurídica que delega como um gestor sobre sua família e seus devedores como se fossem seus bens:

> O que determinava o grau de subordinação, em um sistema jurídico de timbre tão intensamente patrimonialista como o romano, era sempre a relação com as coisas, que incluíam também os corpos considerados como um seu gênero particular. *Sui iuris* [senhores de seu direito] eram, em primeira estância, os proprietários de coisas, a começar pelos próprios corpos, mas também, na maioria

> dos casos, dos corpos de outros, dos quais podiam dispor, em graus variados, como objetos de lucro, de prazer ou poder. Se os escravos entravam na primeira categoria e as mulheres na segunda, a terceira estendia-se dos filhos, sujeitos a soberania paterna, aos devedores insolventes, submetidos à mão implacável de seus credores [...] Não somente os *filli* podiam, ao menos na fase arcaica, ser mortos, expostos ou vendidos ao arbítrio do *pater*, como também, em caso de venda, continuavam sob seu poder pelo menos até a terceira cessão; depois do qual eram apenas momentaneamente emancipados para serem definitivamente adotados, e assim possuídos pelo novo pai – adquirindo uma autonomia transitória antes de sofrer a nova despersonalização. (ESPOSITO, 2019, p. 118)

É impossível fechar os olhos ao nível de exclusão e coisificação que este "dispositivo de pessoa" produz, ao imbuir humanidade a apenas aqueles que possuem capacidade jurídica plena enquanto todas as outras formas de vida são mediadas a partir da lógica da propriedade.

Algumas foram as tentativas de alargar o gargalo do "dispositivo de pessoa" na busca de uma concepção menos concentrada de humanidade como a romana. Analisaremos apenas duas intervenções nesse dispositivo, a de Xavier Bichat e Jacques Maritain. Comecemos pelo primeiro. Xavier Bichat foi um fisiologista francês que defendeu a hipótese de que no corpo se prefiguram duas vidas, uma orgânica e outra animal, sendo a primeira de maior importância que a segunda:

> as duas vidas que constituem todas vidas: vida orgânica, na qual Bichat atribui as funções vegetativas (digestão, respiração, circulação sanguínea) e a vida animal, que governa as atividades motoras, sensórias e intelectuais e se relaciona com coisas exteriores. Enquanto a vida orgânica é fechada e ensimesmada, a vida animal está em contato com o ambiente, o mudando e sendo mudada por ele. [...] Porém, o aspecto que parece capturar ainda mais a atenção de Bichat [...] é o prevalecimento tanto funcional quanto quantitativo da vida orgânica sobre a vida animal. Primeiro, no senso de que a vida orgânica continua mesmo durante o sono, enquanto a vida animal é interrompida, voltado a funcionar apenas quando o organismo acordar novamente. E também, de forma ainda mais expressiva, no sentido de que há vida orgânica antes do nascimento, quando o feto experiencia uma vida nutritiva, e no fim, com o advento da morte, quando a vida orgânica continua por algum tempo após a vida animal cessar, como pode ser percebido através do crescimento das unhas e cabelos mesmo depois da "primeira" morte. (ESPOSITO, 2012, p. 22)

A proposta de Bichat corresponde a algo inédito na composição do dispositivo: pela primeira vez é o corpo, não mais algo exterior a ele ou uma categoria mental, que atribui humanidade a pessoa. E em uma inversão de valores ainda mais radical para com o modo como que se determinava a personificação dos seres, Bichat elenca a vida orgânica, *i.e* a existência irracional dos órgãos e seus sistemas, como o epicentro de nossas formas de vida e centro de comando de nossas decisões: "Se as paixões, por exemplo – que Hobbes colocou na origem da escolha civil – derivam da vida orgânica e não da vida animal, como Bichat claramente diz, nenhum ato baseado nelas podem ser atribuídos a uma motivação racional" (ESPOSITO, 2012, p. 24).

O ineditismo da pesquisa de Bichat amplia o "dispositivo de pessoa", porém, obviamente não sem implicações. Ao privilegiar a fisiologia às vezes da racionalidade, Bichat incorre em uma supressão drástica da subjetividade reduzindo a vida a seu substrato puramente biológico. A consequência dessa biologização é mais uma vez, como em Roma, uma hierarquização da vida a partir de um enquadramento onde as características de uma determinada "raça" se encontram no ápice e gozam de completa humanidade, enquanto as outras vão sendo relegadas a coisificação.

> Transformada em seu puro substrato corpóreo, o centro bioespiritual que tradição moderna tem chamado de pessoa foi extirpado de todos os seus atributos, em favor de identidades coletivas – com características nacionais, étnicas ou raciais – cujos os destinos eram predestinados por laços sanguíneos indissolúveis. [...] Nas primeiras décadas de 1900, as ciências humanas mais influentes – Sociologia, Antropologia, Linguística – descobriram um ponto de encontro mortal com a Zoologia através da definição da natureza humana que sobrepõe (ou subjaz) a natureza animal. Ao invés de ser a origem ancestral do *genus* humano, a animalidade passou a ser o limiar interno e parâmetro para medir os graus de humanização – ou falta de humanização – arbitrariamente designada a tipos humanos, os quais foram divididos e agrupados com base em suas supostas qualidades raciais. (ESPOSITO, 2012, p. 71)

Mesmo não sendo o caminho que Bichat esperava para suas pesquisas, como nos alerta Esposito, no século XX em uma distância temporal de pouco mais de cem anos de suas reflexões, chegamos ao paroxismo da biologização da vida humana com a instituição dos campos de concentração nazistas: "Nós vimos como o Nazismo, que

ao mesmo tempo contempla e abole a noção biopolítica da tradição moderna, esmagou a pessoa no corpo individual e coletivo que carrega" (ESPOSITO, 2012, p. 8.)

Como forma de resposta a hecatombe promovida pela biologização da vida que foi levada em cargo pelo regime Nazista, após o fim da segunda guerra, liderada por Jacques Maritain em 1948, foi redigida a Declaração Universal dos Direitos Humanos, e com isso se arma um novo dispositivo que visa delinear as fronteiras da humanidade. Como o pensamento de Maritain se dá a partir de uma reação ao achatamento do conceito de pessoa ao corpo, a consequência dessa reação não seria outra se não a de alçar uma categoria mental como a fonte ativadora desse dispositivo, como nos explica Esposito:

> Agora, de acordo com um conceito que pode ser retraçado ao catolicismo e ao iluminismo, o ser humano – o pessoal – é aquele que está em posição de controlar a animalidade, de dominar a vida animal. Esse é o caso, adiciona Maritain, tanto para o corpo individual quanto para o corpo social; este, também, é dividido de forma a separar uma área saudável, governada pela razão e moralidade, de outra área insalubre e irracional, governada pelos instintos e paixões destrutivas. Na sua visão, o Nazismo não fez outra coisa senão lançar a dimensão animal contra a pessoal, de forma que precisamos então reverter tal ação em sua forma oposta. Humanos (o humano individual e a humanidade como um todo) precisa mais uma vez domar o animal, a animalidade bruta que forma o escuro contexto do qual a pessoa humana vem à luz. (ESPOSITO, 2012, p. 89)

O que Maritain nos coloca é proporcionalmente inverso aos preceitos de Bichat: não é mais a camada animal que governa o nosso corpo e sim uma consciência ativa e racional, que busca domar sua animalidade afim de prover uma experiência positiva ao meio social. O "dispositivo de pessoa", aqui caracterizado através de quais vidas deveriam ou não deveriam receber a proteção dos "direitos humanos", abarca aqueles que conseguem suprimir toda uma carga de pensamentos, sentimentos e ações que não condizem com a conduta moral a ser seguida perante a sociedade. Como podemos observar na nossa existência diária, o direito e a proteção à vida parecem não se estender de forma plena a todos os humanos, como o almejado por Maritain e a Declaração.

Os motivos para essa limitação podem, mais uma vez, ser interpretados através da exclusão que se faz necessária para se compor

aquele que será incluído nos benefícios dos direitos. Ao alçar o controle de nossas ações através de um estatuto mental como meio de formatar a condição humana, percorremos o mesmo caminho minado feito pela biopolítica nazista, apenas de maneira inversa e de forma mais meticulosa. A primeira, e mais óbvia, despersonalização que este paradigma carrega se dá no corpo daqueles indivíduos que não possuem total controle de suas faculdades psíquicas, seja devido a idade ou deficiências mentais, como versado por autores como Peter Singer e Hugo Tristram Engelhardt (ambos filósofos e professores de bioética):

> Não só, para eles, nem todas as pessoas são seres humanos, como demonstra a possível atribuição de traços pessoais a figuras mitológicas ou fantásticas, mas nem todos os seres humanos são pessoas. Alguns deles se limitam a pertencer à espécie viva do *homo sapiens*, sem, porém, chegar ao degrau superior da personalidade. Se, como afirma Locke, as características desta última são racionalidade, autoconsciência e sentido moral, é evidente que nem todos os homens as possuem na mesma medida. E além disso, tais características têm uma duração bem mais breve em comparação com o ciclo completo da vida biológica – no sentido de que surgem em um determinado ponto do crescimento e se vão atenuando, até desaparecer, muitas vezes bem antes da morte: "As pessoas em sentido estrito têm existência somente por algum tempo – provavelmente alguns anos – após o nascimento e provavelmente deixam de existir algum tempo antes da morte do organismo." A personalidade, em sua forma mais consumada, isto é, plenamente consciente, atinge o ápice somente nos adultos com boa saúde, após um não breve período de latência e antes de uma fase de inexorável ofuscamento. (ESPOSITO, 2019, p. 166)

Outro grupo de seres que sofrem as consequências do esvaziamento da condição de pessoa, são aqueles que de alguma forma agiram contra o pacto social e atentaram contra o direito de outra pessoa de forma criminosa. Temos como o maior exemplo desse procedimento a nossa população carcerária, que vive em condição sub-humana em celas superlotadas de presídios. Além das condições insalubres de existência, a opinião pública deixa clara a insignificância da vida de nossos presos através do já canonizado ditado "bandido bom é bandido morto". Ditado esse que reverbera nos reais motivos das palavras da apresentadora de televisão Xuxa Meneghel, quando em uma entrevista defende a testagem de medicamentos nos confinados: "Se

são pessoas que já que vão viver 60 anos na cadeia, 50 anos na cadeia, e vão morrer lá, acho que usar um pouco da vida delas pelo menos para ajudar algumas pessoas, provando remédios, provando vacinas. Que pelo menos sirva para ajudar em alguma coisa"[3] A despersonalização aqui se encontra par a par com a das vítimas dos campos de concentrações nazistas que tiveram seus corpos violados em experimentos pelos médicos nazistas como Josef Mengele. Dentro desse contexto, a icônica foto retirada no dia anterior ao Massacre do Carandiru onde um jovem negro nos apresenta, pela janela de seu cárcere superlotado, a Declaração dos Direitos Humanos, parece desnudar a dicotomia excludente do dispositivo com a pergunta: "por que essa exclusão se eu também sou humano como vocês?"

Não são só aqueles que passaram pelo crivo da justiça e cumprem suas penas em regime de detenção que são despersonalizados e possuem seus direitos suprimidos. O mesmo ocorre com aqueles que infringem as leis, mas não estão atrás das grades, como nos mostra Lispector em sua crônica sobre a morte do bandido Mineirinho. No texto, Clarice especula sobre como a desproporção de força aplicada no ato do assassinato de Mineirinho, morto com 13 tiros, demonstra uma falha intrínseca no modo desumanizador que produzimos a nossa "justiça". Vamos ao texto:

> Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada [...]
>
> Até que viesse uma justiça um pouco mais doida. Uma que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização. Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo. Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria, e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento. Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está

3. Documento disponível no link: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/xuxa-se-desculpa-por-sugerir-presos-para-testar-vacinas,74de1fb29414e4230c7f47388877af18gap4olt5.html>. Acesso em: 05/04/2021.

> mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente. (LISPECTOR, 2020, p. 135)

Clarice mostra de forma categórica a relação entre a brutalidade da morte de Mineirinho e sua "despersonalização", o criminoso é aquele onde "a fala humana já falhou, ele é já tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização", *i.e*, os justiceiros não estão diante de um humano que consegue se articular através de palavras, mas de um animal que urra. Dentro desse contexto é importantíssimo lembrar das últimas palavras que foram alegadamente ditas por Mineirinho segundo o jornal *A noite*: "estão matando um homem"[4]. Como na foto do jovem segurando a declaração dos Direitos Humanos, as últimas palavras de Mineirinho constatam a total exclusão de uma determinada camada da população do "dispositivo de pessoa" aberto pelo pensamento de Jacques Maritain.

A conclusão do percurso do pensamento de Roberto Esposito que trilhamos até aqui, é o de que toda vez que foi tentado criar uma demarcação que visa qualificar a espécie humana através de características específicas na tentativa de lhe imbuir as razões ao direito a vida, se produziu, como refugo necessário ao funcionamento do dispositivo, o exatamente inverso: uma gama de seres os quais qualquer direito a vida lhes é extirpado:

> Temos então um movimento de oscilação perpétuo onde em cada extremos encontramos de um lado a pessoa do outro a coisa. O que as fazem ao mesmo tempo o oposto e o horizonte uma da outra – não apenas de um senso generalizado de que a definição do humano-como-pessoa emerge de forma negativa do humano-como-coisa, mas em um senso mais intricado, de que para experenciar de forma completa a personalidade significa manter, ou empurrar, outros indivíduos viventes ao limiar da coisificação. (ESPOSITO, 2012, p. 9)

Os livros de Clarice que vimos ao início do texto parecem estar situados no centro da oscilação prescrita por Esposito, com suas narradoras vivendo em constante embate contra a coisificação de suas vidas, pra que com isso consigam usufruir de uma existência plena

4. Documento disponível em: <https://bit.ly/3GYjcbk>. Acesso em: 06/04/2021.

de si próprias. As experiências relatadas em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva,* nos mostram uma forma de suturar essa fratura outorgada pelo "dispositivo de pessoa", nos apontado para novos modos de vida possíveis fora do regimento racional e organizado impostos pelo nosso meio social. Regimento esse que nada mais é do que o legitimador da exclusão, e em última estância da morte, de todos aqueles seres que não se enquadram aos seus requisitos – Seres esses que permeiam a escrita clariciana, como Macabéa, Mineirinho, Laura, etc...

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo*. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576. Acesso em: 01/04/2021.

ESPOSITO, Roberto. *DOIS*: A máquina da teologia política e o lugar do pensamento. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

ESPOSITO, Roberto. *Third Person: Politics of life and philosophy of the impersonal*. Tradução de Zakiya Hafani. Polity Press: Cambridge, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Org: Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice.*Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

REDAÇÃO: "Polícia fuzilou 'Mineirinho': de luto Mangueira chora morte de bandoleiro". Documento disponível no link: https://bit.ly/3GYjcbk. Acesso em: 06/04/2021.

REDAÇÃO: *Xuxa se desculpa por sugerir presos para testar vacinas.* Documento disponível no link: https://www.terra.com.br/diversao/gente/xuxa-se-desculpa-por-sugerir-presos-para-testar-vacinas,-74de1fb29414e4230c7f47388877af18gap4olt5.html. Acesso em: 05/04/2021.

Literatura e tecnologia: dos algoritmos ao *streaming*

Fellip Agner Trindade Andrade (UFJF)[1]

Literatura, tecnologia e mídias

O presente trabalho, apresentado no GT: "Literatura e tecnologia: futuros (im)possíveis", do Congresso ABRLIC 2021, traz duas grandes influências atuais na literatura, as quais apresentam grande potencial e, acredito, trabalharão cada vez mais a favor do bem literário. São influências na recepção e na produção literárias, mas, sobretudo, em sua recepção, na forma como hoje os leitores que, como bem nos lembra Canclini (2008), são também espectadores e internautas, consomem literatura não mais apenas no livro como suporte mas, também, nas mídias. Aliás, o subtítulo "futuros (im)possíveis" nos convida a pensar a respeito da influência real da tecnologia na produção e na recepção literárias, as mudanças práticas e teóricas que hoje se apresentam no cenário da era digital mas, também, nos convida a darmos um passo adiante e a pensarmos nas potencialidades que ainda estão por vir, numa espécie de predição daquilo que nos aguarda; e também nos convida a pensarmos naquilo que, por ora, nos parece inatingível, impossível.

As influências das tecnologias de comunicação em nossas vidas têm atingido não apenas questões práticas de nosso dia-a-dia (da facilidade do *Pix* às chamadas de vídeo pelo *Zoom* e *Google Meet*), mas também questões mais subjetivas, como a forma que construímos laços sentimentais nas redes sociais, a forma como consumimos arte e cultura e, até mesmo, a forma como pensamos, como já nos alertava Katherine Hayles (isso ainda em 2007), ao falar-nos a respeito das mudanças cognitivas causadas pelas mídias da época. Hayles, professora da *Duke University*, em seu artigo, "*Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes*",[2] atenta para esse fato que para muitos pode

1. Graduação em Letras (UFSJ), Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ) e Doutorado em Letras: Teorias da Literatura e Representações Culturais (UFJF).
2. "Hiperatenção e atenção profunda: a divisão geracional nos modos cognitivos" (tradução nossa).

passar despercebido ou, até mesmo, ser encarado com certo desdém, principalmente por parte dos negacionistas das revoluções cognitivas e comportamentais pelas quais estamos passando na era digital.

> As mídias em rede e programáveis são parte de um cenário em rápido desenvolvimento que transforma a forma como os cidadãos dos países desenvolvidos fazem negócios, conduzem suas vidas sociais, comunicam-se uns com os outros e – talvez o mais significativo – pensam. [...] estamos no meio de uma mudança geracional nos estilos cognitivos que apresenta desafios à educação em todos os níveis, incluindo as faculdades e universidades. Quanto mais jovem for a faixa etária, mais pronunciada será essa mudança; já é aparente nos estudantes universitários de hoje, mas seus efeitos plenos provavelmente só serão percebidos quando os jovens que estão agora com 12 anos chegarem às nossas instituições de ensino superior. (HAYLES, p. 187, 2007, tradução nossa)[3]

Se a autora já destacava essa influência nas formas de nos relacionarmos social e cognitivamente numa época na qual redes sociais como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* não tinham o mesmo alcance que agora têm (ou sequer existiam), quanto mais hoje devemos nos importar com tais influências, as quais, como prenunciado por Hayles, já atingiram o ensino superior e, até mesmo, a pós-graduação. E isso diz respeito diretamente ao nosso objeto de trabalho e de estudo. A literatura, obviamente, não se encontra fora do alcance dessas influências, ainda que muitos na academia e na crítica ainda torçam o nariz para essas questões que se apresentam de formas mais práticas do que teóricas, mas que não podem mais serem negadas, sobretudo em um momento histórico no qual temos nos tornado cada vez mais seres audiovisuais, cada dia mais imersos na "oralidade secundária" das mídias, teorizada por Walter Ong na década de 1980, muito tempo antes do *Google* e do *YouTube*, da *Netflix* e do *Spotify*.

3. "Networked and programmable media are part of a rapidly developing mediascape transforming how citizens of developed countries do business, conduct their social lives, communicate with one another, and – perhaps most significant – think. [...] we are in the midst of a generational shift in cognitive styles that poses challenges to education at all levels, including colleges and universities. The younger the age group, the more pronounced the shift; it is already apparent in present-day college students, but its full effects are likely to be realized only when youngsters who are now twelve years old reach our institutions of higher *education*"

Em seu livro intitulado *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998), originalmente publicado no início dos anos 1980, o filósofo e historiador norte-americano Walter Ong discorre a respeito das origens, dos processos e, em parte, do (possível) futuro da escrita. O autor faz um percurso em seu livro no qual ele diferencia a oralidade da escrita, e aborda tópicos relacionados a essa diferenciação, dos quais, inseridos em uma sociedade afetada pela cultura escrita, nem nos damos conta. Segundo Ong, a *oralidade primária* é aquela anterior à escrita, ou pertencente às culturas orais, ou seja, aquelas culturas que não desenvolveram a tecnologia da escrita. Já a *oralidade secundária* é aquela que surge após a tecnologia da escrita, como a oralidade dos telefones, do rádio e da televisão (à sua época, em 1982), e, agora, também da Internet, dos computadores e smartphones.

> [...] designo como "oralidade primária" a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É "primária" por oposição à "oralidade secundária" da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão. Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária. (ONG, 1998, p. 19)

Como destacado por Walter Ong, essa oralidade secundária acaba por reforçar práticas da oralidade primária, ainda que de formas diferentes, adaptadas aos novos suportes de comunicação. Uma dessas práticas da oralidade primária agora retomadas na era da Internet é a leitura compartilhada, que tem seus desdobramentos na era digital. Essa nova leitura compartilhada, impulsionada por essa oralidade secundária que advém das mídias já elencadas por Ong anteriormente, ganha agora uma nova plataforma que amplia e democratiza ainda mais seu alcance, e o faz em dimensões globais: as redes sociais. Cada vez mais, leitores, autores e editoras têm feito das redes sociais um local de leitura e compartilhamento cultural e literário.

Aqui, no entanto, é preciso ressaltar que este trabalho fala a respeito dessa influência das redes sociais na recepção literária, e não a

respeito de questões que, sim, devem ser debatidas e solucionadas o quanto antes em relação às redes sociais, como os discursos de ódio e de pós verdade, as *fake news*, e tantos outros problemas que representam um grande risco às democracias e à saúde mental das pessoas (sobretudo os mais jovens).

Se, também na década de 1980, em seu provocativo *Há futuro para a escrita?*, Vilém Flusser já destacava o poder das mídias na formação de nossa sociedade e, até mesmo, em nossas formações mais subjetivas, como nossa formação sentimental, o que dizer a respeito dessas influências nos dias de hoje! Ao falar-nos a respeito da poética e diferenciá-la da poesia (FLUSSER, 2010, p. 85- 90), no que o autor chama de poesia no termo *lato* – o sentido das coisas, as experiências, os sentimentos –, e poesia no termo *stricto* – o jogo de palavras e/ou linguagens –, Flusser ressalta que "[n]em sempre estamos cientes do que devemos à poesia, no sentido *lato* da palavra: quase tudo que percebemos e vivenciamos. Fazer poesia é a produção de modelos de experiência [...]" (FLUSSER, 2010, p. 86). Desses modelos de experiência, Vilém Flusser destaca o "modelo amoroso hollywoodiano", o qual, segundo o autor, "parece ser o mais recente e o maior elo de desenvolvimento linear", que tem sua origem em concepções de amor anteriores, como as concepções do amor cristão, dos judeus e dos gregos, numa espécie de "árvore genealógica das concepções amorosas", caracterizando o que Flusser chama de "imperialismo estético" (FLUSSER, 2010, p. 87).

O que vale ressaltar aqui é justamente o poder do audiovisual de influenciar, ou até mesmo moldar nossos estilos de vida, nossas visões de mundo, sentimentos e comportamentos sociais dos mais diversos, como no exemplo de modelo amoroso elencado por Flusser. Se as mídias têm o poder de influenciar instâncias mais subjetivas dos sujeitos e da sociedade como um todo, quanto mais elas podem influenciar nossa relação com a literatura. E isso se aplica também às revoluções da era digital.

Ainda que muitos prefiram não levar em conta essas questões práticas das tecnologias de comunicação na literatura, elas continuam a influenciar a recepção cultural e literária a despeito do que professores e críticos possam argumentar. Como bem nos lembra Roger Chartier (2014), talvez não seja possível estudar a literatura em sua plenitude sem levar em conta também seus suportes, e esses suportes têm se tornado cada vez mais diversificados e flexíveis na era

digital. Logo, a teoria deveria, também, se preocupar com essas questões aparentemente menores, mas que, no fim, têm grande impacto na forma como a literatura (e aqui digo a literatura tradicional, aquela não produzida no meio digital) é recebida e, também, produzida. Vistas por muitos como algo nocivo à arte e à cultura, especialmente à literatura, as atuais tecnologias de comunicação, sobretudo as mídias, têm se mostrado, ao contrário, promissoras à recepção literária de certa forma. Aqui apresento dois exemplos recentes de como essa influência pode trabalhar a favor da literatura e não *apenas* a favor do mercado, como muitos gostam de argumentar.

Dos algoritmos ao *streaming*: a nova recepção literária

Este trabalho tem como título "Literatura e tecnologia: dos algoritmos ao streaming" e trata justamente das influências desses dois acontecimentos da era digital. Os *Algoritmos*: que impulsionam livros e autores, leitores que compartilham suas leituras e suas impressões nas redes sociais; e o *Streaming*, que tem cada vez mais levado às telas obras literárias que se tornam grandes sucessos de público após suas traduções intersemióticas. Nesse sentido, os conceitos de *literatura* e *recepção literária* devem ser repensados e, consequentemente, devem crescer em alcance.

Para tal, podemos citar a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2013a, 2013b). Segundo sua teoria, não há instâncias e papéis estritamente delimitados no polissistema literário. Dessa forma, devemos pensar o autor como "produtor", o leitor como "consumidor" e o livro e suas traduções e adaptações como "produto literário" (EVEN-ZOHAR, 2013b). Isso, obviamente, nos possibilita analisar autor, leitor e literatura em diferentes papéis e contextos daqueles canônicos. Nesse sentido, a abordagem literária não se restringe mais apenas ao texto, mas se amplia em relação à sua produção, recepção e circulação em um sistema muito mais amplo, e a literatura ganha novas formas de se manifestar para muito além do texto impresso.

Segundo Even-Zohar:

> Neste enfoque, a "literatura" não pode ser concebida nem como um conjunto de textos, uma junção de textos (o que parece um enfoque mais avançado), nem como um repertório. Os textos e os repertórios

> são apenas manifestações parciais da literatura, manifestações cujo comportamento não pode ser explicado por sua própria estrutura. Seu comportamento é explicável no nível do (poli)sistema literário. Sem dúvida, os textos são os produtos mais obviamente visíveis do sistema literário, ao menos em muitos períodos de sua história. (EVEN-ZOHAR, 2013a, p. 10)

Mas, obviamente, não são os únicos... As obras que hoje são performadas em diferentes mídias e ganham o cinema, a televisão, os *games* e a Internet por meio de *memes* e apropriações artísticas e culturais não podem mais serem analisadas *apenas* pela recepção dos livros, do texto impresso mas, também, em relação a outros polissistemas culturais, como em relação à recepção do livro impresso com a capa contendo o pôster da tradução cinematográfica, ou com menção à série a que foi traduzido; deve-se levar em conta seu público, sua presença nas redes sociais, as comunidades globais de fãs, as listas dos mais vendidos e a relação público-celebridade, a figura do autor e suas declarações – tudo aquilo que pode, de alguma forma, influenciar sua leitura. Essas obras devem ser analisadas também por sua recepção após suas adaptações e traduções intersemióticas, levando em conta como um suporte ao qual a obra foi adaptada e/ou traduzida pode afetar a recepção destas e daquelas, não mais *apenas* como textos, mas como produtos literários, de forma mais ampla.

Torto arado (2020), romance aclamado pela crítica especializada e vencedor de diversos prêmios (entre eles, o prêmio Oceanos e o prêmio Jabuti de 2020), é um recente e exitoso exemplo de sucesso literário alcançado nas redes sociais. Como nos diz o jornalista Carlos Marcelo: "Mais do que a vendagem, bem superior à média obtida nos últimos anos até mesmo por grandes nomes da literatura nacional, impressiona a repercussão do romance de Itamar Vieira Junior em redes sociais como o *Instagram*" (MARCELO, 2020, grifo nosso).

Em uma entrevista ao jornal *Estado de Minas*, Itamar Vieira Junior, autor do livro, comenta a respeito não apenas do compartilhamento da leitura do romance por parte do seu público mas, também, da sua estreia nas redes sociais como autor, justamente para a promoção de seus trabalhos.

> Eu tenho acompanhado as redes sociais para divulgação do trabalho. Só abri uma conta no *Instagram* em 2018, depois que contatos começaram a divulgar leituras do meu livro anterior, *A oração do*

> *carrasco*. Passei a ter uma conta no *Facebook* em 2012 para divulgar o meu livro de contos, *Dias*. Acho interessante essa forma de estabelecer contato entre o autor e o leitor, algo inimaginável nos meus primeiros anos de leitura. (VIEIRA JUNIOR; In: MARCELO, 2020, grifos nossos)

O exemplo do sucesso de público alcançado no compartilhamento de *Torto arado* nas redes sociais e o relato de Itamar Vieira Junior exemplificam o poder dos algoritmos na circulação literária e cultural. Suas palavras são exemplo e resumo concretos de como as redes sociais influenciam as formas de se produzir, divulgar e consumir literatura na era digital, e como as comunidades virtuais que se formam em torno dessas obras são capazes de promover livros e autores por meio de seus compartilhamentos, comentários e *likes*. Isso ainda sem mencionarmos os algoritmos publicitários, que apresentam livros, autores e editoras baseados em suas interações nas redes sociais, e ainda os algoritmos de lojas *online*, que oferecem livros e autores baseados em suas compras.

Os leitores e os algoritmos se tornam, pois, agentes do processo de recepção literária, compartilhando conteúdo na Internet e atraindo mais público a um trabalho literário ou a uma figura autoral, como no exemplo de *Torto arado*. Se a publicidade de uma obra nas livrarias, principalmente nas grandes cidades, onde os grandes estabelecimentos se concentram, atinge tão somente o público potencial que frequenta esses espaços, o compartilhamento desses livros por leitores em suas redes sociais, ao contrário, é muito menos restrito e tem um alcance significativo.

Já em relação ao *streaming*, parte considerável dos catálogos das plataformas é formada por traduções intersemióticas de obras literárias. Livros que se tornam sucesso de vendas e até mesmo de crítica anos após suas publicações originais, graças a esses suportes de mídia, como O Gambito da Rainha, *The Witcher*, *Anne of Green Gables*, *As crônicas de gelo e fogo*, *Alias Grace*, *The turn of the screw*, para citarmos apenas alguns pouquíssimos exemplos. Essa interação entre diferentes suportes aos quais uma obra é traduzida e/ou adaptada, utilizando-se dos avanços tecnológicos da era digital e respondendo aos anseios do mercado, é o que o norte-americano Henry Jenkins (2009), professor de estudos de mídia comparada do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), chama de "narrativa transmídia". Em seu livro intitulado *Cultura da convergência* (2009), Henry Jenkins apresenta

e discute o conceito que dá nome ao livro: um movimento impulsionado pela globalização, pelos mercados e pelas diversas mídias nas quais um produto (cultural ou não) performa, adaptando-se aos diferentes suportes. Segundo Jenkins:

> A narrativa transmídia refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica. (JENKINS, 2009, p. 49)

Um exemplo dessa ação das mídias em uma obra literária, e de grande sucesso de público e de crítica, é *The Handmaid's Tale* (1985), ou *O conto da aia*, na edição brasileira, de Margaret Atwood. O romance distópico da escritora canadense ganhou grande destaque e apelo midiático, além do próprio crescimento de seu público, mais de trinta anos após sua publicação original, graças à tradução intersemiótica do livro para uma série de mesmo título pela empresa de streaming americana *Hulu*, em 2017, e sua apropriação na cultura *pop* por grupos políticos (NPR, 2017; LIPTAK, 2017). Segundo declarações da própria autora, as vendas do livro saltaram nos últimos anos graças à série e à apropriação que vários grupos sociais e políticos fizeram de sua distopia, como os movimentos feministas e a Marcha das Mulheres, sobretudo durante as campanhas eleitorais e após as eleições de políticos da extrema direita em alguns países, tornando sua história um ícone da cultura *pop* após o lançamento da série (PBS, 2018).

Em 2017, em uma entrevista à *TeenVogue* – vale ressaltar que o fato de essa entrevista estar presente em tal revista já diz muito a respeito do sucesso midiático alcançado pela obra –, quando questionada sobre o que sentia a respeito da tradução intersemiótica de seu romance, Margaret Atwood disse:

> Estou me sentindo muito estranha, porque quando começamos, é claro, Trump não havia sido eleito. Mas, desde que ele foi eleito, ocorreu um aumento enorme de interesse. Você pode traçar um

> gráfico. Subiu vertiginozamente. E havia um *meme* nas eleições em que as pessoas estavam dizendo: "Não façam Margaret Atwood [realidade]", mas naquela enorme Marcha das Mulheres... (WARKENTIN, 2017, tradução e grifo nossos)[4]

Tanto o contato com a série como a apropriação de seu romance se deram, em grande parte, por meio do compartilhamento nas redes sociais de *memes*, fotos e vídeos dos protestos que tomaram as ruas da capital Washington, nos EUA (EL PAÍS, 2017), e também em grandes cidades e capitais europeias, como Londres, Berlim, Paris, Roma, Amsterdã, Viena, Genebra, e em países como Quênia, África do Sul, Austrália, Japão, Nova Zelândia e, até mesmo, na Antártica (MELLO, 2017). Paralelamente a esse contato com o livro, sem dúvida, as questões políticas e sociais abordadas no romance acabaram também por serem pensadas e repensadas de acordo com os cenários atuais, como afirmado pela própria autora (PBS, 2018; WARKENTIN, 2017).

Em entrevista ao programa no *Facebook Watch* da emissora americana *PBS*, *That Moment When* (2018), apresentado por Steve Goldbloom, no episódio intitulado "*Margaret Atwood on why 'The Handmaid's Tale' has political appeal now*",[5] a autora destaca a (re)descoberta de seu romance por esses movimentos, além, obviamente, da repercussão e do sucesso de sua tradução à televisão. A última, aliás, por meio de sua direção de arte e figurinos, foi capaz de criar imagens icônicas na cultura *pop*, as quais foram e ainda são reproduzidas na Internet e em protestos feministas ao redor do mundo, como os robes vermelhos utilizados pelas aias e seus chapéus brancos, os quais lembram antolhos utilizados para limitar a visão dos cavalos. Essa apropriação estética da série, obviamente, repercute também na recepção do livro.

Atwood ainda destaca como, mesmo após mais de trinta anos de sua publicação, a história de seu livro encontrou público, em grande parte interessado nas questões políticas e sociais de seu livro, ressaltando justamente a apropriação que os leitores do livro e os

4. "I'm feeling very strange, because when we started, of course, Mr. Trump had not been elected. But since he has been elected, a huge uptick in interest has taken place. You can chart it on a graph. It just zoomed up. And it was a meme in the election, so people were saying already, 'Don't make Margaret Atwood [a reality],' but at that huge women's march..."
5. "Margaret Atwood em o porquê *O conto da aia* tem um apelo político hoje" (tradução nossa).

espectadores da série fizeram do romance escrito em uma era pré-Internet; bem como as associações possíveis com políticas públicas discriminatórias, de cunho racista e misógino, e com governos populistas de extrema-direita, sobretudo com o governo Donald Trump, nos Estados Unidos (PBS, 2018). Essa (re)descoberta do romance por meio da série e a apropriação que foi feita nas redes sociais e pelos movimentos políticos sem dúvida foram os responsáveis pelo atual sucesso de *O conto da aia*.

Segundo a ferramenta de análise de buscas do *Google*, o *Google Trends*, o interesse pelo termo "*The Handmaid's Tale*" na maior plataforma de buscas da Internet teve um grande crescimento após a estreia da série. Esses dados possibilitam um novo olhar para a recepção da obra além das páginas do livro. O crescimento significativo das buscas pelo termo demonstra o grande interesse do público, no livro, após a série. Houve um crescimento repentino e bastante expressivo das buscas pelo termo "*The Handmaid's Tale*" a partir do ano de 2017, ano de lançamento da série, e esse número volta a crescer em cada nova temporada.

Percebe-se, pois, um movimento muito mais amplo de recepção literária do que o simples fato de se ler as páginas de um livro impresso. Entrevistas, filmes, séries, *memes*, frases, trechos selecionados, listas de mais vendidos, tudo contribui hoje para a recepção de uma obra literária, no sentido *lato*. Muitas vezes, como no caso de *The Handmaid's Tale*, o primeiro contato com a obra, isto é, sua primeira recepção, mesmo que indireta, se dá pela adaptação, e não pela obra original; ou, ainda, como nos exemplos já elencados, essa recepção se dá por meio *posts* e apropriações culturais da obra que se espalham pelas redes sociais, e não necessariamente pela sua adaptação clássica, propriamente dita.

Considerações finais

A partir desses exemplos, podemos afirmar que a materialidade do texto não é o principal (muito menos o único) eixo de sustentação da literatura, principalmente em seus aspectos culturais e políticos mais amplos; muito menos ainda se levarmos em conta as transformações pelas quais a recepção literária tem passado (e a própria materialidade do texto, se pensarmos nos novos suportes de leitura).

Com a influência das mídias digitais e o crescimento de seu alcance na literatura, a recepção de uma obra literária não se restringe apenas à recepção de seu texto. As diversas adaptações e traduções intersemióticas pelas quais um trabalho literário passa acabam por influenciar sua recepção de forma mais ampla. Os espectadores da série, ainda que não sejam leitores do livro, participam dessa recepção literária de forma indireta, pois têm contato com esse produto que nasce da literatura.

Em tempos de convergência de mídias, a chamada recepção literária se torna recepção em um sentido muito mais amplo, pois o antigo leitor é hoje "leitor-espectador-internauta" (CANCLINI, 2008), e consumidor, e *gamer*, e fã, e autor de *fanfics*, e produtor de conteúdo na rede, e crítico literário através de canal no *YouTube*, entre tantos outros papéis. Consequentemente, as análises de uma recepção e/ou de uma performance literária também crescem em alcance – ou, pelo menos, assim deveriam.

Esses movimentos aqui apresentados demonstram claramente a influência da era digital na recepção de uma história (no sentido mais amplo), bem como na recepção de seu texto (no sentido mais restrito). É preciso, pois, uma reformulação do conceito de recepção literária em um sentido mais amplo, que não restrinja apenas à recepção do texto, mas se amplie a aspectos mais abstratos da obra literária, ainda que não menos importantes (muito pelo contrário!).

Pode-se dizer, então, que ao contrário do que muitos tendem a pensar à primeira vista, as "novas" tecnologias (assim como a prensa um dia o fora) podem, na verdade, trabalhar em prol da literatura, e também da cultura, de forma mais ampla. Assim como *Torto arado* teve sua performance de vendas alavancada pelas redes sociais e seus algoritmos, e *The Handmaid's Tale* se tornou uma referência cultural mais de três décadas após sua publicação original graças à sua tradução para uma série de televisão, a "boa literatura" – como dizem alguns – não está em risco. O risco está em nossa resposta ao cenário atual, em nossas redomas que tendem a ruir à medida que nos distanciamos de nossas revoluções como sociedade, a qual é o alicerce de nossa história e se desenvolve com ou sem nossa aprovação dentro das salas de aulas ou nos periódicos.

Somos nós, críticos, alunos, professores e pesquisadores que iremos responder por um possível fracasso ou um sucesso possível da literatura na era digital. Não é a primeira vez que ela se vê obrigada

a adaptar-se aos tempos e às tecnologias. Digo obrigada, pois, se quisermos nos manter relevantes em nosso próprio campo de estudos e se quisermos afastar o risco de a literatura perder – ainda mais – seu espaço na sociedade, teremos de dialogar de maneira franca com os mecanismos que operam hoje nosso mundo.

Referências

CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHARTIER, R. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: UFSCar, 2014

EL PAÍS. "Protesto de mulheres contra Trump reúne dezenas de milhares nos EUA", 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/21/internacional/1485009994_849896.html. Acesso em: 31 jan. 2019.

EVEN-ZOHAR, I. "Teoria dos polissistemas". *Revista Translatio*. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre, v. 5, p. 2-21. 2013a. Disponível 173 em: www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23. Acesso em: 11 out. 2021.

EVEN-ZOHAR, I. "O sistema literário". *Revista Translatio*. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Revisão Linguística: Raquel Bello Vazques. Porto Alegre, v. 5, p. 2- 21. 2013b. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23. Acesso em: 11 out. 2021.

FLUSSER, V. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

HAYLES, N. K. "*Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes*". In: *Profession*, p. 187-199, 2007.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LIPTAK, A. "*Sales of Margaret Atwood's Handmaid's Tale have soared since Trump's win*". *The Verge*, 2017. Disponível em: https://www.theverge.com/2017/2/11/14586382/sales-margaret-atwoods-handmaids-tale-soared-donald-trump. Acesso em: 18 jan. 2020.

MARCELO, C. "Premiado em Portugal, 'Torto arado' encanta também os leitores brasileiros". *Estado de Minas*, 2020. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/10/02/interna_pensar,1190833/premiado-portugal-torto-arado-encanta-tambem--leitores-brasileiros.shtml. Acesso em: 18 dez. 2020.

MELLO, P. C. "Marcha das Mulheres reúne milhares contra Trump em todo o mundo". *Folha de São Paulo*, 2017. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/01/1851963-marcha-das-mulheres-reune-milhares-contra-trump-em-washington.shtml. Acesso em: 31 jan. 2019.

NPR. "*Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' Soars To Top Of Amazon Bestseller List*", 2017. Disponível em: https://www.npr.org/2017/02/07/513957906/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-soars-to-top-of-amazon-bestseller-list. Acesso em: 18 jan. 2020.

ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1998.

PBS. "*Margaret Atwood on why 'The Handmaid's Tale' has political appeal now*", 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/thatmomentwhenshow/videos/313401126178120/. Acesso em: 31 jan. 2019.

WARKENTIN, E. "Margaret Atwood on 'The Handmaid's Tale,' the Women's March and More". *TeenVogue*, 2017. Disponível em: https://www.teenvogue.com/story/margaret-atwood-the-handmaids-tale--interview. Acesso em: 31 jan. 2019.

"O que quero eu?" "O que os outros querem de mim?": o desejo cor-de-rosa de bolinhas rosa (ou rosa de bolinhas cor-de-rosa)

Fernanda Garcia Cassiano (UEM)[1]
Renata Kelen da Rocha (UEM)[2]

Introdução

Propomos uma leitura do texto narrativo "A menina da calça rosa de bolinhas cor-de-rosa (Ou a menina da calça cor-de-rosa de bolinhas rosa? "), de Helena Parente Cunha, publicado em 2011, na coletânea de minicontos *Falas e Falares*. Essa análise tem como base alguns conceitos lacanianos discutidos por Slavoj Žižek (2010) e estendidos para os Estudos Literários, por Marisa Corrêa Silva (2019), como: Simbólico, grande Outro e objeto *a*, que serão explicados posteriormente. O materialismo lacaniano funciona enquanto um aporte teórico que possibilita que as construções identitárias tornem-se representações históricas. A proposta de análise é feita a partir dessa fundamentação analítica, isto é, uma corrente direcionada e aplicada aos estudos sociais e artísticos e que transforma o subjetivo em social, buscando outras possibilidades de compreensão dos grupos sociais submetidos à lógica do sistema capitalista (SILVA, 2009).

A autora Helena Parente Cunha, nascida em 1930, desenvolve diversas pesquisas a respeito da representação feminina na literatura e da produção de escritoras brasileiras do século XIX ao início do XXI, não à toa, são essas as representações vistas em suas produções teóricas e literárias. Nasceu em Salvador e formou-se em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Depois de estender suas aplicações teóricas e sociais entre pesquisa e docência, foi professora do curso de Letras da UFRJ. Ela se aposentou em 1997, mas, ainda hoje, é professora titular do Departamento de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, atuando na linha de pesquisa "Literatura comparada e imaginários culturais".

1. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas Correspondentes (UEM) e Mestranda em Estudos Literários (UEM).
2. Graduada em Letras, Português/Francês e literaturas correspondentes (UEM), Mestra em Estudos Literários (UEM) e Doutoranda em Estudos Literários (UEM).

Em 1968, a obra poética *Corpo no cerco* foi publicada. Após 12 anos de seu primeiro lançamento, em 1980, a autora apresenta a coleção de poesias intitulada *Maramar*, depois, publicou *Cem mentiras de verdade* (1985), livro de minicontos. Seu primeiro romance, *Mulher no Espelho*, foi publicado em 1985, seguido de *As doze cores do vermelho* (1989), o seu segundo romance. Publicou livros de contos, como *O outro lado do dia* (1995), *A casa e as casas* (1996), *Vento ventania vendaval* (1998) e a *Antologia Poética Além de estar*, em 2000. Seu terceiro romance, *Claras manhãs de barra clara*, foi publicado em 2002. Após o último romance, Cunha lançou, em 2003, o seu primeiro livro de literatura infantojuvenil, intitulado *Marcelo e seus amigos invisíveis*, seguido por mais dois livros de poesia denominados *Cantos e Cantares*, de 2005, e *Caminhos de quando e além:* Diálogo com poemas de Fernando Pessoa, de 2007. O texto narrativo aqui analisado é o *Fala e Falares*, outro livro de minicontos da autora, de 2011, e seus livros de poemas mais recentes são I*mpregnações na floresta*: Poemas amazônicos, de 2013, *Poemas para a amiga e outros dizeres*, de 2014, e *Hora de fogo*: poemas em combustão, 2017. Além das obras literárias citadas, a autora já produziu (e ainda produz) diversos ensaios e livros teóricos.

Falas e Falares, publicado em 2011, possui 56 minicontos com uma estilística muito característica da autora, retratando o cotidiano e a realidade dos sujeitos de uma forma muito singular. Por ter grande domínio da linguagem e de seus mecanismos, a autora não teve receio de romper com a apresentação de uma estrutura formal. Articulou a apresentação da linguagem como um fluxo contínuo de pensamento, em que os artifícios linguísticos, como as pontuações e simbologias, funcionam como um artifício rítmico da narrativa. Ou seja, ao desintegrar a linguagem padrão – e ter domínio dessa escolha consciente – a autora apresentou uma nova forma de narrar.

Esta forma de narrar é perceptível nas diversas produções da autora: de romances, poesias, contos, mas, talvez, de uma forma ainda mais especial, nos minicontos. Isso porque eles potencializam a experiência da recepção, principalmente, quando a pessoa leitora se depara com uma estrutura estética literariamente permissiva: com a aplicação de minúsculas nos inícios das orações, as vírgulas como conclusão, os travessões e barras como marcadores temporais se integram ao ritmo linear e ao tempo e espaço da narrativa. As instâncias simbólicas funcionam como reguladoras sociais, principalmente

acerca do que tange a percepção do desejo. Esses aspectos podem ser representados nas produções, nas obras culturais e na literatura.

Esclarecidos os pontos referentes à produção literária da autora e, em especial, a coletânea, na qual o miniconto "A menina da calça rosa de bolinhas cor-de-rosa (Ou a menina da calça cor-de-rosa de bolinhas rosa?)" está inserido, partimos, portanto, à análise do texto. Para tanto, falaremos de seu enredo, assim como de alguns termos referentes ao materialismo lacaniano, para, em seguida, interseccionar obra e teoria.

A análise

O texto literário, aqui analisado, trata-se de uma sobrinha que quer uma calça rosa de bolinhas-cor-de-rosa, mas que a tia não a encontrara para dar-lhe como presente. No decorrer das fases da vida da menina, depois mulher, a narradora-protagonista presenteia-lhe com outros objetos, como sapato de salto alto, um esquadro eletrônico, bolo de casamento; que podem ser indicativos daquilo que compõe as fases da vida de uma mulher: amadurece, forma-se, casa-se, reproduz-se... Após o nascimento de uma sobrinha-neta, a tia encontrou a calça rosa de bolinhas-cor-de-rosa que a sobrinha, antigamente, quisera, só que a nova criança deseja uma calça cor-de-rosa de bolinhas rosa.

Diante desta mudança de objetos, que acompanham a vida não só da tia, como também da sobrinha, as quais pensamos como mulheres, sejam elas na fase adulta ou infantil, perguntamo-nos de que maneira o desejo das personagens pode ser compreendido neste discurso narrativo?

Com o objetivo de propor uma interpretação para esse texto de Cunha (2011), na esteira de Žižek (2010), consideramos a existência de uma ambivalência na leitura do desejo. Isso porque, segundo o filósofo esloveno, para além do que o sujeito deseja, existe aquilo que o grande Outro predetermina, num espaço Simbólico, bem como aquilo que o Outro, como alteridade, deseja e interpela o sujeito.

Para Lacan (1956-1957):

> O Outro não é simplesmente o outro que está ali, mas literalmente o lugar da palavra. Existe, já estruturado na relação falante, este mais-além, este grande Outro para além do outro que vocês

> apreendem imaginariamente, este Outro suposto que é o sujeito como tal, o sujeito em que a fala de vocês se constitui, porque ele pode, não somente acolhê-la, percebê-la, mas também responder a ela (LACAN, 1956-1957, p. 79-80).

Dito isto, esclarecemos alguns destes termos, para que possamos continuar a nossa análise. Consideramos, primeiramente, que o Simbólico, cunhado na esteira de Lacan, por Slavoj Žižek (2010), é um estágio, no qual o indivíduo estrutura uma série de códigos, leis e proibições, tornando-se habitado pela linguagem e habitando nela também. Além disto, como um "mecanismo anônimo da ordem simbólica" (ŽIŽEK, 2010, p. 53), há a presença do grande Outro, uma onipresença virtual que surge no processo de individualização. Ele seria uma substância, em que os indivíduos se reconhecem e fundamentam a sua existência (SILVA, 2009). Já o outro é um termo relacionado à alteridade, ou seja, ele é distinto de nós e assombra-nos, pois, dele, somos sujeitos separados "para sempre pelo 'muro da linguagem'" (ŽIŽEK, 2010, p. 54). Apesar disso, dependemos dele para estabelecer uma identificação.

Colocamos estes conceitos, porque pensamos o desejo como aquilo que o Outro deseja. Como Žižek (2010) bem destacou, esta fórmula é ambígua, haja vista que o Outro pode referir-se ao grande Outro, assim como o outro da alteridade. Em outras palavras, essa fórmula lacaniana pode dividir-se em: I) o que eu desejo é predeterminado pelo grande Outro, no espaço simbólico em que habito; II) o desejo de alguém é o desejo do outro: o sujeito só deseja conforme experimenta o próprio outro como desejante (ŽIŽEK, 2010, p. 56). O que quer dizer: é o outro que se apresenta, ao sujeito, com um desejo enigmático e que lhe confronta com o fato de ele mesmo não saber o que realmente deseja.

Com isto em mente, olhamos a materialidade linguística do texto, como Silva (2009) orientou, para percebemos a composição da ordem Simbólica do conto, regida por um grande Outro que determinaria aquilo que pode ser desejado pelas personagens. Além disso, observamos a busca da tia por um objeto na tentativa de suprir as vontades de suas sobrinhas, deixadas pela ausência do primeiro presente não encontrado.

De início, a ambivalência já é indicada no título, haja vista que temos, como o título "oficial": "A menina da calça rosa de bolinhas cor-de-rosa", para, em seguida, entre parênteses, haver o questionamento:

"(Ou a menina da calça cor-de-rosa de bolinhas rosa?)". Com isso, sabemos que, apesar de denotar uma semelhança – o que desencadeia uma confusão devido às mesclas das cores e das formas por suas diferenças mínimas – as calças não são as mesmas, logo, as meninas desejantes também não são. Assim, no título, já é posta a dúvida sobre quem é quem, quem quer o quê, a qual objeto uma ou outra se liga.

Indo além, as especificidades das calças são bem claras na escrita. O jogo com a linguagem é nítido, não só pelo domínio linguístico da autora, como também pela possibilidade das múltiplas imagens que ele suscita. Rosa é uma cor derivada de uma flor, enquanto cor-de-rosa é a cor da rosa. Se não houver a descrição da tonalidade, uma calça rosa de bolinha cor-de-rosa torna-se apenas uma calça rosa, já uma calça cor-de-rosa de bolinhas rosa, também. Apesar das especificidades estarem bem marcadas no registro simbólico, o seu objeto parece vazio de significado que o diferencie materialmente. Então, o que se busca? O que a calça pode representar? Poderíamos pressupor que ambas desejavam a mesma coisa, embora com representações diferentes?

O conto inicia-se com uma pergunta: "ah, minha querida, o que você quer de presente no seu aniversário?". Alguém responde: "ela quer uma calça rosa de bolinhas cor-de-rosa, uma graça, tia". Notemos que quem enuncia o que se quer não é a sobrinha diretamente, mas alguém que, interpelando-a, avisa a tia o que a criança deve ganhar. Quem enunciou sobre o desejo? Apesar de não expresso, é possível interpretar essa voz – que vem "do além", para enunciar, de maneira virtual, o desejo infantil, ao que a tia obedece sem pestanejar – como a voz do grande Outro, aquele que ensinava não só a menina sobre o que ela queria, isto é, apenas a calça rosa de bolinhas cor-de-rosa, como também a tia, que, sendo ela a mulher-tia era responsável por agradar a filha de sua irmã, como uma espécie de fada madrinha que tudo faz, buscando alcançar os quereres da sobrinha desenfreadamente. A tia assumiu este querer, marcado pelo momento quando ela e a menina vão juntas comprar o presente. Aqui, teríamos vestígios de que o desejo delas é também o desejo do grande Outro.

Isto é tão sobressalente que, neste momento, o discurso narrativo sofre uma alteração formal, pois, entre barras, a narradora-protagonista descreve as suas ações, dúvidas e rotas mescladas a um discurso indireto que possibilita a pressuposição de uma busca desenfreada, fora de orações ortograficamente grafadas (o que representaria uma

ruptura no registro Simbólico ou então uma certa rasura dele, uma tentativa de contrariá-lo), e também a fragmentação desse procurar:

> / vamos / indo / nesta loja / naquela / e / ali /??? / nesta rua / naquela / depois da praça / do outro lado / e fomos / indo mais do que se fôssemos / de lá / para lá / de cá / pra aqui / procurar mais do que procurando, olhe esta aqui, esta?, rosa de bolinhas brancas, tão bonitinha, tão gracinha, você, não?, NÃO. (CUNHA, 2011).

Por meio de uma escrita completamente ilustrativa e sonora, com a negativa da garota, é possível pressupor que ela tinha uma imagem do objeto que gostaria de encontrar, apesar de ele não ser apreensível, nesse momento do conto, para nenhuma das duas personagens. Destacamos que o ponto final, após o "não", é crucial, haja vista que a procura pela calça rosa de bolinhas cor-de-rosa torna-se imperativa e insubstituível. Não é uma afirmativa que possui abertura, como aconteceria se houvesse a grafia de uma vírgula, por exemplo, para que se resolva no decorrer da narrativa.

Ao receber a negativa da sobrinha, por não encontrar o objeto de seu agrado, a tia resolveu mudar a sua busca para a cidade:

> então vamos à cidade, muito mais do que ir ou iríamos já que fomos, nem aqui / nem lá / nesta loja nem / naquela não de nem, mas será possível que não se fabrica em lugar nenhum calça rosa de bolinhas cor-de-rosa?, quando eu viajar para o Rio, procuro e acho, então eu vou, eu procuro, eu não acho / ali / aqui, será possível?, idem, vírgula, interrogação, barra / não se importe não, meu amor, quando eu for a São Paulo no fim do mês, garanto que vou encontrar, eu vou, eu fui, eu irei, eu iria, aqui vocês vendem calça rosa de bolinhas cor-de-rosa?, não, acho que você não vai encontrar, o quê?, como?, não existe?, não, não insista, não, NÃO, NÃO, nunca? idem, vírgula, interrogação, exclamação, ponto final (CUNHA, 2011).

Percebamos que, se pudéssemos delinear o Simbólico deste conto, ele seria pautado, principalmente, nas proibições acerca daquilo que a mulher e a sua sobrinha buscavam. Apesar do registro simbólico ser permeado por rupturas ou transgressões, bem como por indignação, ainda assim, a narradora-protagonista, em todos os lugares aonde foi, ia ou iria – desde o Rio de Janeiro até São Paulo –, só se deparava com negativas. Há um esgarçamento do nível Simbólico, via registro escrito, embora ele não seja completamente alterado, ao ponto de que as limitações das buscas se tornam tão "certas"

e “aceitáveis” que o período acaba com um “ponto final” escrito verbalmente, diferentemente do ponto gráfico anterior. Aqui, há a resignação ambivalente de não encontrar mais aquilo que queriam, sim, encontrar.

Vemos, além disso, que a “calça” permite observarmos que um objeto de desejo salta entre objetos físicos, funcionando como um espaço vazio a ser preenchido. Ao compreendermos que o sujeito, depois de inserido no mundo, precisa buscar alguma coisa para viver, como um mecanismo de pulsão e próprio resultado da castração simbólica, consideramos que a busca pela “calça” é, na verdade, uma articulação saudável do sujeito que se manifesta nas diferentes esferas aqui apresentadas, sendo: a) na menina que queria saciar o seu desejo, alcançando seu objeto de desejo; b) na tia que também queria alcançar o seu objeto de desejo, que era o de fornecer, à menina, o objeto desejado por ela.

No entanto, essa Coisa (tomada pela forma da calça, mas ocupada por qualquer outro objeto) não se torna determinante, porque, mesmo sem encontrá-la, a menina amadureceu saudavelmente, dentro das estruturas previstas, direcionando a causa do desejo para outros objetos que recebia da tia como uma troca mútua de saciedade. Claro que isso pode demonstrar uma certa subserviência àquilo que o grande Outro as ensinava a desejar, como veremos em seguida.

Contudo, mesmo com as diversas negativas externas, a tia seguiu perguntando: “o que você quer de presente no seu aniversário?”, para dar-lhe, sucessivamente, ano após ano, objetos que preenchiam o espaço vazio deixado pela calça rosa de bolinhas cor-de-rosa. Exemplos disso seriam: o seu primeiro sapato de salto alto, um esquadro eletrônico, indicando a formatura da sobrinha como arquiteta, depois, o bolo da noiva, já que há uma convenção, no limite Simbólico do conto, de que esse alimento devia ser oferecido pela titia madrinha, durante o casamento da moça.

Nesta sucessão de eventos, entrecortados por um discurso indireto livre e rápido, há uma certa resiliência da narradora-protagonista diante das etapas às quais a sobrinha, já uma mulher, estava submetida, o que é expresso, principalmente, sob marcas de bom comportamento ou de etiqueta, aquilo que deve ocorrer em determinada ocasião, como indica o trecho: “seu vestido está lindo, parabéns, obrigada, que bolo bonito, que os noivos sejam muito felizes, obrigada, muito obrigada, pois é, bem, e então?”.

Todavia, com o enunciado: "pois é, bem, e então?", é possível pressupor duas interpretações: a) agora que está casada, a sobrinha forma um par com outra pessoa, logo, não é a tia que lhe suprimiria os quereres: e então, o que faria agora? b) ou um: "e agora?" como quem diz, foi feito tudo o que determinava a ordem Simbólica para uma mulher contemporânea de classe média-alta: cresceu, formou-se, casou-se, e então, qual é o próximo desejo? o que mais essa mulher pode desejar? O que mais o grande Outro permite que essa mulher deseje? (algo, novamente, muito próximo da fada madrinha dos contos de fadas).

Foi quando a sobrinha-neta nasceu. Esse evento indicou que ainda haveria a fase da reprodução após o casamento: o desejo de procriar. Isso possibilitou a continuidade de estabelecer-se um novo par identitário para a narradora-protagonista. Com o par, ela precisaria criar e suprir novas demandas, embora elas ainda fossem desconhecidas: "eu ainda não sei o que vou dar de presente para minha primeira sobrinha neta que vai nascer, ela nasceu, fez um ano, outro ano, etc., etc., um presente, outro presente, quantos anos se passaram?, e agora?,".

Quando o nó parece desatado, a tia encontrou, numa loja, uma calça rosa de bolinhas cor-de-rosa, assim como desejado pela sobrinha na infância. Ela entrou, pediu, pagou e levou o objeto em um:

> pacote de papel laminado rosa explosivo, fita rosa estampido, minha queridíssima sobrinha neta vai adorar, aqui está, meu amor, um presentinho para você, os brilhos em luzinhas do papel laminado rosa explosivo se acenderam na fresta de sol e no redondo da pupila dela, oh, titia, muito obrigada, é muito bonita esta calça rosa de bolinhas cor-de-rosa, mas você sabe o que é mesmo que eu quero?, uma calça cor-de-rosa de bolinha rosa, (CUNHA, 2011).

Isto nos permite questionar: se a tia tivesse encontrado a calça, antes, para a menina, as duas ficariam felizes, mas, provavelmente, precisariam alimentar-se de outra busca depois, para seguirem a estrutura de constante formação do sujeito. A tia satisfez o seu desejo de encontrar a calça, embrulhada em um papel luminoso e brilhante, revelando a sua importância, porém, temos um anticlímax. Ao oferecê-la para a sobrinha-neta, ela deparou-se com a realidade da causa de desejo: por ser um mecanismo abstrato, ele atua de forma diferente nos diferentes sujeitos, porque existem outros fatores – externos

e internos – atuantes nessa estrutura do desejo que é interminável. A sobrinha-neta não queria o objeto encontrado, como desejado por sua mãe, mas sim uma calça cor-de-rosa de bolinha rosa. Embora a diferença seja mínima, o objeto é o oposto, outro.

O texto não termina, precisamente, em seu fim e sua última grafia formal é o uso da vírgula. Ele finaliza com uma vírgula, antecipando a ideia cíclica do não alcance. A frustração, a incapacidade, talvez, de encerrar a satisfação do desejo em um objeto. Por isso, ao destacarmos essas representações simbólicas, como a cristalização material do objeto de desejo em uma calça rosa de bolinhas cor-de-rosa ou de uma calça cor-de-rosa de bolinhas rosa, nós podemos perceber que, apesar das calças serem muito parecidas, a causa não é saciada, não porque o objeto não foi encontrado, mas sim porque o mecanismo tem como função a pulsão em querer o que não se tem. Ou melhor, desejar aquilo que o Outro também deseja.

Dito isto, se considerarmos a conceituação de desejo, conforme Žižek baseado em Lacan, podemos pensar no desejo da narradora-protagonista como aquele ensinado pelo grande Outro, numa determinada ordem Simbólica, revelando a necessidade não de comprar uma calça impossível de encontrar, mas sim da necessidade da tia em manter o afeto de sua sobrinha por meio de bens materiais, os quais concernem às etapas de uma mulher, seja a criança, que dizem o que ela deseja, seja a adulta que se forma, se casa e tem filhos. Como se uma fada madrinha estivesse ali, tornando realidade os desejos de uma outra.

Isso porque, conforme Žižek (2010),

> Temos de distinguir aqui entre o objeto *a* como a causa de desejo e o objeto de desejo: enquanto o objeto de desejo é simplesmente o objeto desejado, a causa de desejo é o traço em razão do qual desejamos o objeto, algum detalhe ou tique de que em geral somos inconscientes, e que por vezes até percebemos incorretamente como um obstáculo apesar do qual desejamos o objeto (ŽIŽEK, 2010, p. 84-85).

Além disso, é possível apreender que a tia se sentia desejante quando a sobrinha desejava, ou seja, ela só reconhecia aquilo que a impulsionava a agir, conforme o Outro atravessava-lhe como aquele que deseja, indicando o que se era querido. Era estarrecedor, ao ponto de alterar a sua cadência oracional, criar uma angústia que só um vazio que precisa ser preenchido é capaz de causar, mas, ainda

assim, movia-a, revelando que o seu desejo era, também, o desejo do Outro, sua alteridade.

É claro que, numa outra superfície, principalmente quando lançamos luz aos usos de pontos de interrogação ou perguntas direcionadas a alguém (seria ao grande Outro?) ou ainda ao sentimento de indignação diante das negativas, percebemos um questionamento ou descrédito à ordem das coisas e àquilo que ela era "condicionada" a desejar/suprir. Isso nos revelaria uma narradora-protagonista que, embora estivesse de acordo com o desejo do Grande Outro, que lhes ensinava o que desejar como representação de mulheres, crianças ou adultas, no discurso literário, há uma pequena transgressão a ele e à ordem Simbólica que delimita, codifica e nega.

Apesar dos outros presentes, o vazio deixado pelos sucessivos desencontros, ora negados, ora barrados, vividos com a primeira sobrinha, aponta para uma eterna busca da narradora-protagonista pelo que não existe ou está a devir, haja vista que, nem sempre, aquilo que se deseja pode ser alcançado efetivamente.

A narrativa enlaça essas características de possíveis interpretações da linguagem, visto que, de acordo com Cunha (1994, p. 18), "a mulher idealizada expressa fantasias do imaginário da humanidade, em interminável luta com o *desejo* e a *interdição,* carregando, na diversificada simbologia, o conflito do ser humano, dividido por forças contraditórias". Falamos, portanto, em uma estética de resistência se manifestando nas estruturas da literatura contemporânea, pois é clara a ideia de que "A ambivalência da mulher provém do imaginário, individual ou coletivo, cindido entre o bem e o mal..." (CUNHA, 1994, p. 22).

Considerações finais

Ao propormos uma leitura sobre as disparidades compostas na narrativa de "A menina da calça rosa de bolinhas cor-de-rosa (Ou a menina da calça cor-de-rosa de bolinhas rosa?)", percebemos que, no decorrer das fases da sobrinha, a tia presenteia-lhe com outros objetos que podem ser indicativos daquilo que compõe as fases da vida de uma mulher. Nesse sentido, após o nascimento de uma sobrinha-neta, a tia encontrou a calça rosa de bolinhas-cor-de-rosa que a sobrinha antigamente quisera, só que a nova criança deseja uma calça cor-de-rosa de bolinhas rosa. Se o nosso questionamento inicial se

apresenta a fim de compreendermos de que maneira o desejo das personagens pode ser lido neste discurso narrativo, o objetivo de propor uma interpretação para esse texto de Cunha (2011) justifica-se pela compreensão da existência de uma ambivalência na leitura do desejo.

O objeto *a* também faz parte do Simbólico e, nesta aplicação, funcionou como uma esfera importante a ser analisada, porque ele é a causa do desejo, que representa uma linha tênue entre o medo e a transgressão. Žižek (2010) atenta-se ao fato de que, quando nos tratamos do desejo, precisamos diferenciar a causa e o objeto.

É possível notar que as estruturas ideológicas corroboram a formação desse sujeito desejante que também é um indivíduo, mas, além disso, é um representante histórico-cultural. Ademais, são as instâncias psicológicas que proporcionam essa visualização pois, apesar de serem estruturas abstratas, são também socialmente fundamentadas.

Neste recorte, buscamos averiguar como as vozes e as representações destas mulheres ecoam e corroboram o desencontro com o objeto de desejo, que, por possuir traços materialmente singulares, tornam-se desejados pela causa de desejo impulsionada pelo papel do grande Outro, enquanto uma instância reguladora. Assim, o desejo representa, de forma abrangente, as identidades – ou a busca pela completude – das mulheres da narrativa que, apesar de mostrarem-se como seres desejantes, não conseguem identificar-se como um ser inteiro, completo em sua própria narrativa.

Helena Parente Cunha (1994) articula a necessidade de visualizar esses aspectos simbólicos que potencializam a transgressão por meio da simbolização do que se busca e, também, da própria busca: "convém ter em mente a conhecida afirmação de que o objeto de desejo é um objeto *perdido*, constituído na alucinação" (p. 20), e, dentro dessa estrutura alucinatória, permanece também uma ideologia social, que desarticula o desejo das mulheres frente à uma estrutura já determinada ou então transfere esse desejo a objetos incapazes de suprir essa falta, objetos inexistentes.

Por fim, a proposta de leitura se alinha com o que Žižek (2014) reflete: há uma influência do sistema para a formação social, visto que, para ele, o Capitalismo contemporâneo se relaciona, de forma bem específica, aos fetiches do mercado, os quais são como um motor de pulsão para as trocas pessoais e posicionamentos de valor, ou seja, funcionam como um acelerador das relações. E essa apropriação das lutas sociais é uma estratégia cultural/mercadológica.

Apesar de ser fundamental recusar a distância entre a cultura "oficial" e a cultura "alternativa" – aqui, integrando o desejo de ter uma calça rosa (ou de permanecer em um estágio de constante busca), de encontrar uma calça rosa (ou de permanecer em um estágio de constante busca) – é mais importante enxergar o poder ideológico presente em cada produto cultural. Isso porque ele se mascara na própria estrutura da causa de desejo, que atua não somente no âmbito de uma troca afetiva de presentes entre tia-sobrinhas, mas também se envereda por todo o contexto de formação do sujeito que é desejante. Portanto, essa manifestação do desejo é ambivalente pelo próprio preenchimento de um vazio material ou, então, pela submissão frente aos costumes e às fases formadoras dos sujeitos e das mulheres.

Referências

CUNHA, Helena Parente. *Falas e falares*: minicontos. Florianópolis: Mulheres, 2011.

CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas*: leitura psicanalítica de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1994.

LACAN, Jacques. (1956-57). *O seminário, livro 4*: a relação de objeto. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria Literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019.

ŽIŽEK, S. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Trad. Felipe da Silva Polydoro e Thiago Siqueira Venanzoni. São Paulo: Boitempo, 2014.

Afinal, o que quer uma mulher? O enigma da insatisfação feminina em *A falecida*, de Nelson Rodrigues

Fernanda Hamann de Oliveira (USP)[1]

Nelson Rodrigues e o "gostar de apanhar"

O jornalista e escritor Nelson Rodrigues, que nasceu no Recife em 1912 e viveu no Rio de Janeiro até sua morte em 1980, deixou um legado de peso. São oito romances, dezessete peças, milhares de contos e crônicas. A despeito da enorme popularidade como frasista, cronista de futebol e contista da famosa coluna *A vida como ela é...*, no jornal Última Hora, seus principais críticos consideram que a pérola de sua criação literária são suas peças: embora o autor tenha afirmado que toda unanimidade é burra, a crítica é quase unânime em atribuir à dramaturgia rodriguiana um papel determinante para a modernização do teatro brasileiro (ver, por exemplo, PRADO, 2003; FARIA, 2013; entre tantos outros).

Este breve resumo da produção de Nelson Rodrigues bastaria para justificar que ele fosse lembrado como um grande escritor brasileiro por muitas gerações após sua morte. Mas o que se verifica, hoje, é que seu nome tem sido associado – menos pela crítica do que por um novo público leitor – à pecha de um escritor misógino e machista (XAVIER, 2018). Eis uma questão preliminar a qualquer estudo atual que pretenda se debruçar sobre as representações do feminino na obra rodriguiana.

Um dos principais fatores que alimentam tal recepção é o estilo polemista que acompanha o autor desde os anos de formação, no jornal A Manhã, dirigido por seu pai Mário Rodrigues, que assumia um tom claramente sensacionalista – como não era incomum na imprensa nacional, nas primeiras décadas do século XX. A proposta de impactar o leitor ou o espectador, com palavras fortes e enredos desconcertantes, permaneceu viva no Nelson dramaturgo e ficcionista, que confessava sua pretensão de produzir efeitos catárticos à moda

1. Graduada em Jornalismo (UFRJ) e em Psicologia (PUC-Rio), Mestre e Doutora em Teoria Psicanalítica (UFRJ), Pós-Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP).

aristotélica: "A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós" (RODRIGUES, 1997, p. 161). À medida que ganhou notoriedade, Nelson manteve o mesmo ímpeto polemista e impactante em entrevistas, atuando como uma espécie de personagem de si mesmo. Numa dessas entrevistas, concedida à apresentadora Hebe Camargo, deu uma declaração que seria rememorada muitas vezes: a de que "a mulher gosta de apanhar". O escritor recorda a ocasião no livro *Nelson Rodrigues por ele mesmo* (2012):

> Perguntado se a mulher gosta de carinho, respondi: "Pelo contrário. A mulher gosta de apanhar." Com divertido horror, perguntou-me Hebe Camargo: "Todas?" E eu: "Nem todas. Só as normais. As neuróticas reagem." Foi um sucesso. O estúdio, o auditório e, em casa, os telespectadores explodiram numa gargalhada só. (RODRIGUES, 2012, p. 113).

É compreensível que jovens leitores e principalmente leitoras, atentas à gravidade dos índices de violência contra as mulheres no Brasil, recebam declarações deste tipo com alarde. Contudo, para além da pretensão do autor de fazer "sucesso" com o "divertido horror" causado por suas palavras, convém nos perguntarmos: de que modo a ideia de "gostar de apanhar" figura entre as personagens femininas rodriguianas, em especial na dramaturgia, a mais aclamada de suas expressões?

De fato, há cenas de violência de gênero em diversas peças de Nelson Rodrigues. Há representações de violência física de marido contra mulher, como a de Décio contra Lígia em *A serpente* (1978), e também de violência psicológica, como a de Olegário contra Lídia em *A mulher sem pecado* (1941). Entretanto, nesses casos, a reação por parte das personagens femininas costuma ser a de repúdio: de modo geral, elas dizem não à opressão masculina ou à perspectiva de "apanhar", demonstrando que não "gostam" da situação. Muito diferentes são as cenas em que o "gostar de apanhar" assume uma tonalidade erótica.

No jogo do erotismo, as personagens rodriguianas gozam do prazer de morder, arranhar, apertar, esbofetear, e também de serem mordidas, arranhadas, apertadas, esbofeteadas. A título de ilustração, cabe aqui a fala de Geni, personagem de *Toda nudez será castigada* (1965), que se dirige ao amante Herculano, após passarem 72 horas de envolvimento erótico:

> GENI: Então, começou nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordia. Ah, te dei tanto na cara! (RODRIGUES, 1965, p. 205).

Assim, quando sugere que "a mulher gosta de apanhar", Nelson demonstra interesse em uma questão pouco explorada em seu tempo – *De que gosta uma mulher?* –, interesse que se confirma quando constatamos que onze de suas dezessete peças são protagonizadas por personagens femininas (BOFF, 1991). Muitas já exibem no título uma associação ao universo feminino: *Vestido de noiva* (1943), *Senhora dos afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Viúva, porém honesta* (1957), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *A serpente* (1978), etc. E mesmo entre as protagonizadas por personagens masculinos, não seria exagero afirmar que, com frequência, é o desejo feminino que ganha um lugar de protagonismo. É o caso de *A mulher sem pecado* (1941): a peça de estreia de Nelson gira em torno de um personagem que não suporta o fato de que não só os homens desejam, mas as mulheres também. Olegário é um marido ciumento que quer se convencer de que sua esposa é a única mulher "sem pecado", isto é, sem desejo. E suas tentativas opressoras de aniquilar a sexualidade de Lídia resultam em um desfecho trágico para ele mesmo: sufocada, ela se cansa do casamento e decide fugir com outro homem.

Quando escreveu *A mulher sem pecado* (1941) e as duas peças seguintes, *Vestido de noiva* (1943) e *Álbum de família* (1945), Nelson ainda vivia em um Brasil em que a voz e o lugar social concedidos às mulheres eram tão inexpressivos que elas sequer podiam votar. Foi somente em 1945 que as brasileiras exerceram pela primeira vez esse direito básico e fundamental para o exercício da cidadania. No tocante à sexualidade feminina – e à possibilidade de uma atividade sexual associada ao prazer e não necessariamente restrita à procriação –, ainda foi preciso esperar mais trinta anos, prolongados pelas restrições à circulação de ideias libertárias impostas por décadas de ditadura. A luta feminista nacional só conseguiu promover a discussão sobre o desejo feminino como pauta de debate público, facilitada pela difusão de novos métodos contraceptivos, entre os anos 1970 e 1980, quando muitas intelectuais exiladas retornaram ao país, reverberando importantes bandeiras amadurecidas no âmbito internacional (DUARTE, 2003). Em um momento em que pouco se discutia sobre *o que deseja uma mulher*, Nelson Rodrigues lançou luz – ou,

literalmente, os holofotes – sobre o desejo feminino como um enigma candente e inquietante.

As personagens femininas rodriguianas são emblemas de uma época em que as mulheres já ousavam desejar com mais coragem do que ousaram suas mães ou avós, porém ainda encontravam pouco espaço para a realização de desejos no campo social – problema que ganha forma nos conflitos vividos por muitas dessas personagens. Decorre daí a impressão de que, ao mesmo tempo em que representam mulheres desejantes, pulsantes, às vezes até enlouquecidas de paixão, tais personagens tampouco escondem o caráter trágico da insatisfação. Uma insatisfação que, entretanto, pode ser lida como signo do desejo – de um desejo que clama, com urgência, por uma realização, ainda que não sejam evidentes as vias de acesso a ela.

A falecida: a insatisfação como signo do desejo

Apesar do trabalho relevante como ficcionista, jornalista e cronista, Nelson Rodrigues se definia como, "antes de tudo, um dramaturgo" – e "um dramaturgo trágico" (RODRIGUES, 1952). Irônico, dizia que batizou sua penúltima peça de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) por ser a única em que há um final feliz, contrariando sua habitual preferência por desfechos trágicos. Quanto aos personagens, eles também se revestem da mesma inclinação à tragicidade e aos sofrimentos morais – traços que, no caso das personagens femininas, se associam ao viés da insatisfação.

Conforme observou Sábato Magaldi (1992), a insatisfação é uma característica marcante entre as representações de mulheres que povoam a dramaturgia rodriguiana. Em *A mulher sem pecado* (1941), Lídia sente-se oprimida pelo marido Olegário, assim como Virgínia, de *Anjo negro* (1946), pelo marido Ismael. Em *Vestido de noiva* (1943), Alaíde vence a disputa com a irmã, Lúcia, pelo namorado, Pedro – numa relação de rivalidade que se repete entre as irmãs de *A serpente* (1978) –, mas o matrimônio mostra-se insuficiente como fonte de satisfação. Em *Álbum de família* (1945), Tia Rute inveja o casamento de Senhorinha com Jonas, mas Senhorinha, por sua vez, infeliz com a união, desloca seus afetos para o filho, Nonô – encontrando na maternidade uma "escapada natural das frustrações femininas" (MAGALDI, 1992, p. 26), também cultivada por Tereza, de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973).

Para além da opção pelo trágico, inerente à estética rodriguiana, a insatisfação das personagens mencionadas aponta para o fato de que elas não se conformam com seus destinos. Elas se rebelam e deslocam o desejo para outro lugar, para outro objeto, em um movimento de relançamento e incessante busca por realização. À semelhança da fome e da sede, que morrem no instante em que encontram satisfação, o desejo manifesta-se como uma ânsia que se mantém ativa, justamente, enquanto não se satisfaz.

Zulmira, a protagonista de *A falecida* (1953), encarna esse movimento de modo exemplar. Por isso mesmo, foi apelidada por Magaldi (1992) de "Bovary carioca", em referência à personagem-título do romance *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, que sonha com um casamento (que não a satisfaz), e depois com um amante (que não a satisfaz), e depois com um vestido (que não a satisfaz), e assim por diante, num relançamento sem fim – até decidir pôr fim à própria vida.

Em *A falecida* (1953), Zulmira é uma dona de casa que vive em um subúrbio carioca com o marido desempregado, mais preocupado em jogar sinuca e apostar dinheiro no futebol do que em procurar trabalho. Na cena de abertura, ela visita uma cartomante, aflita com as contas a pagar e também com seu frágil estado de saúde, vítima de dificuldades respiratórias. Antes que Zulmira faça qualquer pergunta, Madame Crisálida lê no baralho o que parece ser uma profecia oracular:

> MADAME CRISÁLIDA: Vejo, na sua vida, uma mulher.
>
> ZULMIRA: Mulher?
>
> MADAME CRISÁLIDA: Loura.
>
> [Zulmira ergue-se atônita. Senta-se, em seguida.]
>
> ZULMIRA: Meu Deus do céu!
>
> MADAME CRISÁLIDA: Cuidado com a mulher loura!
>
> (RODRIGUES, 1953, p. 59).

Zulmira se impressiona tanto com a advertência, que se esquece de indagar se o marido arrumaria um emprego, ou se sua enfermidade seria grave ou não. Mais tarde, em casa, espremendo os cravos de Tuninho, ela questiona quem seria a ameaçadora "mulher loura".

ZULMIRA: Dá uma opinião, um palpite. Quem será essa mulher loura?

TUNINHO: E eu que sei?

ZULMIRA: Vê se te lembras.

[Novo bocejo de Tuninho.]

TUNINHO [meditativo]: Loura?

ZULMIRA: Quem pode ser?

[Dá o estalo em Tuninho.]

TUNINHO: Tua prima!

ZULMIRA: Qual delas?

TUNINHO: Ora, Zulmira, qual é tua prima que mora nesta rua? Aqui do lado? Qual?

[Zulmira está assombrada.]

ZULMIRA: Glorinha!

TUNINHO: Custaste!

ZULMIRA: É mesmo! Glorinha! Oxigenada, mas loura!

(RODRIGUES, 1953, p. 67).

Desde então, o nome de Glorinha, prima e vizinha de Zulmira, torna-se o núcleo de uma obsessão que se impõe à protagonista. Por um lado, Zulmira a odeia: está convencida de que sua tosse e seu cansaço são resultado de uma "macumba" feita por Glorinha para atingi-la. Mas por outro, identifica-se com ela: quer ser idêntica à prima, casta e respeitável. Decide converter-se à igreja teofilista, deixa de beijar o marido na boca e recusa-se até a ir à praia, reconhecendo e imitando na vizinha uma relação com a sexualidade marcada pela repressão e pela abstinência – mecanismos de defesa que acabam por intensificar sua crescente insatisfação.

ZULMIRA: Tu me achas com cara de ir à praia? Agora que me converti?

TUNINHO: Será que em tudo, agora, você me contraria? Põe o maiô, anda!

ZULMIRA: Não tenho maiô.

TUNINHO: E o teu?

ZULMIRA: Joguei no lixo!

TUNINHO: Mentira!

ZULMIRA: Te juro!

TUNINHO: Que bicho te mordeu?

ZULMIRA: Não sei. Mudei muito. Sou outra.

TUNINHO: Essa é a maior!

[Zulmira incisiva.]

ZULMIRA: Não aprovo praia, não aprovo maiô.

[Zulmira ergue o rosto, fanática.]

ZULMIRA: A mulher de maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens!

(RODRIGUES, 1953, p. 71).

Cada vez mais, todo passo da protagonista é pautado pela referência a Glorinha. Inconformado, o marido protesta:

TUNINHO: Já sei que pôs essas ideias na tua cabeça!

ZULMIRA: Quem?

[Tuninho estaca. Espeta o dedo no peito da mulher.]

TUNINHO: Glorinha!

ZULMIRA: Você é louco?!

TUNINHO: Claro, como água! Aqui, nesta rua, só quem tem essas ideias é Glorinha!

E mais ninguém!

ZULMIRA: Tinha graça!

TUNINHO: Imitação, sim! Confessa! É ou não é?

[Zulmira exalta-se. Veemente.]

ZULMIRA: E se fosse? E se eu quisesse imitar Glorinha?

TUNINHO [sardônico]: Batata!

ZULMIRA: Não dizem que ela é a mulher mais séria do Rio de Janeiro? Todo mundo diz! E se eu quisesse ser cem por cento, assim,

> como Glorinha? Porque eu não gosto dela, mas justiça se lhe faça: tem linha até debaixo d'água!
>
> (RODRIGUES, 1953, p. 73).

Se o médico a trata mal, fazendo pouco caso de seus sintomas respiratórios, Zulmira protesta, recordando que o médico de Glorinha, sim, que é um bom profissional – tem até um piano na sala de espera. Descontente com seu médico, com seu casamento, com sua situação financeira e de saúde, em suma, com sua existência, a protagonista mostra-se "tão insatisfeita com a vida, que sonha com uma satisfação retumbante na morte" (MAGALDI, 2004, p. 98), à semelhança da personagem de Flaubert. Zulmira começa, então, a nutrir um desejo: um enterro de luxo, com toda pompa e circunstância, que partiria de casa, em procissão, e passaria por baixo da janela de Glorinha, para que a prima assistisse ao espetáculo de camarote. Zulmira passa a engajar tempo e esforço no plano de encomendar os serviços mais caros de uma funerária local, chegando a arrumar um amante capaz de financiar a extravagância. Finalmente, no leito de morte, ela pede ao marido que recorra ao tal homem rico – sem revelar que tiveram um caso – em busca da verba necessária para os ritos fúnebres. Mas quando descobre que era enganado, o marido traído prefere se vingar: aposta a maior parte do dinheiro no futebol, pagando com o resto um enterro barato para a esposa – que permaneceria, para sempre, insatisfeita.

Psicanálise, histeria e teatralidade

A questão rodriguiana *De que gosta uma mulher?* faz eco à famosa pergunta do pai da psicanálise, *O que quer uma mulher?* – escrita por Sigmund Freud dois anos antes de morrer, em carta à amiga e psicanalista Marie Bonaparte: "A grande questão que jamais foi respondida, e que eu jamais pude responder, apesar de meus trinta anos de pesquisa da alma feminina, é: o que quer uma mulher?" (FREUD, 1937 *apud* KEHL, 2016, p. 49).

O psicanalista refere-se a "trinta anos de pesquisa da alma feminina" porque a própria psicanálise deve seu nascimento às mulheres. Recém-formado na faculdade de medicina de Viena, o jovem Freud trabalhava inicialmente como neurologista, e recebia em seu

consultório pacientes que sofriam de histeria, a grande maioria do sexo feminino. A relação entre a histeria e a feminilidade remonta à Grécia Antiga: os primeiros médicos a lidar com tal diagnóstico clínico o nomearam a partir da palavra grega *hystera*, que significa "útero" ou "matriz". Sua hipótese era a de que o útero da paciente perambulava pelo corpo como um animal desgovernado, produzindo os sintomas "nervosos" típicos do quadro, como ataques, desmaios, tonturas, convulsões, falta de ar, paralisia de pernas ou braços (MELMAN, 2018). Sintomas lidos pelos médicos modernos, contemporâneos de Freud, como "fingimento" ou "teatralidade", o que explica que, até hoje, termos como "ataque histérico" sejam carregados desta conotação. Isso porque não se verificava, etiologicamente, nenhuma causa física que os justificassem – nenhum traumatismo cerebral ou lesão às estruturas do sistema nervoso. No entanto, o que Freud percebeu, junto com seu mestre e parceiro Joseph Breuer, foi que esses sintomas físicos, que pareciam neurológicos, seriam mais bem definidos como *neuróticos*: causados por um traumatismo *psíquico*, em geral associado à sexualidade (ou à repressão à sexualidade) feminina.

A ideia de que desejos e conflitos psíquicos podem se manifestar por meio de sintomas corporais, atualmente, parece comum, uma vez que a medicina psicossomática há muito reconhece a causalidade do que os médicos chamam de "estresse" ou "fator emocional" na determinação de males físicos banais, como gastrites e dores de cabeça, ou até de enfermidades mais severas. Mas na virada do século XIX para o século XX, ainda se tratava de um fenômeno pouco conhecido. Na busca pela construção de um método de tratamento, Freud e Breuer descobriram que o ato de *escutar* as histéricas, em vez de tomá-las como "atrizes" ou "mentirosas", produzia efeitos surpreendentes de remissão dos sintomas neuróticos, pois o desejo reprimido encontrava, na fala, uma via de representação. Tal estratégia clínica foi apelidada de *cura pela fala*, alcunha proposta por uma paciente e adotada pela dupla de médicos para designar a nova clínica que se delineava. A fala podia curar ao assumir o lugar do corpo, na função de representação de um desejo reprimido. Caso contrário, era o corpo que "falava" através do sintoma. Revelou-se, assim, uma dimensão *simbólica* dos sintomas histéricos. Uma paciente de Freud, por exemplo, desenvolveu uma cegueira histérica, recusando-se a "enxergar" uma situação conflituosa, que envolvia o apaixonamento por seu cunhado. Quando sua irmã faleceu, deixando o caminho livre para

a realização do desejo pelo cunhado, a ideia de "trair" a irmã morta lhe causou tanto horror que a paciente reprimiu o desejo, cegando-se a ele (FREUD & BREUER, 1893-1895). O tratamento proposto por Freud e Breuer para casos deste tipo – um precursor do método psicanalítico – chamava-se *método catártico*. A paciente era convidada a falar até se aproximar das memórias traumáticas e recalcadas, tarefa que se acompanhava da liberação de afetos estrangulados – à semelhança dos efeitos estéticos obtidos pela tragédia grega, conforme Aristóteles (335-326 a.C.).

Os elementos de proximidade entre Nelson Rodrigues e Sigmund Freud não se limitam ao interesse pelo desejo feminino e pela catarse aristotélica. Hoje, especificamente no Brasil, os dois se aproximam também pelo fato de pertencerem ao rol de autores candidatos ao "cancelamento", acusados de misoginia e machismo por entusiastas de uma perspectiva revisionista. Mas um breve exercício de literatura comparada é capaz de esclarecer que tanto Nelson quanto Freud assumem os limites de suas perspectivas sobre a feminilidade – e não por acaso, Freud (1926) se referia às mulheres como um "continente obscuro". Tais limites têm relação com o fato de que o lugar de fala sobre a condição feminina ainda era dominado por homens, tanto na Europa vitoriana em que viveu Freud, quanto no Brasil entre ditaduras em que viveu Nelson. Ainda assim, ambos reconheceram um dado fundamental: o fato de que a *feminilidade* – e os questionamentos que a acompanham: De que *gosta* uma mulher? O que *quer* uma mulher? O que *é* uma mulher? – é um enigma que se transmite de mulher para mulher.

O caso Dora: a transmissão da feminilidade

Logo depois de publicar *Interpretação dos sonhos* (1900), livro considerado por muitos a obra fundadora da psicanálise, Freud dedicou-se ao escrito intitulado *Análise fragmentária de uma histeria* (1901/1905): um relato do acompanhamento da paciente Ida Bauer, mais conhecida pelo pseudônimo Dora. Embora se trate de um texto clínico, logo no início, o psicanalista previne o leitor para o risco de que seja lido como uma novela, ele mesmo advertido de que sua escrita não escapa a um estilo eventualmente romanesco – resultado da forte influência da literatura sobre a formação e as reflexões de Freud.

Além de recorrer, em toda a sua obra, a inúmeras citações a Goethe, Shakespeare e muitos outros autores, Freud atribuía aos escritores literários a capacidade de trabalhar questões sobre o sujeito, a linguagem e o inconsciente ainda pouco compreendidas pela ciência e até pela psicanálise (FREUD, 1906). Amante das artes, e da arte literária acima de todas as outras, Freud conferia à literatura tamanha importância que se apropriou de referências literárias não só como fonte de ilustração de ideias, mas como matéria-prima na formulação de conceitos psicanalíticos fundamentais – como o de complexo de Édipo, inspirado na leitura da tragédia *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles.

Se a psicanálise freudiana se aproxima da literatura, a literatura rodriguiana também se aproxima da psicanálise, especialmente na representação de desejos e conflitos psíquicos reveladores do que Freud chamou de um *sujeito dividido*. Daí a proposta de se promover, aqui, uma aproximação entre a peça *A falecida* (1953), de Nelson Rodrigues, e o caso de Dora – uma jovem de 18 anos que, como Zulmira, nutria pensamentos de morte, e por isso foi encaminhada a Freud por seus pais, preocupados após encontrarem uma carta suicida assinada pela filha.

Dora queixava-se de uma tosse crônica, de uma pressão no peito e de um sintoma que parecia se situar no limiar entre o corpo e a mente: uma "fadiga psíquica". A similaridade com os sintomas respiratórios de Zulmira ultrapassa a descrição do quadro clínico. Quando visita o médico, a personagem de Nelson Rodrigues se depara com um profissional que menospreza seu sofrimento, assim como os antecessores de Freud se recusavam a escutar e considerar legítimas as queixas das histéricas no *fin-de-siècle* europeu. Nelson, inclusive, deixa o leitor/espectador em dúvida até a metade da peça, sem revelar se os sintomas de Zulmira seriam "teatralidades" ou uma enfermidade física realmente capaz de ameaçar sua sobrevivência – e a segunda opção só se confirma quando a personagem, finalmente, morre.

No caso de Dora, Freud relata que a paciente reclamava insistentemente da relação de seu pai com a senhora K, uma amiga – e provável amante – que se acercou dele e cuidou de sua saúde debilitada por doenças contraídas antes do casamento, como a sífilis. Enciumada pela proximidade entre o pai e a senhora K, o incômodo de Dora intensificou-se quando o senhor K passou a abordá-la, chegando a beijá-la e a manifestar um interesse explícito por ela. Dora dizia a Freud que seu pai não a defendia, interpelando o senhor K quanto a

suas investidas abusivas, porque ele próprio não queria comprometer a continuidade de seu caso extraconjugal com a senhora K. A paciente protestava, então, por ser tomada como moeda de troca: seu pai não se dispunha a importunar o senhor K, contanto que não fosse importunado por ele. Enquanto a mãe de Dora passava o tempo todo ocupada pela organização da casa, em uma obsessão patológica por limpeza que a afastava do marido e dos filhos, o pai de Dora se envolvia com essa mulher que se tornou objeto de ódio e, paradoxalmente, de profunda admiração por parte da paciente – assim como Glorinha, para Zulmira.

A fixação de Dora pela senhora K, inicialmente, parecia motivada por um intenso ciúme edípico da paciente pelo pai, já que ela se dizia bastante vinculada a ele. Mais tarde, porém, Freud percebeu que o interesse da moça se voltava menos à figura do pai do que à da amante dele, o que levou o psicanalista a formular a hipótese de um apaixonamento homossexual. Dora elogiava a pele alva e macia da senhora K, e relatava ocasiões em que dormia com ela, no mesmo quarto, quando hospedada na residência do casal K para tomar conta de seus filhos. As duas trocavam confidências, e Dora chegou a explorar um livro da senhora K que revelava informações sobre a reprodução humana desconhecidas da moça, que ainda ignorava os mistérios mais básicos do campo sexual.

Talvez a doença da mãe tenha impedido que Dora herdasse dela alguns elementos que a ajudassem a responder uma pergunta premente para uma adolescente: afinal, o que *é* uma mulher? Assim, Dora viu-se inclinada a voltar sua atenção para outra mulher, desejada pelo pai, a fim de situar-se quanto à questão da feminilidade. É nesse sentido que tanto Freud quanto Nelson parecem admitir que a feminilidade é transmissível de mulher a mulher, de Glorinha a Zulmira, da senhora K a Dora – uma operação que reserva aos participantes masculinos nada mais do que papéis secundários, e que confere à condição feminina a dimensão de um enigma inatingível para os homens.

A impotência masculina diante do desejo feminino

Em uma conferência sobre a feminilidade proferida em sua última década de vida, Freud (1933) arrisca-se a propor a noção de "inveja do pênis" para justificar um sentimento de inferioridade, em relação

aos homens, que ele identificou em mulheres de seu tempo. O psicanalista chega a situar na maternidade uma via *princeps* de realização para o desejo feminino – o que é compreensível, visto que vias externas ao campo doméstico, como as conquistas profissionais ou outras empreitadas no espaço público, ainda se mostravam escassas às mulheres da época.

Mais de um século após a descoberta do inconsciente e a invenção da psicanálise, parece óbvio que uma mulher pode buscar realização em várias experiências, em diferentes esferas. Por outro lado, a insatisfação não foi varrida das vidas de mulheres contemporâneas. Assim como a própria histeria, ela tem se manifestado de novas formas. A insatisfação com o corpo e com a própria feminilidade continua suscitando questões e conflitos que levam mulheres aos consultórios de psicanálise (MELMAN, 2018). Atualmente, podemos contar também com algumas psicanalistas, mulheres, que pensam e escrevem sobre a histeria e a feminilidade a partir de seu próprio lugar de fala – como é o caso de Maria Rita Kehl (2016), no Brasil.

De forma geral, vale lembrar que, em uma perspectiva psicanalítica, não só as mulheres, como também os homens são tomados como sujeitos castrados. Isso porque a castração a que se refere Freud, ao longo de sua obra, é uma operação antes simbólica do que real: corresponde à submissão do sujeito, menino ou menina, homem ou mulher, à dimensão da lei – isto é, ao fato de que ele/ela não pode tudo, de que há limites à pulsão sexual, assim como à pulsão agressiva, para que se possa viver e conviver em civilização.

Os personagens masculinos rodriguianos também se apresentam como castrados. Muitos deles, como os já citados Olegário e Herculano, representam homens que sofrem por sua impotência diante do desejo feminino, sentido por eles como uma inquietante ameaça. A *impotência masculina*, registrada na dramaturgia e na ficção rodriguiana, seria, nesse sentido, o correlato da *insatisfação feminina* – dois fantasmas, aliás, que assombram homens e mulheres, até hoje, na situação concreta do ato sexual.

O retorno aqui proposto a Nelson e a Freud, nomes indicados à fogueira do revisionismo contemporâneo, constitui um convite à discussão sobre a complexidade da contribuição de autores rotulados de misóginos e machistas por leitores que, nitidamente, não se aprofundaram no estudo de suas obras. Tendo vivido e produzido em contextos desfavoráveis à tomada da palavra por parte de mulheres, ambos

se debruçaram incansavelmente sobre o universo feminino, dispostos a escutar e registrar as demandas de mulheres de seu tempo, e a dimensão do desejo por elas articulada. Nelson e Freud, no palco e no divã, deram voz a mulheres que encontravam pouca ressonância para suas vozes no campo social. Ambos os autores jamais esgotaram sua curiosidade e seus questionamentos sobre o universo feminino, sempre tão enigmático – e por isso mesmo, atraente e fascinante.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética* (335-326 a.C.). Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.

BOFF, Maria Luiza Ramos. *Nelson Rodrigues:* a mulher em três planos. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. UFSC, 1991.

DUARTE, Constância Lima. "Feminismo e literatura no Brasil". *Revista Estudos Avançados,* USP, São Paulo, v. 49, p. 151-172, 2003.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, v. 2:* do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva / Edições SESC SP, 2013.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (1856). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund; BREUER, Joseph. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos (1900)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. "Análise fragmentária de uma histeria" (1901/1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros textos (1901/1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. "O delírio e os sonhos na *Gradiva*, de Jensen" (1906). *O delírio e o sonho na Gradiva e outros textos (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. "A questão da análise leiga" (1926). *O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. "A feminilidade" (1933). *O mal-estar na civilização e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.

MELMAN, Charles. *Novos estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Nelson. "A mulher sem pecado: drama em três atos" (1941). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 1 – *Peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 41-103.

RODRIGUES, Nelson. "Vestido de noiva: tragédia em três atos" (1943). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 1 – *Peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105-167.

RODRIGUES, Nelson. "Álbum de família: tragédia em três atos" (1945). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 2 – *Peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 51-120.

RODRIGUES, Nelson. "Anjo negro: tragédia em três atos" (1946). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 2 – *Peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121-192.

RODRIGUES, Nelson. "Senhora dos afogados: tragédia em três atos" (1947). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 2 – *Peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 255-332.

RODRIGUES, Nelson. "Doroteia: farsa irresponsável em três atos" (1947). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 2 – *Peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 193-253.

RODRIGUES, Nelson. "Não tenho culpa que a vida seja como ela é" (1952). *Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos dA vida como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 8-13.

RODRIGUES, Nelson. "A falecida: tragédia carioca em três atos" (1953). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 3 – *Tragédias cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 51-119.

RODRIGUES, Nelson. "Viúva, porém honesta: farsa irresponsável em três atos" (1957). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 1 – *Peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 215-269.

RODRIGUES, Nelson. "Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária: peça em três atos" (1962). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 4 – *Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 243-326.

RODRIGUES, Nelson. "Toda nudez será castigada: obsessão em três ATOS" (1965). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 4 – *Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 155-242.

RODRIGUES, Nelson. "Anti-Nelson Rodrigues: peça em três atos" (1973). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 1 – *Peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 271-331.

RODRIGUES, Nelson. "A serpente: peça em um ato" (1978). *Nelson Rodrigues: teatro completo, vol.* 4 – *Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 53-86.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Org.: Sonia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo Rei* (427 a.C.). Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

XAVIER, Rodrigo A. C. (Org.) *Nelson Rodrigues: literatura, sociedade e política*. Campinas, SP: Pontes Editorial, 2018.

Relação entre poesia e pintura através da obra *Retrato de Murilo Mendes*, 1930, por Guignard: um caso de tradução intersemiótica

Gabriele Oliveira Teodoro (UFJF)[1]

Introdução

O presente artigo trata da relação entre literatura e pintura nos retratos modernistas brasileiros. Nesse período temporal específico, a tradução intersemiótica da poesia para pintura, ou ainda da pintura para o texto, ocorreu com grande frequência. Nesse processo, um dos mais importantes casos observados é o *Retrato de Murilo Mendes,* 1930, por Alberto da Veiga Guignard. O poeta Murilo Mendes, além dessa representação, foi retratado mais seis vezes por outros pintores modernistas. As obras são: *Retrato de Murilo Mendes* por Vieira da Silva (1942); *Retrato de Murilo Mendes* por Alberto da Veiga Guignard (1931); *Retrato de Murilo Mendes* por Cândido Portinari (1931); *Retrato de Murilo Mendes* por Reis Júnior (1923); *Retrato de Murilo Mendes* por Ismael Nery (1922); *Murilo Mendes* por Arpad Szenes (sem data).

Argumentamos que o retrato modernista é fruto do processo de inter-relação artística entre literatura e pintura, ou seja, o retrato não é apenas uma interação entre o poeta Murilo Mendes e o pintor Alberto da Veiga Guignard, mas entre seus projetos estéticos. Em uma perspectiva intersemiótica, a literatura (signo verbal) e a pintura (signo não-verbal) interagem de forma complexa para construir o Modernismo brasileiro em um processo de criação coletiva. Para fundamentar essas hipóteses, recorremos ao levantamento bibliográfico e examinamos artigos, livros, teses, e poemas relacionados a ambos.

Relações intersemióticas e intermidiáticas nos retratos

No período investigado, diversos escritores foram retratados por pintores, seus contemporâneos, ambos inseridos no contexto do Modernismo brasileiro – movimento artístico, cultural e literário. Embora

1. Graduada em Artes e Design (UFJF), Mestre em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF), e doutoranda em Comunicação (UFJF).

quantitativamente relevante, esse fenômeno ainda é pouco explorado em termos comunicacionais, artísticos e intersemióticos. Júlio Plaza (2003), que além de teórico é também artista, desenvolve o conceito de tradução intersemiótica através da definição introduzida por Jackobson (1969) e valendo-se sobretudo de fundamentos peirceanos de semiótica. Segundo Plaza (2003, p. 6) tradução intersemiótica "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou da literatura (poemas) para o retrato (pintura).

O Modernismo brasileiro foi um movimento artístico de extrema importância (principalmente no campo da literatura e da pintura), que se constituiu como fenômeno cultural intermidiático e intersemiótico, pois "o que caracteriza os movimentos modernos são programas e manifestos compartilhados por artistas de vários campos" (CLUVER, 2001, p. 350). O projeto estético do Modernismo literário e pictórico pode ser caracterizado, em suma, pela: (i) substituição de uma linguagem tradicional por uma nova linguagem moderna; (ii) liberdade de criação; (iii) valorização de temas nacionalistas; (iv) experimentação; (v) questões políticas e sociais abordadas nas obras produzidas.

Nesse período houve o esgotamento das técnicas e teorias estéticas que não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a surgir nesse contexto de transformações científicas pelas quais passava a humanidade (TELES, 1976. p. 33). Como reação a essas mudanças, os modernistas, com seu espírito inovador, tornaram o terreno fértil para toda produção literária e pictórica subsequente (CHAVES, 2016).

Mário de Andrade, um dos escritores brasileiros mais importantes e fundador do Modernismo brasileiro, apresenta as diretrizes do movimento: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Segundo o poeta, "Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte" (ANDRADE, 1942, p. 249).

Essas concepções foram inspiradas nas vanguardas europeias e incorporadas ao contexto do nosso país, como reconhece Mário de Andrade anos depois: "o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa" (ANDRADE, 1942, p. 14). Convergente

a essa visão, o sociólogo Sérgio Miceli (2003, p. 20) comenta que influências "estrangeiras" teriam organizado a formação estética dos artistas modernistas, tanto na literatura quanto na pintura, e que a rede de sociabilidade dos artistas traduziu as vanguardas europeias. Nesse modelo de organização estética coletiva, a experimentação destruiu as barreiras da linguagem tradicional, acrescentando-lhe a força libertadora e ampliadora do folclore e da literatura popular, como defende o crítico de Mário de Andrade, João Lafetá (2004, p. 57).

Deste modo, unidos em prol do rompimento com o tradicionalismo e na busca pela arte de vanguarda, esses artistas negavam referências antigas e incorporavam essa quebra de paradigmas no fazer artístico, tanto na pintura quanto na literatura. Através dos retratos pintados de escritores desse período é possível observar a relação entre literatura e pintura na construção de seu objeto, considerando que, nesse período, trocas, parcerias e intercâmbios entre artes distintas se intensificaram (CLUVER, 2001, p. 350).

O retrato, durante sua história ocidental, foi associado à semelhança. Muitos teóricos discutem essa função do retrato relacionada a mimetizar indivíduos, muitas vezes representando seu status social, posição hierárquica, perfil étnico, posição religiosa e política, entre outros. De acordo com Graham (2006, p. 89), *mimesis* (do qual obtemos a palavra "mimetizar") é o termo grego variavelmente traduzido como semelhança, cópia e representação. Graham (2006) complementa afirmando que, no retrato pictórico, estamos inclinados a pensar em representação como cópia, em certa medida, porque a convenção dominante na pintura tem sido a de retratar por via de semelhança estrita. Contudo, essa definição subtrai do retrato suas complexidades mais notáveis. Diversas questões afetam e influenciam o retrato, que é um complexo processo artístico e semiótico, fortemente dependente de contexto. Nele, podem ser observadas propriedades de identidade e percepção, e abrange o caráter, personalidade, relacionamentos, profissão, idade, gênero, status e situação social do retratado.

No Modernismo brasileiro fica claro como os padrões estéticos adotados pelos pintores ultrapassaram a ideia de semelhança. A função de retratar adquiriu uma dimensão intersubjetiva entre o pintor e escritor, deixando de ter exclusivamente o compromisso expresso com a verossimilhança como tinha anteriormente. Diante dessas interações entre mídias observadas no retrato de poetas no séc.

XX, podemos dizer que a transposição das inovações das artes plásticas para a literatura e vice-versa foi muito efetiva, variando apenas a extensão da sua manifestação no trabalho de cada escritor e pintor (ABREU, 2008, p. 32 a 34).

Um termo usado para denominar essas relações entre textos de sistemas diferentes é intermidialidade – definida por diversos pesquisadores como "relações intermodais nas mídias" (ELLESTRÖM, 2010, p. 37) e como "cruzamento de fronteiras midiáticas" (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Irina Rajewsky (2012, p. 56) também define como "configurações midiáticas". Para Clüver (2011, p. 15), as investigações relacionadas a intermidialidade exploram as ligações entre "textos" individuais e específicos. Segundo Wolf (2011, p. 2) intermidialidade, no sentido amplo, aplica-se a qualquer transgressão de fronteiras entre mídias convencionalmente distintas e, portanto, compreende tanto as relações "intra" quanto as "extra-composicionais" entre os diferentes meios de comunicação. O "meio", segundo Wolf (2011), é um meio de comunicação convencional e culturalmente distinto, especificado não apenas por determinados canais técnicos, mas pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão de conteúdos (WOLF, 2011, p. 2).

Segundo Clüver (2008), as definições antigas de mídia dos autores Bohn, Muller e Ruppert (1988, p.10) se configuram como ponto de partida para entender o significado de Intermidialidade. Para esses pesquisadores as mídias são "aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais" (CLÜVER, 2008, p. 9). Nessa perspectiva, a transmissão é entendida como um processo interativo e dinâmico que envolve a produção e a recepção de signos por emissores e receptores (CLÜVER, 2008, p. 9).

Em geral, associamos a mídia à televisão e ao rádio. No entanto, a transmissão de signos também pode acontecer através de outros dispositivos, como o retrato pictórico. Para Claus Clüver (2011), as mídias são multimodais e intermidiáticas por natureza, já que são compostas por vários suportes e recursos, além de definirem-se por suas relações entre si. Deste modo, a retratística de escritores por pintores modernistas brasileiros pode ser um indício de como esse movimento artístico foi um fenômeno intermídia.

A definição de mídia, certamente, depende de contextos históricos e inclui o progresso tecnológico e as relações entre mídias num

panorama midiático global e num determinado espaço temporal (RAJEWSKY, 2012, p. 56). Neste mesmo sentido, Clüver afirma que a qualificação de um texto visual como "pintura", quer dizer, uma configuração da mídia "pintura", depende também de contextos, convenções e práticas culturais. O próprio conceito de "pintura", da mesma forma que o conceito de "mídia", é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas. A recepção de uma imagem como "pintura" é uma interpretação da percepção (2011, p. 8).

Esse fenômeno estético dos retratos de escritores por pintores modernistas se configura como um mecanismo especial de relação entre as mídias poesia e retrato. Para Clüver (2001), uma ampla visão do que seja a arte se estrutura por meio do conhecimento das distintas manifestações estéticas, das aproximações e especificidades de cada uma delas. Os estudos intermídia têm uma grande importância na investigação do Modernismo, uma vez que o diálogo entre as artes foi um dos frequentes recursos utilizados na composição de obras do período.

De acordo com Dick Higgins (2001), um movimento de vanguarda está acontecendo quando estas novas mídias ou tecnologias intermidiáticas surgem, pois "sempre existe vanguarda, no sentido de que alguém, em algum lugar, tenta fazer algo que aumente as possibilidades para todo mundo, e que a grande maioria um dia seguirá este alguém" (HIGGINS, 2001, p. 48) utilizando nem que seja uma parte das inovações feitas em um de seus ofícios. Dessa forma, artistas rompem com padrões estéticos tradicionais e formais acadêmicos de representação. No retrato pictórico de escritores é possível observar essa "mescla", formada pelas diversas questões inovadoras que marcaram a poesia e a pintura ao longo desse período.

Murilo Mendes e Guignard

Considerando que Alberto da Veiga Guignard e Murilo Mendes estavam inseridos no contexto do Modernismo brasileiro é possível relacionar, através de diversos exemplos, convergências entre os projetos estéticos de ambos. Para tal, é importante compreendermos o percurso artístico do poeta e do pintor. O poeta Murilo Monteiro Mendes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais em 1901. A trajetória do poeta perpassa momentos importantes da cultura do país. Murilo Mendes foi considerado por diversos autores como um dos mais

importantes poetas do Modernismo brasileiro, como afirma o escritor Manuel Bandeira: "é talvez o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo desta geração" (BANDEIRA, 1994, p. 34).

Murilo Mendes fez parte da segunda fase modernista. Entre 1912 e 1915, ainda na cidade mineira, estudou poesia e literatura. Na década de 1920, o poeta se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional. Neste mesmo ano, passou a colaborar com o jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora, produzindo artigos para a coluna *Chronica Mundana*, com a assinatura MMM e depois com o pseudônimo De Medinacelli. Em 1924, passou a escrever poemas para as duas revistas modernistas: *Terra Roxa e Outras Terras* e *Antropofagia*. Seis anos mais tarde, lançou seu primeiro livro *Poemas*, revelando, nessa primeira fase de sua poesia, a influência do movimento modernista ao abordar os principais temas e procedimentos dessa vanguarda, como o nacionalismo, o folclore, a linguagem coloquial, o humor e a paródia. Escreve ainda *Bumba-Meu-Preta* (1930) e *História do Brasil* (1932) (ALMEIDA, 2019, p. 13).

O poeta Murilo Mendes, durante toda sua trajetória, teve grande influência no mundo da arte, não somente através de sua poesia, mas também de seu convívio com uma vasta gama de artistas. Segundo Oliveira (1991): "sua afeição aos pintores foi uma constante de sua vida. [...] Seus livros de poesia e de prosa estão cheios de referências a pintores, de apreciações de suas obras, de louvores aos de sua admiração" (OLIVEIRA, 1991, p. 16).

O retratista de Murilo Mendes, Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), foi um dos maiores retratistas do período modernista, trouxe referências europeias para suas obras pelo fato de ter estudado dos 11 aos 33 anos na Alemanha e Itália. Quando ingressou na academia de Munique em 1917, se aproximou do pintor Adolpho Hengeler. Prosseguiu os estudos em Florença, na Itália, onde se identificou com a obra de Alessandro Botticelli e de Raoul Dufy. Fez muitos retratos de seus amigos, intelectuais, artistas e de si mesmo em autorretratos (estima-se o total de 300 retratos). O pintor ficou muito conhecido na historiografia brasileira pelo seu uso da cor e pela capacidade de pintar diversos gêneros da pintura (FROTA, 1997, p. 301).

O pintor, no período em que permaneceu em terras germânicas, visitou algumas exposições de arte moderna, e desde então se fascinou pelo Modernismo. Em 1929, Guignard voltou para o Brasil e foi diretamente para o Rio de Janeiro. Por intermédio do pintor Ismael

Nery conheceu um grupo de artistas e intelectuais lá: Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Murilo Mendes, Antônio Bento, Mário Pedrosa entre outros (MENDES, 1996, p. 35).

O centro do Rio de Janeiro, tendo como eixo a Avenida Rio Branco, era então reduto da boemia artística. Guignard foi um animado frequentador de clubes, festas da sociedade, concertos no Teatro Municipal e bailados Klara Korte no teatro João Caetano. A Pro-Arte, associação cultural fundada pelo alemão Theodor Heuberger, promovia, entre outros eventos, bailes carnavalescos chamados de "festas artísticas". Guignard circulava tanto pelos lugares da sociedade quanto pelas ruas, registrando os personagens e os modos de viver cariocas (FROTA, 1997, p. 302).

Antônio Bento relata como Guignard se inseriu no meio cultural do Rio de Janeiro:

> Pelas minhas recordações, já recuadas no tempo, embora ainda nítidas, travei conhecimento com Guignard em 1929 faz agora precisamente meio século através do poeta Murilo Mendes. Foi um encontro em frente ao antigo Palace Hotel, quando íamos à abertura de uma exposição de pintura lá apresentada. Ficamos amigos desde então. Muito ligado a Ismael Nery, Murilo logo levou Guignard à casa desse seu colega, o pioneiro do surrealismo no Brasil. Lembro ainda que o expressionista fluminense se mostrou interessado pelas obras de Ismael Nery. Portinari tinha partido nesse mesmo ano para a Europa, no gozo do prêmio de viagem ao estrangeiro. Só regressou ao Rio em 1931, quando Guignard o conheceu e passou a ter por ele muito apreço. Também o mestre Di Brodósqui retribuía os sentimentos de amizade e admiração por Guignard. Julgava-o, depois dele próprio, o pintor brasileiro mais importante, pela sua maestria como desenhista. (GUIGNARD, 2005, p. 77)

Em 1930, fruto dessa relação artística, Guignard retrata Murilo Mendes. A obra *Retrato de Murilo Mendes*, 1930 pertence ao acervo artístico do Museu de Arte Murilo Mendes. A coleção de artes de Murilo Mendes destaca-se não apenas pelo valor das obras, mas por estar intimamente ligada à própria vida intelectual do poeta, permitindo mapear as relações mantidas entre o poeta e diversos pintores. Segundo Ferreira e Pereira (2012):

> O acervo muriliano permite tecer reflexões sobre as políticas de criação na arte moderna. A partir da relação entre pintura e literatura,

> configura-se um signo plástico na linguagem poética, fruto da relação com as artes, que permite empregar técnicas equivalentes para produzir efeitos semelhantes em linguagens diversas, configurando um transbordamento de territórios. (FERREIRA; PEREIRA, 2012, p. 174)

No período da feitura do retrato (1930), Murilo Mendes publicou seu primeiro livro (*Poemas*), e pelo qual recebeu o Prêmio Graça Aranha. Mário de Andrade disse que o livro era o "historicamente o mais importante dos livros do ano" (ANDRADE, 1978, p. 42).

Murilo Mendes, influenciado pelo Modernismo, em seu primeiro livro trata principalmente da temática da nacionalidade brasileira. Segundo Telis (2020):

> O que se releva dessa produção é a amálgama de cenários, personagens, etnias, temas, em que o tratamento do nacional primará pela paródia, pelo humor, pela intersecção dos planos realista e surrealista, em que o poeta buscará uma apreensão crítica da nossa história, da nossa constituição mesmo enquanto povo. (TELIS, 2020, p. 235)

O poema "Canção do Exílio"[2], pertencente ao livro, faz uma paródia a poesia romântica de Gonçalves Dias (1843), com o mesmo título. Apesar do nome, o poema de Murilo Mendes não se estrutura como uma canção, seu tom declamatório aproxima-o da linguagem dos manifestos modernistas.

Também influenciado pelo Modernismo, Guignard, em seu processo de criação do retrato de Mendes, abandona em parte as regras acadêmicas de representação: não há nessa obra uma preocupação com a verossimilhança (*mimesis*). Dessa forma, ao representar Murilo Mendes, o pintor exibiu aspectos modernos de sua própria obra,

2. "Canção do Exílio": Minha terra tem macieiras da Califórnia/ onde cantam gaturamos de Veneza. / Os poetas da minha terra/ são pretos que vivem em torres de ametista/ os sargentos do exército são monistas, cubistas/ os filósofos são polacos vendendo a prestações./ A gente não pode dormir com os oradores e os pernilongos./ Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda./ Eu morro sufocado/ em terra estrangeira./ Nossas flores são mais bonitas/ nossas frutas mais gostosas/ mas custam cem mil réis a dúzia./ Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade e ouvir um sabiá com certidão de idade! (MENDES, 1995, p. 87)

misturados às características modernas referentes à obra literária do retratado.

Outro poema do livro de Murilo Mendes (*Poemas*) que aborda a temática nacional é o "Noite Carioca"[3]. Podemos observar, através desse texto, pontos em comum com o retrato pintado por Alberto da Veiga Guignard. Ambos, interessados na construção da identidade nacional, trataram dessa temática através das paisagens cariocas. Tanto no poema, como no retrato, observamos contornos e temáticas da cidade do Rio de Janeiro. Guignard retratou Murilo Mendes num dos principais cartões postais do Rio – o pão de açúcar. Outro elemento convergente entre a obra literária de Murilo Mendes e o retrato feito por Guignard é a caricatura. Guignard retrata Mendes com traços exagerados, com alongamento da testa e cabeça avantajada, por exemplo. Sobre a abordagem caricata nos poemas de Murilo Mendes, Telis afirma:

> Os poemas de Murilo Mendes parecem tão atuais, não só pela ousadia da linguagem ainda nas primeiras décadas do século XX, uma linguagem que valoriza as expressões coloquiais, o que, junto à própria construção mais formal do poema, em quintetos, faz transparecer certo ar de formalidade "caricata". (2020, p. 244)

Podemos observar através das poesias de Mendes e das pinturas de Guignard – no período da feitura do *Retrato de Murilo Mendes* –, que a obra não é apenas uma ligação entre o pintor e o escritor, mas também entre seus projetos estéticos. Ou seja, as propriedades da poesia, prosa e escrita de Mendes são representadas ou traduzidas pelas propriedades dos retratos – regras cromáticas, estruturas

3. "Noite Carioca": Noite da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro/ tão gostosa/ que os estadistas europeus lamentam ter conhecido tão tarde. Casais grudados nos portões de jasmineiros.../ A baía de Guanabara, diferente das outras baías, é camarada, recebe na sala de visita todos os navios do mundo e não fecha a cara./ Tudo perde o equilíbrio nesta noite,/ as estrelas não são mais constelações célebres,/ são lamparinas com ares domingueiros,/ as sonatas de Beethoven realizadas nos pianos dos bairros/ distintos não são mais obras importantes do gênio imortal,/ são valsas arrebentadas.../ Perfume vira cheiro,/ as mulatas de brutas ancas dançam nos crioulèus suarentos./ O Pão de Açúcar é um cão de fila todo especial/ que nunca se lembra de latir pros inimigos que transpõem a barra e às 10 horas apaga os olhos pra dormir. (MENDES, 1995, p. 96)

de composição. Portanto, o retrato de Murilo Mendes por Guignard pode ser considerado um exemplo dessa interação intermidiática entre Modernismo literário e pictórico. Concluímos inicialmente que Guignard, ao retratar o poeta Murilo Mendes, é influenciado por seu próprio repertório artístico e pelo repertório literário do retratado. Estas influências mútuas participam do processo de construção do retrato no contexto do Modernismo brasileiro.

Referências

ABREU, Andreia. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. Tese de Doutorado. Universidade Aberta, 2008.

ALMEIDA, Aline. *Manequim de pássaros: ritmo, corpo e metamorfose em Murilo Mendes*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2019.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. edição. São Paulo, Martins Editora, 1978.

ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista.* Casa do Estudante do Brasil, 1942.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 34-37.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. *Floresta encantada:* novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, p. 333-362, 2001.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli
(org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209 – 232.

CHAVES, Simone da Cruz. 22 por 1: o modernismo avaliado por Mário de Andrade. *Grau Zero*, v. 1, n. 1, 2016.

ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In: *Media borders, multimodality and intermediality*. Palgrave Macmillan, London, 2010. p. 11-48.

FERREIRA, Lucas Mendes; PEREIRA, Terezinha Maria Scher. Ressignificações políticas do espaço mineiro em Murilo Mendes e Guignard. *Via Atlântica*, n. 21, p. 173-186, 2012.

FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

GRAHAM, Gordon. *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*. Routledge, 2006.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. 1962. *Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke. Catálogo de Exposição. Max Perlingeiro (Apresentação). Pinakotheke (Organização)*, 2005.

HIGGINS, Dick. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins. *Leonardo*, v. 34, n. 1, p. 49-54, 2001.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *Linguística e comunicação*, v. 15, p. 66-72, 1969.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. Edusp, 1996.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e 'Remediação': uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

OLIVEIRA, Caetano. *Murilo Mendes Por Flávio de Carvalho*. 1991. Disponível em: http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2012/04/Renata-Oliveira-Caetano1.pdf. Acesso em: nov. 2021.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite: e outros ensaios*. Editora 34, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rev. e aum. Petrópolis / Brassia: Vozes/INL, 1976.

TELIS, Régis Frances. Murilo Mendes à procura de um sabiá com certidão de idade: "Canção do exílio" e Modernismo. *Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 38, 2020.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb*: Comparative Literature and Culture. V. 13, 2011. Disponível em: https://docs.lib.purdue.edu//clcweb/vol13/iss2/2. Acesso em: nov. 2021.

O infamiliar em *Um copo de cólera* de Raduan Nassar

Glenda Regina da Cunha Marinho (UEPA)[1]

Partindo da constatação que a novela *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, estaria ligada ao *infamiliar*, o presente artigo se propõe a analisar em que medida o personagem-narrador experimenta o processo do *Unheimliche* freudiano e quais indícios da linguagem e do enredo da novela sustentariam essa hipótese.

Em *das Unheimliche,* texto de 1919, Freud busca investigar um âmbito que considera marginalizado pela estética: o dos sentimentos "contraditórios, repugnantes, penosos", incluindo "suas condições e dos objetos que eles evocam" (FREUD, 2019, p. 55) e que são a matéria do *infamiliar* ou o *inquietante*[2]. Um copo de cólera nos faz mergulhar no estado do personagem central, que também narra a maior parte da história, mobilizado pelas *malditas* formigas de sua chácara e pelos seus relacionamentos. A partir do exame do *Unheimliche*, entende-se que há na narrativa um corpo repleto de lembranças que vêm à tona, sem que de fato o personagem esteja refletindo sobre elas, afinal, o que é psíquico não é necessariamente consciente. É justamente esse material que não foi trabalhado pela consciência, e que deixa traços na memória, que volta de maneira misteriosa, ativado pelas questões mais banais, como no caso da novela, a invasão da cerca pelas formigas. O revés de questões aparentemente práticas aciona uma dinâmica inesperada na narrativa.

Dessa forma, na novela nassariana podem ser ressentidos os vestígios do *Unheimliche* tanto na construção do enredo quanto na linguagem, uma vez que o léxico e suas redes metafóricas, junto com as particularidades das construções sintáticas feitas pelo autor, também fazem parte da materialização do estado do personagem.

Um copo de cólera traz a dinâmica da relação entre um homem e uma mulher. Ao mesmo tempo breve e eloquente, a narrativa está dividida em sete partes curtas, à exceção da sexta, "O esporro". A

1. Graduada em Letras (UEPA), Mestre em Estudos Lusófonos (Sorbonne Université), é docente na Secretaria de Educação do Estado do Pará.
2. O artigo utilizará as duas palavras como equivalentes para se referir ao *Das Unheimliche*, com base nas traduções da Editora Autêntica e da Editora Companhia das Letras.

novela se concentra em dois dias, entre a chegada da personagem masculina na chácara em que vive e a partida da mulher no dia seguinte; a narrativa é conduzida pelo homem, exceto o último capítulo no qual se tem a outra voz desse relacionamento. Nós, leitores, ignoramos os detalhes, mas percebemos, desde a primeira parte, a presença de um desejo e de uma constante tensão entre os dois. O tênue equilíbrio é rompido por um elemento externo a essa relação. É justamente esse elemento que pode nos ajudar a compreender a interdependência entre razão e paixão, frequentemente colocada em destaque pela novela.

Freud, indo na contramão dos tratados de estética que, segundo ele, estavam interessados em abordar somente as sensibilidades consideradas positivas (belas, sublimes, atraentes), volta-se para aquilo que é *unheimlich*. Procurando entender o termo em si e como se constrói essa sensação, que ele diz não acessar facilmente, Freud dialoga intensamente com os estudos de Ernst. Jentsch, fazendo também uso da narrativa fantástica de Ernst Theodor Amadeus Hoffman, por ele analisada, "O homem de areia". Freud percorre diferentes caminhos para compreender o *infamiliar* e aponta as dificuldades do estudo, como o fato de que "a sensibilidade para esse tipo de sentimento é encontrada em diferentes graus nas diferentes pessoas" (FREUD, 2019, p. 56). Contudo, antecipa que os percursos que ele fará chegarão ao mesmo resultado: "o infamiliar é uma espécie do que é *aterrorizante*, que remete ao velho *conhecido*, há muito *íntimo*" (FREUD, 2019, p. 56, grifo meu), sendo o ponto de sua busca justamente entender como, sob que condições, esse processo se dá.

Em *Um copo de cólera*, também o familiar se torna inquietante, assustador. O cuidado exacerbado com uma cerca invadida por formigas se mostra como uma metáfora para uma ordem que, na verdade, desordena outras questões, estando a família, suposto elemento integrador, desordenando o eu. Em breve, voltaremos a esse ponto, por hora, precisamos nos aprofundar com Freud nessa via que busca esmiuçar o *Unheimliche*.

Estudando as acepções de familiar [*heimlich*] e infamiliar [*unheimlich*] nos dicionários, Freud descobre que não há univocidade e que os sentidos para os termos podem ser alheios, mas não opostos. Para o de familiar, ele destaca os sentidos de aconchegado e de escondido, mantido oculto. Como geralmente infamiliar é tido como antônimo do primeiro sentido, Freud atenta, por meio da definição

de Schelling, para a importância dessa segunda definição, por vezes menosprezada, e define que "infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona" (FREUD, 2019, p. 61), concluindo que "*infamiliar é*, de certa forma, *um tipo de familiar*" (FREUD, 2019, p. 62, grifo meu).

O segundo, mais longo e interessante, caminho para a compreensão de *das Unheimliche* é por meio do exame de "pessoas e coisas, impressões, processos e situações nas quais o sentimento do infamiliar, com especiais força e clareza, pode ser despertado em nós" (FREUD, 2019, p. 63). Ao passar a examinar essas questões, Freud procura ir além da explicação baseada na "incerteza intelectual" que faria surgir o infamiliar e explica que Jentsch se debruçou sobre duas questões que desencadeariam essa incerteza geradora do sentimento do inquietante: a questão de objetos inanimados que parecem vivos e vice-versa e ataques epiléticos e manifestações de loucura capazes de gerar no espectador "a suspeita de que processos automáticos podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do vivo" (FREUD, 2010, p. 340)

Fazendo a sua análise de "Homem de Areia" e de outros textos de Hoffmann, que define como "o inigualável mestre do inquietante na literatura", Freud procura a relação entre questões infantis e o infamiliar, debruçando-se sobre determinados temas para entender se o efeito inquietante deles também é oriundo de fontes infantis. Assim, faz um longo trajeto a respeito da questão do "duplo" (ou sósia) e do fator da repetição e conclui que "será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior" (FREUD, 2010, p. 356), ligada a impulsos instituais, sinalizando que uma exposição mais detalhada da relação da vida psíquica infantil com o efeito infamiliar do retorno se encontra em *além do princípio do prazer.*

Ao investigar situações que define como "onipotência do pensamento", a partir de relatos ligados ao que é comumente chamado de pressentimento ou mau-olhado, Freud trabalha a concepção de *animismo,* "que se caracterizava pelo preenchimento do mundo com espíritos humanos, pela supervalorização narcísica dos próprios processos anímicos, pela onipotência de pensamentos e pela técnica da magia" (FREUD, 2019, p.74),e afirma que "tudo o que hoje nos aparece como 'infamiliar' é a condição para que esses restos da atividade psíquica animista ainda nos toquem e estimulem sua expressão" (FREUD, 2019, p.74-75)

É por meio dessas reflexões, que Freud chega a duas observações que, segundo ele, conteriam a essência de sua investigação.

Tais observações sobre o infamiliar são a base para análise de *Um copo de cólera.*:

> Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, *transforma-se em angústia por meio do recalque*, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que *esse angustiante é algo recalcado que retorna*. Essa espécie de *angustiante seria então o infamiliar* e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originariamente, angustiante ou se carregava algum outro afeto consigo. Em segundo lugar, se isso é mesmo a *natureza secreta* do infamiliar, então entendemos por que o uso da língua permitiu que o familiar deslizasse para seu oposto, *o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalcamento*. Essa relação com o recalcamento também lança luz, agora, à definição de Schelling, para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona. (FREUD, 2019, p. 75, grifo meu).

Ainda que tenha chegado a importantes conclusões, Freud está em constante questionamento a respeito delas, afinal

> É justo dizer que o infamiliar é o familiar-doméstico que sofreu um recalcamento, dele retornando, e que todo infamiliar preenche essa condição. Mas, com a escolha desse material, o enigma do infamiliar não foi solucionado. Nosso princípio não suporta uma reversão. Nem tudo que nos lembra moções recalcadas de desejo e modos de pensar superados da pré-história individual e da pré-história dos povos age, por isso, como infamiliar. (2019, p.80).

Assim, após abrir essa porta da dúvida sobre a origem do infamiliar no familiar recalcado, Freud percebe que é necessário fazer a distinção entre o *infamiliar das vivências* e o *infamiliar da ficção* uma vez que "quase todos os exemplos que contrariam nossa expectativa são retirados do domínio da ficção, da criação literária" (FREUD, 2019, p. 81).

Dessa forma, temos o infamiliar das vivências podendo ser oriundo de complexos infantis reprimidos ou de crenças primitivas superadas, não sendo sempre possível diferenciá-los; e o infamiliar da ficção, referente à fantasia, à literatura, que é muito mais amplo e não está sujeito à prova da realidade, fazendo parte de uma *realidade poética*. Esse infamiliar, segundo Freud conclui, merece uma discussão à parte uma vez que "as liberdades do poeta e, com isso, o privilégio

da *ficção* no *despertar* e na inibição do sentimento do *infamiliar não se esgotaram*" (FREUD, 2019, p. 85, grifo meu).

Como já mencionado, a novela nassariana relaciona-se com a sensação do infamiliar porque seu personagem estaria nesse processo de ser desestabilizado por alguma coisa aparentemente insuspeita, mas que possui raízes profundas no inconsciente. Em *Um copo de cólera,* o narrador percebe seu estado extraordinário – "que tumulto!" (NASSAR, 2013, p.41), admite que ele se passa interiormente e que a personagem da mulher, ainda que tenha contribuído para o desencadeamento de tal estado, não é o real motivo dele – "e ela nem tinha tanto a ver com tudo isso (concordo que é confuso, mas é assim)" (NASSAR, 2013, p.41).

O narrador aparenta acessar algo há muito guardado (e possivelmente reprimido), quase parecendo convulsionar – "estava era às voltas c'o imbróglio, c'o as cólicas, co'as contorções terríveis duma virulenta congestão" (2013, p. 41), no que os "c'o", ocorrências não-padrão da língua portuguesa, reforçam a fluidez do texto e a sensação de livre acesso do personagem ao seu estado interior.

Mediante essa associação feita de um estado convulsivo à ação do narrador e ao infamiliar, lembremos aqui que, durante seus estudos para elaborar e esclarecer a origem do *Unheimliche,* Freud evoca as associações de Jentsch[3] entre a sensação do inquietante, o ataque epilético e as manifestações de loucura, elas estariam relacionadas por essa percepção da existência de processos automáticos sobre os quais não teríamos controle. Trazemos esse viés porque Nassar por diversas vezes remete a figura do epilético em suas obras, sendo essa uma das características que seus personagens atribuem a si mesmos[4],

3. Cito Freud: "Ele [Jentsch] junta a isso [animismo] o sentimento inquietante produzido pelo ataque epilético e pelas manifestações de loucura por provocarem no espectador a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo" (FREUD, 2010, p. 340). E ainda: "o efeito inquietante da epilepsia e da loucura tem a mesma origem. Os leigos veem nelas a manifestação de forças que não suspeitavam existir no seu próximo, mas que sentem obscuramente mover-se em cantos remotos da sua própria personalidade (FREUD, 2010, p. 363)
4. Em Lavoura arcaica, obra central do autor, no capítulo em que Pedro está descrevendo os efeitos da partida de André nos membros da família, André rompe a conversa dizendo: "essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa '*eu sou um epilético' fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue 'um epilético'* eu berrava e soluçava dentro de mim" (NASSAR, 2016, p. 43, grifo meu).

ainda que não estejam de fato descrevendo um ataque de epilepsia. Em *Um copo de cólera*, o narrador despeja: "eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio e o desatino, eu, o apaixonado...'" (NASSAR, 2013, p.63).

Essa virulenta congestão do narrador teria ela sido motivada pelo contato com *das Unheimliche? Um copo de cólera* não se enquadra como uma história de narrativa fantástica onde a questão do infamiliar fica mais claramente à mostra, tal como Freud analisou na sua investigação. Todavia, é possível defender que esse é um processo vivido pelo narrador e que teria a sua fonte em complexos infantis reprimidos. A princípio pode-se pensar que algo tão irrisório como formigas não seria capaz de fazê-lo acessar esse lugar, mas a sequência narrativa seguinte – aliada a outros indícios no enredo – parece provar o contrário:

> estava era às voltas c'o imbróglio, co'as cólicas, co'as contorções terríveis duma *virulenta congestão*, co'as coisas fermentadas na panela do meu estômago, *as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram*, e elas eram ótimas carregadeiras as filhas da puta, isso elas eram excelentes, e *as malditas insetas* me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente! e *alguém tinha de pagar*, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa). (NASSAR, 2013, p.41, grifo meu).

Mais uma vez temos a excelência das formigas ("ótimas carregadeiras") posta em um cenário negativo, elas entram por todos os orifícios do narrador, sem chance de recuo, tal qual a sensação do infamiliar, tal a cólera que o domina. O que é motivado, sobretudo por aquilo que ele ouve ("pelo buraco das orelhas especialmente!"), pois ele há tempos ouve aquilo que motiva a sua cólera. Pertinente notar que tanto a mulher quanto as formigas são associadas, como veremos adiante, ao que foi reprimido pelo narrador, assim, destaca-se igualmente um trecho que sintetiza o peso da personagem feminina e das formigas para o estado do personagem, onde ele compara as duas e mostra seu desprezo por ambas: "Não chegava sequer a nanica, era um inseto, era uma formiga" (NASSAR, 2013, p. 76).

A natureza perfeita das formigas, que vem desarrumar um elemento artificial, a cerca viva construída pelo narrador, faz o personagem acessar esse lugar do infamiliar. Não importa o quanto ele tivesse buscado ordenar (na sua própria lógica) e até proteger seu

interior (ainda na infância), ele diz "alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa)" (NASSAR, 2013, p. 41), como se esse momento certamente fosse chegar, como se não fizesse diferença o jogo de dados do destino, ele seria invariavelmente cruel. Aqui também temos a associação interessante entre cólera e culpa, como se o elemento constante em alguém sempre "paga" na dinâmica do mundo, independentemente da vontade ou, ainda mais vil, do que tenha de fato feito, fosse um dado motivador natural da cólera, tornada assim livre de qualquer culpa, já que pela lógica do narrador esse movimento não parece muito justo com quem recebe o ônus.

Lembremos mais uma vez que uma das fontes do infamiliar são complexos infantis reprimidos e que foram novamente ativados, Freud cita junto com esses complexos infantis a fantasia do ventre materno. Há essa imagem de retorno ao útero ao fim da novela quando, no último capítulo, narrado pela personagem feminina. Nesse sentido, tem-se a frase final: "que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto" (NASSAR, 2013, p. 82) Já havendo o narrador tendo se referido ao útero como a única coisa capaz de moldá-lo: "não conhecendo, além do útero, matriz capaz de conformar essa matéria-prima" (NASSAR, 2013, p.44). Neste último capítulo, a mulher, transformada em narradora, descreve a densidade da casa do homem, naquele momento quieta, remetendo-se ao comentário do próprio, como "minha cela".

O que nos leva inevitavelmente à descrição, que acabara de ser feita no capítulo "O esporro", da *mãe* pelo narrador. Inicialmente, chega-se até a pensar que ele ainda está se referindo a companheira, pois ela havia acabado de partir após a briga entre os dois:

> em vez de me entregar a estripulias de regozijo, fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, o corpo enroscado nas tramas da trapaça, [...] e foi de repente que caí pensando nela, no abandono recolhido da sua casa àquela hora do café, certamente já sentada de lado, que era assim que ela ficava depois de concluir o austero desjejum, o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez provecta, revivendo a cada dia os velhos tempos da nossa união, ruminando desde cedo os resíduos deste *mito*, tendo assistido *calada*, anos a fio, à *quebra ruidosa dos princípios*, e pensei

> também na página intensa do seu livro de sabedoria (ao lado da pregação contra o egoísmo), ela que ainda era, com a dispersão da prole, a *depositária espiritual de um patrimônio escasso*, a lição que ela repetia sempre nas raras vezes que me via, um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem, e seus filhos, outros filhos, era *esse o movimento espontâneo da natureza*. (NASSAR, 2013, p. 76-77, grifo meu).

Percebemos assim a natureza mais vez compelindo o narrador. Ele, diferente da mãe que perpetuou calada o mito da família, não seguiu por esses caminhos, desafiou a ordem natural esperada e expressa por sua mãe e aquelas – malditas – formigas ativaram a culpa que talvez ele nem sabia – ou queria – carregar.

Também neste capítulo temos a confirmação desse lugar da infância como fonte da sua cólera. Ao descrever a fotografia antiga daquela casa da mãe, que ele acessa na corrente do fluxo da sua consciência, o personagem descreve que

> debaixo desse teto cada passo nosso era seguro, nos parecendo sempre *lúcida* a mão maciça que nos conduzia, era sem dúvida gratificante a solidez dessa corrente, as mãos dadas, a mesa austera, a roupa asseada, a palavra medida, as unhas aparadas*, tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz, contraposto com rigor* – sem áreas de penumbra – *à zona escura dos pecados*, sim-sim, não-não, vindo da parte do *demônio* toda mancha de imprecisão, *era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora – na minha confusão – mal vislumbrava através da lembrança* (ainda que viesse inscrito no reverso de todas elas que "a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo"). (NASSAR, 2013, p. 78, grifo meu).

Sabemos também que o narrador se recusou, conforme ele mesmo diz, a viver o luto da morte do pai aos 13 anos. Viria daí também a sua culpa já que "abandonou" a mãe mesmo não tendo construído sua própria família? Cito:

> tinha treze anos quando perdi meu pai, em nenhum momento me cobri de luto, nem mesmo então sofri qualquer sentimento de desamparo, não estaria pois agora à procura de nova paternidade, seria preciso resgatar a minha história pr'eu abrir mão dessa orfandade. (NASSAR, 2013, p. 50-51).

O narrador diz que não viveu o luto, mas também tem plena ciência

da sua orfandade. O que a perda do pai seria para ele então? Estaria ela presente entre as questões reprimidas no inconsciente e motivadoras do *Unheimliche?* Ele também já havia dito ter renunciado ao contrato social e a toda ordem, inclusive aos conhecimentos das ciências humanas, dizendo se recusar a pensar no que não acreditava, atribuindo ao mundo dos valores a característica de casa do capeta (NASSAR, 2013, p. 52-53), invertendo assim a lógica que lhe foi ensinada de que "viria da parte do demônio toda mancha de imprecisão". O narrador perverte o que lhe foi ensinado, mostrando que na verdade a imprecisão não está no domínio do demônio e sim no tão valorizado ordenamento da vida. Ao mesmo tempo, ele também atribui a si características demoníacas, mostrando um paradoxo nessa caracterização das "artimanhas do capeta".

Certo é que o narrador recusa toda pretensa racionalidade do mundo das ideias e busca construir sua própria Razão, até por isso fica tão "movimentado" quando a mulher o instiga com o "não é pra tanto mocinho que usa a razão?" ao ver sua reação exagerada às formigas, já que para ele a personagem feminina não saberia de fato o que é a razão, pelo menos não a sua.

Em um determinado momento, o personagem chega a se questionar se "teria preferido o fardo do compromisso ao fardo da liberdade?" (NASSAR, 2013, p. 55), mas afirma que "não tive escolha, fui escolhido". Por que, pelo que, havia ele sido escolhido? Por que não teria ele podido se comprometer e com o que seria esse comprometimento? Com uma família, com um amor, com seguir a lógica que era esperada e perpetuar assim o que chama de mito da família? Uma outra reflexão importante é a de a liberdade estar associada a essa ideia, ainda que faça parte de uma antítese com compromisso, ambos carregam o peso de ser um fardo. Esse fardo da liberdade viria justamente das consequências da sua tomada de consciência dos percalços de ambos os lados (opressores e libertários) e do seu cinismo com relação a uma possível solução para as questões da vida? Sobre essa questão, Leyla Perrone-Moisés afirma que:

> Tanto Lavoura arcaica como *Um copo de cólera* são embates do discurso anárquico contra o discurso autoritário. [...] *Um copo de cólera* é o próprio discurso anárquico que se mostra ou contaminado ou *impotente com relação ao discurso social, falso e triunfante*. Nas duas obras, o próprio fato de expor a guerra das linguagens exerce uma

> função de *sabotagem do discurso de poder*, na medida em que é uma demonstração da não-univocidade, e portanto da fragilidade de todo o discurso. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 74, grifo meu).

Assim, é esclarecedor abordar o domínio das metáforas em *Um copo de cólera*. Tem-se dois principais campos metafóricos, o da encenação e o da natureza, que se desenvolvem, cada um gerando metáforas que dialogam entre elas, havendo ainda um ponto de intersecção entre esses dois campos. Lotito (2008) aponta que as metáforas nassarianas não são mero suportes objetivos do pensamento, algo que por diversas vezes utilizamos ao logo do nosso dia, por exemplo, e que são instantaneamente relacionáveis; elas são construções subjetivas advindas da relação de dados da consciência do narrador-personagem e se entrelaçam ao longo da narrativa.

Para o estudo em questão, é o campo metafórico da encenação que se mostra como reflexo da presença do infamiliar na novela, como indício daquilo que foi recalcado pelo personagem. Vê-se que reiteradas vezes o personagem parte da premissa de que a vida é uma encenação, que vem expressa nas seguintes ideias: 1. ele é um ator, como se vê em "ou então, *ator*, eu só fingia a exemplo, a dor que realmente me doía" (NASSAR, 2013, p. 37)[5]; 2. sua companheira é uma atriz que contracena com ele, havendo assim um jogo de cena, como se vê em "ela sabia representar o *seu papel*, entrou de novo espontaneamente em cena" (NASSAR, 2013, p. 36)[6]; 3. os dois estão em um palco com plateia[7], como se vê em: "eu já puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance" (NASSAR, 2013, p. 34)[8]; e, finalmente, 4. há um ritual, assim como no teatro há ensaios e, na maioria absoluta das vezes, um texto a ser seguido com cenas e falas ordenadas,

5. Outros exemplos em: "eu haveria de *dar um espetáculo*", "forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que *marcava minha máscara*" (NASSAR, 2013, p. 34), "além de magistral, como ator" (NASSAR, 2013, p. 58).
6. Outro exemplo em: "desenhando enfim na *mímica* o que a coisa tinha de repulsivo" (2013, p. 36).
7. Os outros dois personagens da novela, D. Mariana e seu Antônio. Sendo a personagem feminina, por vezes, plateia para ele. Ainda que não esteja explícito, o leitor também está nesse papel.
8. Outros exemplos em: "ela gozava de *audiência*" (2013, p.49); "nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém" (2013, p.10); "*um ator em carne viva, em absoluta solidão – sem plateia, sem palco, sem luzes*, debaixo de um sol já glorioso e indiferente" (2013, p.76).

como se vê em: "e repassei na cabeça esse outro lance trivial do nosso *jogo*, preâmbulo contudo de insuspeitas *tramas* posteriores" (NASSAR, 2013, p. 12) e "ruminando desde cedo os resíduos deste *mito*" (NASSAR, 2013, p. 76)[9].

Nessa última questão, a família é a grande protagonista, ainda que nem todas as metáforas desse ponto estejam diretamente ligadas a ela. Como vimos ao longo do artigo, o narrador mostra-se, mais do que descrente, avesso a toda ordem que pode lhe ser imposta. Contudo, é curioso notar que, no começo do romance, podemos percebê-lo um tanto metódico na sua ideia de "dar um espetáculo", ele tem uma sequência de ações que gosta de usar com a companheira e repassa mentalmente a dinâmica sexual do casal antes dela acontecer, o primeiro lampejo de que o personagem valoriza a ordem por ele criada. À parte isto, o personagem por meio do seu discurso rechaça veementemente o mundo da maneira como ele é construído. Sabemos que a organização do ser humano em sociedades é por base ritualística, cíclica. A vida é composta por uma sequência de ações que em muito se repetem ou parecem repetir o que outrem já viveu. Tal como um jogo e como em uma liturgia, há procedimentos e regras a serem seguidos. Repetimos tanto algumas práticas que por vezes elas se tornam um padrão a ser seguido e qualquer um que não se encaixe neste parece impelido a ter que encená-lo.

Em "ruminando desde cedo os resíduos deste *mito*", destaca-se a palavra mito, que, aparentemente não deveria nos levar para a metáfora "a vida é uma encenação" e para a ideia de "ritual". Contudo, a concepção de mito da qual partimos explicita justamente esse teor. Ao longo do tempo, a ideia do que é mito foi se modificando e se pluralizando. *Mythos*, já esteve contraposto ao *Logos* que seria a Razão; as narrativas míticas, encaradas como explicações para os acontecimentos por vezes dos mais corriqueiros, como as alterações do clima, em sociedades tidas como arcaicas, foram contrapostas ao discurso filosófico racional, que passou a tentar explicar as motivações da mitologia.

O mito, para além de uma história há muito contada e repetida ao longo do tempo, é uma construção coletiva e, assim, resultado de um momento na história, mas não é um produto estático e invariável. É um recorte de um momento maleável, que pode ser recontado,

9. Outro exemplo em: "na *liturgia* duma missa negra" (2013, p. 58).

revivido e consequentemente ressignificado. O mito é também uma forma modular, ritualística, uma vez que, como afirma Mircea Eliade (1963), em *Aspects du Mythe*, a função fundamental do mito é a de "revelar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas" (ELIADE, 1963, p. 18)[10].

Eliade reforça, em outra obra, *Mythe, rêves et mystères*, esse caráter estruturante do real e do modelo do comportamento humano que define o modo de ser do mito:

> Le mythe se définit par son mode d'être : il ne se laisse saisir en tant que mythe que dans la mesure où il se révèle que quelque chose s'est pleinement manifesté, et cette manifestation est à la fois *créatrice et exemplaire* puisqu'elle fonde aussi bien une structure du réel qu'un comportement humain. *Les mythes révèlent les structures du réel et les multiples modes d'être dans le monde*. C'est pourquoi ils sont le modèle exemplaire des comportements humains : ils révèlent des histoires vraies, se référant aux réalités. (ELIADE, 1989, p.13, grifo meu)[11].

Percebe-se que, em *Um copo de cólera*, o narrador detém-se nessa característica de mito como modelo a ser seguido, como algo que delimita a sua existência, excluindo o caráter criador ao qual Eliade alude. Retomamos o trecho completo: "os olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez provecta, revivendo a cada dia os velhos tempos da nossa união, ruminando desde cedo os resíduos deste mito" (NASSAR, 2013, p. 76). O mito ao qual ele se refere é a unidade de sua família pela qual os membros devem sacrificar – e reprimir – suas vontades. E é a mãe o elemento central dessa ideia, é sobre ela que recai o imaginário de manutenção da tradição familiar. A mãe apega-se a essa estrutura mítica e projeta sua repetição no filho – "um filho só abandona a casa quando toma uma mulher

10. Tradução livre de "révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives" (ELIADE, 1963, p. 18).
11. Em tradução livre: "o mito se define pelo seu modo de ser: ele somente se deixa compreender como mito na medida que se revela que algo se manifestou plenamente, e essa manifestação é ao mesmo tempo criadora e exemplar uma vez que ela é a base tanto de uma estrutura do real quanto de um comportamento humano. Os mitos revelam as estruturas do real e os múltiplos modos de estar no mundo. É por isso que eles são o modelo exemplar dos comportamentos humanos: eles mostram histórias verdadeiras, se referindo às realidades".

por esposa" (NASSAR, 2013, p. 77) – e se o personagem optasse por seguir as resoluções maternas para representar uma trama pré-estabelecida, ele performaria um "eu" que não existe, interpretando assim um personagem. Essa é, contudo, uma escolha pela liberdade que também o aprisiona na culpa.

Assim como a mãe, a personagem da mulher também parece ser a fonte de dois estímulos diferentes, repressão e cuidado. O personagem se inquieta com questões que são extremamente familiares, mas que ao mesmo tempo não reconhece mais como suas. Como o contexto em que foi criado, de valorização da união familiar e que retorna representado na ordem das formigas realizando um objetivo em comum. Como consequência, ele acaba por rechaçar a pessoa com quem, naquele momento, ele tinha o laço mais próximo, a personagem feminina. Personagem que, por sua vez, tinha também um lado de representação maternal para o narrador, como fica explícito no capítulo "o banho". Ao longo desse capítulo, é possível perceber que além do relacionamento físico, sempre posto em destaque pelo narrador, existe um apego emocional. É reforçada ao mesmo tempo a relação materna entre os dois amantes e a dinâmica de incorporação de papéis na relação: ela, enquanto mãe, aquela que cuida e quem é responsável pela integridade física de seu filho, ele. Vemos a mulher cuidando dele como uma criança:

> e eram mãos minuciosas que me entravam com os dedos pelas orelhas, me cumulando de afagos, me fazendo cócegas, me fazendo rir baixinho sob a toalha, e era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo e me conduzindo enrolado lá pro quarto, me penteando diante do espelho. (NASSAR, 2013, p. 21).

Esse lado da relação é importante para a percepção da dualidade do personagem e para a compreensão do mecanismo da construção do infamiliar sua experiência na obra. Em diferentes momentos da história, ele nos mostra sua arrogância. O personagem masculino se vê como aquele que ensina, que mostra novos conhecimentos para a mulher. Várias vezes, ele esclarece que a conduziu a esse papel materno, dando-lhe uma falsa sensação de poder, premeditada por ele. É precisamente na cena das formigas que a personagem feminina rompe justamente os domínios controlados da representação liderada pelo narrador, levando seu papel materno para um domínio não autorizado. Esse tom materno não vem da imagem materna

de afeto, mas da censura, da contenção, que o personagem masculino não quer aceitar vindo dessa figura que ele considera inacabada em seu desenvolvimento intelectual e, também, por causa de sua relação com a genitora.

Dessa forma, é possível concluir que as condições para o infamiliar estão pulsantes na narrativa e resultam na transformação do estado do personagem. Ao fim da obra, está evidente que aquela não é apenas uma das rotineiras brigas do casal, que acabavam se tornando uma dinâmica de sedução e, eventualmente, resultariam em uma relação sexual. Enquanto a mulher entra no que acha ser o conhecido jogo de conquista deles, o narrador não volta ao seu estado habitual, permanece transtornado pelo inquietante e rompe de vez com a encenação.

A experiência do *Unheimliche* é irreversível, joga o personagem de volta a um passado inesperado, fazendo-o sucumbir ao familiar, afinal, não há como ser infamiliar sem antes ter sido *heimlich*. A linguagem também estrutura esse virulento sentimento de vertigem e dualidade com a violência do verbo e os *leitmotivs* metafóricos.

Como o narrador descreve, ele fica "ali, no meio daquela quebradeira, de mãos vazias, sem ter onde me apoiar, não tendo a meu alcance nem mesmo a muleta de uma frase feita" (NASSAR, 2013, p. 78). Assim, o infamiliar destrói as certezas do personagem e a razão que ele havia forjado para si. Como bem traduz Barbara Cassin (2004): "dar-se conta que não se está em casa nem mesmo em si próprio, tal é agonia do sujeito moderno diante do infamiliar[12]"(CASSIN, 2004, p.548).

12. Tradução livre de "se rendre compte qu'on est même pas chez soi en soi, telle est l'angoisse du sujet moderne devant *l'Unheimliche"* (CASSIN, 2004, p.548).

Referências

CASSIN, Barbara (Coord.). *Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire Des Intraduisibles*. Paris: Le Robert/Seuil, 2004.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann*. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In. *Obras Completas.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, vol. 14, p. 329-376.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann*. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.

LOTITO, Denise. *Neologismos de Metáfora no romance "Lavoura Arcaica"*. Simelp – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/03_11.pdf>. Acesso em: 1 de maio de 2021.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

NASSAR, Raduan. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2016

NASSAR, Raduan. *Un article de Salgas, Jean-Pierre. « J'aime parler et travailler avec les gens (Entretien avec Raduan Nassar) ». Entretiens (écrivains) Dossier (Brésil) Littérature pays (Brésil).* In: *La quinzaine littéraire,* Revue nº 484, Paris, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* – Raduan Nassar – nº2. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

ZUCKER, Danièle. "Pour introduire le faux self ". In : *Penser la crise. L'émergence du soi,* sous la direction de Zucker Danièle. Louvain-la--Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2012, p. 19-21. Disponível em: <https://www.cairn-int.info/penser-la-crise--9782804174316-page-19.htm>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

"We're always tired in the morning": uma leitura de *Ulysses*, de James Joyce

Hêmille Perdigão (UFOP)[1]

O romance *Um Retrato do Artista quando Jovem* tem início nos momentos iniciais do protagonista Stephen Dedalus, logo após seu nascimento, e percorre toda a sua infância, com seus anos de estudo em Conglowes, uma escola católica na qual ele vive a indecisão entre se tornar um religioso ou ceder aos seus impulsos pecaminosos. Por fim, Stephen decide se tornar um artista, ou, usando suas próprias palavras, um "sacerdote da imaginação". No desfecho do romance, ele se dirige a Paris em busca desse sonho:

> *April 26.* Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it.
>
> *Abril 27.* Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead
>
> (JOYCE, 1996, p. 288).[2]

Após a narrativa das memórias de Stephen na infância e na adolescência, as quais corresponderiam à sua gestação como artista, por fim, a mãe guarda as suas roupas, como uma gestante em trabalho de parto que prepara as roupas do bebê para ir à maternidade. Logo em seguida, o artista recém-nascido, já no primeiro dia de vida, reconhece, como pai, a figura mítica do artífice habilidoso. Essa ideia

1. Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem pela mesma universidade com apoio e financiamento da CAPES.
2. "*26 de abril.* A mãe está pondo em ordem minhas novas roupas de segunda mão. Ela diz que agora reza pra eu poder aprender na minha própria vida e distante de casa e dos amigos o que é o coração e o que ele sente. Amém. Que seja. Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça.

   27 de abril. Velho pai, velho artífice, sustenta-me agora e para sempre com mão firme" (JOYCE, 2016b, p. 308-9).

da gestação de Stephen em *Retrato,* com o nascimento do artista no final, é defendida por Richard Ellmann:

> ele [James Joyce] havia decidido converter *Retrato de um artista* no relato da gestação de uma alma, e foi nessa metáfora de crescimento da alma como embrião que ele encontrou seu princípio de ordem e exclusão [..] Desde o início, a alma está cercada de líquidos – urina, limo, água do mar, líquidos amnióticos, "pingos d'água" (como diz Joyce ao final do primeiro capítulo) "caindo suavemente na vasilha transbordante. A atmosfera da luta biológica é necessariamente sombria e melancólica até se vislumbrar a luz da vida. No primeiro capítulo, a alma fetal é apenas ligeiramente individualizada, e apenas em poucas páginas; o organismo reage somente às mais primitivas impressões sensoriais; a seguir, o coração forma e reúne seus afetos, o ser luta rumo a alguma culminância indefinida, incompreendida, é inundado por vias que não consegue entender nem controlar e tateia mudamente até a diferenciação sexual. No terceiro capítulo, a vergonha inunda o corpo inteiro de Stephen à medida que a consciência se desenvolve, e a natureza animal inferior é posta de lado. Então, no final do penúltimo capítulo, a alma descobre a meta para a qual vinha rumando misteriosamente – a meta da vida. Já não precisa nadar, e sim emergir para o ar, e a nova metáfora é o voo. O último capítulo mostra a alma, já plenamente desenvolvida, florindo-se para sua jornada até que, finalmente, está pronta para partir. Nas páginas de encerramento do livro, o diário de Stephen, o estilo se altera com uma furiosa brusquidão, para assinalar o nascimento (ELLMANN, 1988, p. 181).

Em *Ulysses,* Stephen reaparece, porém, não como o grande artista que ele almejava ser, e sim como um professor que divide uma torre com seu colega Buck Mulligan, o qual hospeda, também, o inglês Haines. O romance tem início com um teatro de missa representado por Buck Mulligan, que encena o momento da comunhão, oferecendo um espelho ao protagonista Stephen Dedalus. Todavia, ao invés de um reconhecimento diante da imagem de si mesmo no espelho, o que Stephen tem é um estranhamento: "Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? (JOYCE, 2010, p. 06).[3] O motivo do incômodo é que ele ainda não consegue

3. "Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu esse rosto para mim?" (JOYCE, 2016a, p. 102).

se reconhecer como o artista que estava em formação desde o *Retrato.* A explicação para isso é que Stephen se vê como parte do corpo da mãe, o que justifica, também, sua reação de estranhamento diante do espelho ao perceber que os outros o veem como um corpo isolado, não coincidente com a mulher que outrora o gestava. Isso fica claro se levarmos em conta os esquemas fornecidos por Joyce a seus amigos Stuart Gilbert e Carlos Linati, que mostram que, em sequência ao romance embrionário *Um Retrato do Artista quando Jovem,* o romance *Ulysses* é um corpo humano:

> Each episode of *Ulysses* has its Scene and Hour of the Day, is (with exception of the first three episodes) associated with a given Organ of the human body
>
> [...]
>
> Together these compose the whole body, which is thus a symbol of the structure of *Ulysses,* a living organism, and of the natural interdependence of the parties between themselves (GILBERT, 1955, p. 29).

Joyce forneceu dois esquemas de *Ulysses:* um a Stuart Gilbert, outro a Carlo Linati. Apesar das diferenças, há algo que coincide em ambos e que é importante para este trabalho: a ausência de órgãos associados aos três primeiros episódios de *Ulysses.* No de Linatti, inclusive, Joyce escreve: "Telemaco non soffre ancora il corpo" (JOYCE *apud* ELLMANN, 1974, p. 188)[4]. A figura ressignificada de Telêmaco, em *Ulysses,* é Stephen, o qual, nos primeiros episódios do romance, ainda não se reconhece como um corpo separado do da mãe. É importante pontuar que Joyce não escreve que Telêmaco não *tem* corpo; ele escreve que Telêmaco não *sente* o corpo. Isso aponta para o conceito de abjeção de Julia Kristeva, segundo o qual a criança recém-nascida, embora já tenha corpo, ainda não se reconhece nem como sujeito nem como objeto; pois tendo sido parte do corpo da mãe, ainda está na indefinição de vir a se reconhecer como um corpo independente que consegue existir fora do útero materno.

Segundo Kristeva, o nascimento é uma separação violenta do corpo da mãe, que faz com que o abjeto viva, inicialmente, em uma luta paradoxal entre o desejo de se reconhecer como sujeito e o desejo de voltar para o corpo materno (KRISTEVA, 1982, p. 12-3). O estágio

4. "Telêmaco ainda não sente o corpo". Tradução de Emílio Maciel.

em que se encontra o abjeto, após o nascimento, é denominado *chora* semiótica:

> According to Kristeva, the infant's intimations of self emerge from a multiplicity of bodily sensations not limited to specular recognition in the mirror. She proposes the concept of the *semiotic chora* - an "a symbolic realm that is also not reducible to Lacan's categories of the imaginary or the real" – which *precedes* and *exceeds* the workings of the mirror stage. [...]a pre-symbolic dimension to signification that is bodily and drive-motivated and that lacks the defining structure, coherence, and spatial fixity implied by Lacan's formulation. Bodily interdependence, shared smiles, crying and the abstract rythms, sounds and touchs of the symbolic mother-child interaction set up and intimate a space, without interior or exterior, that Kristeva calls the "semiotic *chora".* [...] Chronologically and logically long before the "mirror stage", the newborn's laughter is "a joy without words", an early creation of the space (the "riant spaciousness") that will only later become the demarcated space between self and other, or between the self and the illusion of the self in mirror stage (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 28)[5]

A ilusão de si no espelho a que Becker-Leckrone se refere é defendida por Jacques Lacan em seu texto *O estádio do espelho,* no qual o psicanalista explica que a capacidade de reconhecimento da própria imagem é adquirida pela criança bem precocemente, a partir da idade de seis meses, quando ela experimenta a repetição de movimentos diante do espelho. Lacan denomina esse período de "estádio do espelho" e o define "*como uma identificação,* [...] ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem" (LACAN,

5. "De acordo com Kristeva, os contatos do eu na infância emergem de uma multiplicidade de sensações corporais não limitadas ao reconhecimento no espelho. Ela propõe o conceito de *chora* semiótica – um "domínio assimbólico que é também não reduzível às categorias lacanianas de imaginário ou do real" – que *precede* e *excede* os trabalhos do estágio do espelho. [...] uma dimensão pré-simbólica para a significação que é corporalmente motivada e na qual não há a estrutura definidora e coerente e a fixidez espacial sugeridas pela formulação de Lacan. Interdependência corporal, sorrisos compartilhados, choro e ritmos abstratos, sons e toques da interação simbólica entre mãe e criança configuram um espaço, sem interior ou exterior, que Kristeva chama de "*chora* semiótica" [...] Cronológica e logicamente bem antes do "estádio do espelho", a risada do recém-nascido é "uma alegria sem palavras", uma criação precoce do espaço (a "amplitude sorridente") que apenas depois vai se tornar o espaço demarcado entre o eu e o outro, ou entre o eu e a ilusão do eu no estádio do espelho" (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 28). Tradução minha.

2020, p. 97). Tendo em mente a teoria de Kristeva, Stephen estaria, então, em um período de regressão, porém uma regressão à abjeção, uma etapa anterior ao estádio do espelho, visto que ainda não há a "assunção jubilatória de sua imagem especular" (LACAN, 2020, p. 97).

Stephen, diante da impossibilidade de se ver como um artista, parece querer regredir a um passado em que ele era uma promessa de se tornar um grande artista. Ele, então, questiona onde está a mãe, como uma criança em crise de choro:

> Where now?
>
> Her secrets: old feather fans, tasselled dancecards, powdered with musk, a gaud of amber beads in her locked drawer. A birdcage hung in the sunny window of her house when she was a girl. She heard old Royce sing in the pantomine of Turko the terrible and laughed with others when he sang.
>
> *I am the boy*
>
> *That can enjoy*
>
> *Invisibility.*
>
> Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed,
>
> *And no more turn asided and brood.*
>
> Fodded away in the memory of nature with her toys. Memories beset his brooding brain. (JOYCE, 2010, p. 10)[6]

Após se estranhar ao se ver no espelho e constatar que ele e a mãe não são um só corpo, Stephen, então, começa a perguntar onde ela está, tendo lembranças de momentos dos quais só lhe seria possível

6. "Onde agora? Seus segredos: velhos leques de plumas, cartões de dança debruçados, polvilhados de almíscar, rosário de contas de âmbar em sua gaveta trancada. Uma gaiola pendurada na janela enrolarada de sua casa quando era menina. Ela ouviu o velho cantar na pantomima de Turko o terrível e riu com outros quando ele cantou:
   Pois afinal
   Eu tenho a tal
   Invisibilidade.
   Alegria fantasmática, recolhida redobrada: almiscarada.
   E já não mais cisme e desvie.
   Recolhida redobrada na memória da natureza com brinquedos que eram dela. Lembranças tornavam seu cérebro que cismava" (JOYCE, 2016a, p.107).

ter conhecimento se ele e May Dedalus partilhassem o mesmo corpo. Samuel L. Goldberg, sobre a identidade de Stephen Dedalus, defende que o protagonista realiza uma "cisão entre o interno e o externo, entre aquilo que ele sente e aquilo que ele vê." (GOLDBERG, 1968, p. 104), o que coincide com a definição de *chora* semiótica de Julia Kristeva (1982, p. 10): "Instead of sounding himself as to his 'being', he does so concerning his place: *'Where* am I?' instead of *'Who* am I?'". Bem, o questionamento de Stephen após se ver no espelho foi justamente: "Where now?", ao que se seguiram memórias da infância de May Dedalus como se fossem suas.

No momento posterior, as memórias de Stephen mudam novamente para o seu próprio ponto de vista:

> Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eye on me to strike me down, *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat.*
>
> Ghoul! Chewer of corpses!
>
> No, mother. Let me be and let me live (JOYCE, 2010, p. 10)[7].

O fim do pensamento de Stephen com o apelo "No, mother. Let me be and let me live." (JOYCE, 2010, p. 10) ilustra bem esse conflito do abjeto entre se afastar definitivamente ou retornar ao corpo materno.

Podemos assumir, então, que o personagem Stephen, no início do romance, está como abjeto, nessa *chora* semiótica, em uma transição entre ter sido parte da mãe e vir a ser um artista. Esse período antecede a autoidentificação como um corpo à parte que reconhece a sua imagem refletida no espelho, de modo que está mais próximo do nascimento, da separação violenta da mãe, representada no desfecho de *Um Retrato do Artista quando Jovem.*

7. "Seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim. A vela fantasma para iluminar sua agonia. Luz fantasmal sobre o rosto torturado. Seu hálito rouco ruidoso esbatendo-se em pânico, quando todos rezavam de joelhos. Seus olhos em mim por me fazer ao chão. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat.*
   Assombração! Mascador de cadáveres!
   Não, mãe. Deixei- me estar e me deixe viver" (JOYCE, 2016a, p. 107).

Kristeva explica que, no período inicial da vida, até mesmo as descargas de energia da criança a orientam para o corpo da mãe (KRISTEVA,1974, p. 26-7). É por isso que, estando Stephen em uma *chora* semiótica, nos três primeiros episódios de *Ulysses* encontramos rememorações de quando ele era um menino, ou, de quando ele era um embrião de artista junto à mãe. Essas lembranças são uma espécie de relato de sua tendência de retorno à sua fase embrionária do romance anterior. É o que vemos no segundo episódio, quando Stephen vai trabalhar como professor em uma escola. Ao ver um aluno cuja idade corresponde à que ele tinha quando estudante de Conglowes, período de sua vida que nos foi detalhadamente narrado em *Um Retrato do Artista quando Jovem,* Stephen se identifica com ele: "*Amor matris:* subjective and objective genitive. With her weak blood and wheysour milk she had fed him and hid from sight of others his swaddling bands. Like him was I, these sloping soulders, this gracelessness. My childhood bends besides me" (JOYCE, 2016, p. 26)[8]. Aqui, mais uma vez fica claro que Stephen é, no início de *Ulysses,* um abjeto em *chora* semiótica, visto que ele faz menção aos cueiros, utilizados logo nos primeiros dias de vida para que o bebê experimente um conforto bem próximo ao do útero. Após se lembrar do período em que usava cueiros, que seriam períodos em que ele acreditava estar ainda dentro da mãe, Stephen se refere à sua infância, o que estabelece um paralelo entre a infância, narrada em *Retrato,* e a sensação de estar no útero da mãe, que é como o abjeto artístico, que ele é, agora, gostaria de se sentir. Em outras palavras: ele, agora, sendo um artista recém-nascido, se sente o artista embrionário que era quando criança e estudante de Conglowes.

O que marcaria, então, a conclusão da *chora* semiótica? Segundo Kristeva, para os bebês a *chora* é ultrapassada na aquisição da linguagem, a qual é uma passagem significativa no autorreconhecimento e é precedida pela tristeza. (KRISTEVA, 1998, p. 14-5). Se a irrupção da linguagem é posterior à *chora,* encontramos, então, mais uma condição que se aplica a Stephen. Como já dito, o romance começa com a encenação de missa de Buck Mulligan, que rouba a cena em uma

8. "*Amor matris:* genitivo subjetivo e objetivo. Com seu sangue fraco e seu leite soro azedo ela o havia alimentado e escondido da vista dos outros seus cueiros.

Como ele era eu, esses ombros caídos, essa falta de graça. Minha infância se curva a meu lado" (JOYCE, 2016a, p. 129).

apresentação teatral na qual ele é o artista principal. Apenas no vigésimo parágrafo do livro temos a primeira fala de Dedalus: "-Tell me, Mulligan, Stephen said quietly" (JOYCE, 2010, p. 04).[9] Após dezenove parágrafos protagonizados por um artista usurpador, a primeira palavra de Stephen é um imperativo, pronunciado em tom baixo, passando a palavra para Buck Mulligan novamente. Mais tarde, Haines, que está hospedado com eles, pede a Stephen que comente sua teoria sobre *Hamlet,* de William Shakespeare. Ele, contudo, se recusa, alegando: "- We're always tired in the morning" (JOYCE, 2010, p. 17).[10] Atentemo-nos a essa frase. A quem Dedalus se refere com esse "we"? Oras, Buck Mulligan estava animadíssimo em seu teatro, atuando como padre, fazendo pilhérias desde a primeira fala do romance. Haines, embora menos extrovertido, está falante e bem-disposto; caso não o estivesse, não teria proposto uma discussão literária. Então, quem estaria cansado naquela manhã? A resposta é que esse "we" inclui Stephen e May Dedalus, da qual ele, estando na *chora* semiótica, ainda se sente parte. Isso explica o porquê da sua pouca disposição para a fala. Participar de um teatro com Mulligan e comentar o teatro de Shakespeare com Haines seriam duas atividades que envolveriam linguagem e, mais precisamente, linguagem artística. Todavia, Stephen ainda não está pronto para assassinar esse "we", se reconhecer como um artista dissociado do corpo materno e, por isso, prefere se manter como um feto de artista.

O que seria o correspondente, em *Ulysses,* à conclusão do estádio do espelho e à finalização da *chora* semiótica de Stephen, com a irrupção da linguagem, veremos ainda alguns capítulos depois. O que Joyce faz, após os três primeiros episódios do romance, é deixar Dedalus um pouco de lado e voltar no tempo para iniciarmos de novo o dia 16 de junho de 1904; dessa vez, com Leopold Bloom, um personagem mais velho que Dedalus, comunicativo, e que tem uma esposa, Molly Bloom, o que significa que ele já concluiu seu estádio do espelho, com a

> passagem do [*eu*] especular para o [*eu*] social. Esse momento em que se conclui o estádio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial [...], a dialética que desde então liga o [*eu*] a situações socialmente elaboradas. É

9. "– Diga Mulligan, Stephen disse baixinho" (JOYCE, 2016a, p. 98)
10. "– Nós sempre estamos cansados de manhã" (JOYCE, 2016a, p. 117).

> esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro (LACAN, 2020, p. 101)

Leopold aparece como um *eu* social que já mediatizou seu desejo por um outro, a saber, sua esposa Molly. Sua irrupção da linguagem também já se deu, a ponto de ser, inclusive, um publicitário, ou seja, alguém cuja profissão é justamente trabalhar com linguagem com fins de atrair outrem. Convém ressaltar que a transição de abjeto pela qual Stephen almeja passar é uma transição artística, logo, diferente daquela pela qual Bloom passou, de eu especular para eu social. Leopold Bloom não tem aspirações artísticas, de modo que o eu social que ele representa não está nos objetivos de Stephen.

Após longos momentos protagonizados por Bloom, Joyce nos permite assistir às transições de Stephen, de abjeto sem fala para um sujeito falante e do *eu* especular para o *eu* artístico. A primeira transição acontece no capítulo *Cila e Caribde,* em que vemos um Stephen que não se parece com o monossilábico do início do dia e comunica animadamente sua teoria acerca de *Hamlet.* O desejo de retorno ao corpo materno faz com que Stephen se dirija à maternidade. Kristeva aponta, na obra de James Joyce, a presença do corpo feminino como algo não simbolizável:

> it is with Joyce that we shall discover that the feminine body, the maternal body, in its most un-signifiable, un-symbolizable aspect, shores up, in the individual, the fantasy of the loss in which he is engulfed or becomes inebriated, for want of the ability to name an object of desire (KRISTEVA, 1982, p. 20)[11].

De fato, em *Ulysses,* o desejo pelo corpo feminino e materno permeia os pensamentos dos personagens e, de certo modo, guia seus passos - haja vista o encontro dos protagonistas Leopold Bloom e Stephen Dedalus ocorrer em uma maternidade. Chegando lá, Leopold encontra Stephen e conclui que terá, agora, a oportunidade de ajudar alguém no seu reconhecimento como sujeito. Em função disso, quando o jovem sai em direção a um bordel, Bloom o segue.

11. "é com Joyce que descobrimos que o corpo feminino, o corpo materno, em seu aspecto mais não-significável, não-simbolizável, fortalece, no indivíduo, a fantasia da perda na qual ele é engolfado ou se torna embriagado pela falta de habilidade de nomear um objeto de desejo" (KRISTEVA, 1982, p. 20). Tradução minha.

Tem início, então, o episódio *Circe,* no qual, enfim, Stephen vê refletida a imagem de um artista: "*Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall"* (JOYCE, 2010, p. 490)[12].Stephen se olha no espelho e surge a imagem de Shakespeare. A imagem do artista, então, é composta não só por aquele que aspirava ser artista, mas também por uma parte do marido e pai, sem aspirações artísticas. A conclusão do estádio do espelho de Dedalus se dá com o reconhecimento de que um grande artista pode ter um *eu* social não intelectual, que acorda, conversa com a gata, faz café, compra as coisas para a casa, tem um emprego comum, ou seja, vive uma vida banal.

Para compreendermos que essa cena foi, de fato, a conclusão do estádio do espelho de Stephen, retomemos a uma cena do terceiro episódio de *Ulysses,* em que descobrimos que, quando adolescente, Stephen se sentia confiante diante do espelho:

> I was young. You bowed to yourself in the mirror, stepping forward to applause earnestly, striking face. Hurray for the Goddamned idiot! Hray!No-one saw: tell no-one. Books you were going to write with letters for titles. [...]Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great epiphanies of the world, including Alexandria? (JOYCE, 2010, p. 37)[13]

Embora seja a descrição de uma cena em que há "a assunção jubilatória de sua imagem especular", Stephen, nessa idade, ainda não era "o filhote do homem nesse estágio de *infans"* (LACAN, 2020, p. 97). Como essa adolescência corresponde aos anos narrados em *Um Retrato do Artista quando Jovem,* esse júbilo de Stephen diante do espelho ocorreu quando ele era, ainda, um artista embrionário. Cronologicamente, Stephen era um adolescente; artisticamente, ele estava envolto por

12. "*Stephen e Bloom olha no espelho. O rosto de William Shakespeare, glabro, surge nele, estático em uma paralisia facial, coroado pelo reflexo do cabide de chapéu galhado da entrada"* (JOYCE, 2016a, p. 818).
13. "Eu era novo. Você fazia reverências pra tua imagem no espelho, um passo à frente para aplaudir compenetrado, rosto marcante. Viva o idiota desgraçado! Vivaa! Ninguém viu: não conte a ninguém. Livros que você ia escrever como títulos [...] Lembra das tuas epifanias em folhas ovais verdes, profundamente profundas, cópias a servem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria?" (JOYCE, 2016a, p. 145).

placenta e líquido amniótico maternos. Era essa a imagem de si que lhe deixava confortável, com a ilusão de que *poderia ser* um grande artista assim que saísse daquele útero. Em contraposição à cena supracitada, o espelho que Stephen vê em *Circe* mostra que a divindade do artista intelectual é uma ilusão, que, por isso, fica reduzida ao que *poderia ter sido*, ao passo que a imagem do artista composta por um *eu* social, por um homem comum, se materializa diante de seus olhos.

Assim, há, durante grande parte de *Ulysses*, essa *chora* semiótica, com uma oscilação entre o avanço para o reconhecimento como um artista e o retorno ao embrião artístico. Esse estágio é superado quando Stephen se reconhece como artista, ao constatar algo que ele rejeitava há muitos anos: a possibilidade de ser um *eu* artístico composto por um *eu* social.

De volta ao corpo materno

Bem, após o episódio *Circe,* vimos que a *chora* semiótica, a abjeção e o estádio do espelho foram concluídos, com o reconhecimento de Stephen como *eu* artístico diante do espelho. O que acontece agora? Bloom volta para casa e, lá, acolhe Stephen, inclusive convidando-o a permanecer para dormir. Stephen, entretanto, recusa o convite e sai. Para onde vai, não sabemos, mas essa saída é muito simbólica se levarmos em conta o que acontece ao mesmo tempo. Enquanto Stephen caminha sem rumo, temos Molly Bloom menstruando na cama: "have we too much blood up in us or what O patience above its pouring out of me like the sea anyhow he didnt make me pregnant"(JOYCE, 2010, p. 670) [14]. Sobre esse final, é importante nos atentarmos ao fato de que é o único episódio "to which Joyce assigns no specif hour – the time is no o'clock, or as he said in one schema, it is the time indicated mathematically by the slightlydisproportioned figure ∞ or lamniscate lying on its side – the number of eternity and infinity." (ELLMANN, 1974, p. 163). Essa ideia de ausência de definição de tempo e de espaço indica um retorno à *chora:* "a *chora* aproxima-se de um ritmo, sendo anterior à espacialidade e à temporalidade"

14. "Será que a gente tem sangue demais por dentro ou o que será a paciência divina está jorrando de mim que nem o mar pelo menos ele não me deixou grávida" (JOYCE, 2016a, p. 1085).

(JARDIM, 2018, p. 309). Além da ausência de tempo e espaço, o ritmo da *chora* é representado pelo ritmo do mar, que aparece no monólogo de Molly como memória do local onde ela disse sim. Ram Mandil explica que, inclusive, a última frase do romance é ritmada:

> convém lembrar que, à última frase de *Ulisses,* toda ela escrita no ritmo de um hexâmetro homérico [...], Joyce acrescentará um derradeiro *Yes*, algo destoante, iniciado em letra maiúscula, como que regurgitado pelo texto, mas que, repetindo o *Yes* inicial, é a palavra que arremata o contorno final da borda feminina da qual o próprio texto parece ter emergido (MANDIL, 2003, p. 232).

Ellmann também chama a atenção para o fato de que, no episódio final, "Bloom lies down by Molly in the same posture, 'the childman weary, the manchild in the womb'" (ELLMANN, 1981, p. 71)

Temos, então, um retorno à *chora*, recém-ultrapassada por Stephen no episódio *Circe*, o que aponta para um ciclo. O ritmo da *chora* é representado pelo ritmo do mar, que aparece no monólogo de Molly como memória do local onde ela disse sim. O final do romance, com a menstruação, remete a um mar cor de vinho, além de haver, nas memórias da personagem, um retorno ao próprio mar, em referência ao que Stephen contemplou no início do primeiro episódio: o "mar cor de vinho (*oinopa ponton),* a mãe além de todas as mães, mãe ausente, distante, misteriosa, caos original" (SCHÜLER, 2017, p. 49). Sabiamente, em seu livro *Joyce era louco?* Donaldo Schüler faz Stephen dizer: "Prefiro a convivência com as ondas, o mar, a mãe originária." (SCHÜLER, 2017, p. 50). É uma ótima explicação para o paradeiro do personagem.

No início do romance, ao ser convidado a falar sobre arte, Dedalus responde: "We are always tired in the morning". Como já vimos, esse "we" é uma referência a ele mesmo. Diante dessa constatação do ciclo que se estabelece no romance, podemos concluir que o "always" indica uma situação que se repete, afinal, chegamos, no último episódio, a uma ausência de tempo e espaço e à presença do ritmo do mar materno, elementos que remetem à *chora*. A confissão de Stephen, de estar sempre cansado de manhã, é uma confirmação de que todas as manhãs ele tem que recomeçar esse cansativo processo de transição de abjeto artístico para sujeito artístico, de *eu* especular para *eu* artístico. Oxalá haja sempre um Leopold Bloom para ajudá-lo.

Assim, o começo da vida é, na obra de Joyce, o começo de um dia. *Ulysses* é a narrativa de um dia na vida de um ser humano comum:

com suas andanças até encontrar, em algum desconhecido, um substituto para a pessoa amada de quem a vida lhe separou violentamente; com a esperança de haver alguém que o ajude a se reconhecer na profissão tão sonhada desde a infância; com o desafio de se olhar no espelho e acreditar ser aquela a sua imagem, mesmo sem compreender a ação do tempo em seu corpo; com o medo de ir adiante, mesclado ao desejo de retornar para um local em que esteja "alimentado e escondido da vista dos outros" (JOYCE, 2016, p. 129). Joyce mostra, ao leitor, a beleza do reconhecimento entre duas pessoas diferentes que, sem saber, precisavam uma da outra, e, assim, permite ao leitor testemunhar que um simples e inesperado encontro pode fazer com que o dia (ou a vida?) atinja seu ponto alto. Todavia, Joyce não nos poupa da crua verdade de que esses encontros são temporários e que, à noite, cada um retorna ao ser lar sem aquele que lhe foi precioso naquele dia. E, ao dormir, a tendência é se deitar, como Bloom, tomado pelo cansaço, em posição fetal, como quem sinceramente abandona todos os anseios que teve durante o dia (ou durante a vida?), como quem realmente gostaria de ser embalado no ritmo atemporal de um corpo materno. Até que, na manhã seguinte, seja violentamente apartado desse corpo sonhado para um novo começo de dia. A repetição desse processo, dia após dia, é que leva Stephen a dizer: 'We're always tired in the morning". O retorno no tempo que o romance faz no quarto capítulo, para recomeçarmos o dia na residência dos Bloom, remete ao esforço de qualquer ser humano que, após ter começado o dia com o humor de Stephen, tenta recomeçar como Leopold, conversando alegremente com os animais, apesar do cansaço e do luto internos. O que Joyce faz é representar, em um romance, o corpo de um ser humano em seu processo de despertar do sono, pela manhã e, também, o corpo de um bebê, em seu começo de vida, afinal, em *Ulysses,* acordar e nascer são sinônimos.

Bem, pouco se sabe e muito se especula sobre o que ocorreu no dia 17 de junho de 1904. Algo nós descobrimos: "No romance de Joyce, vive-se realmente um dia de cada vez – mas amanhã não é outro dia." (MORETTI, 2007, p. 233). E, se amanhã não é outro dia, finalizamos *Ulysses*, então, nessa expectativa de que, independente do que aconteça, no dia 17 de junho de 1904, após uma longa noite imersos nessa *chora,* Stephen estará, como sempre, cansado de manhã.

Referências

BECKER-LECKRONE, Megan. *Julia Kristeva and Literaty Theory.* New York: Palgrave Macmillian, 2005.

ELLMANN, Richard. *Ao longo do riocorrente.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ELLMANN, Richard. *The Conciousness of Joyce.* New York: Oxford University Press, 1981.

ELLMANN, Richard. *Ulysses on the Liffey.* London: Faber and Faber, 1974.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York : Vintage Books, 1955.

GOLDBERG, S. L. *Joyce.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JARDIM, Luciana Abreu. Deslocamentos do imperativo visual em recortes do feminino. *Letras de Hoje.* Porto Alegre, v. 53, n.2, p. 306-314, abr. -jun, 2018.

JOYCE, James. *Ulysses.* Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, James. *Ulysses.* Great Britain: Wordsworth Classics, 2010.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man.* New York: Penguin Popular Classics, 1996.

JOYCE, James. *Um Retrato do artista quando jovem.* Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique.* L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror:* an essay on abject. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Visions Capitales*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce. Belo Horizonte: Contra Capa Livraria e Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MORETTI, Franco. Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira, 2007.

SCHÜLER, Donaldo. *Joyce era louco?* Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

A identidade negociada de William Blake em *Dead Man*, de Jim Jarmusch

Igor Gonçalves Miranda (UFS)[1]

Introdução

O filme *Dead Man* (EUA, 1995), de Jim Jarmusch, exibe-nos uma complexa relação intersemiótica entre cinema e literatura. Buscamos verificar a identidade negociada do protagonista, que se apresenta inicialmente como Bill Blake e posteriormente como William Blake, homônimo do poeta e pintor britânico William Blake (1757-1827). A partir da enigmática homonímia estabelecida, serão cotejados em relação ao filme alguns excertos e temas do referido escritor, com o intuito de iluminar as possibilidades de conexão aqui evidenciadas entre a literatura e o cinema.

O escritor e pintor inglês William Blake é referido por alguns estudos intersemióticos porque sua obra poética é inseparável da pictórica. Thaís Diniz, em seu artigo "Tradução intersemiótica: do texto para a tela" (1998) menciona o fato de que o poeta e o artista são a mesma pessoa, embora a autora não aborde esta relação no interior da produção blakeana, pois seu objeto é a tradução intersemiótica entre o teatro de Shakespeare e o cinema. Mas Enéias Tavares e Andrio dos Santos, em artigo intitulado "Tradução intersemiótica: iluminada obra de William Blake e sua releitura no século XX" (2015), trazem a abordagem metodológica acerca da tradução intersemiótica da poesia para a pintura do próprio artista, e diversos exemplos de traduções intersemióticas da sua obra para a música, o romance, a narrativa gráfica, o cinema e a televisão.

Antes de entrar nas remissões à obra de Blake encontradas no século XX, Tavares e Santos (2015, p. 115) definem a obra como "compósita entre texto e imagem", ou seja, "o artista torna-se o próprio tradutor da obra". A tradução intersemiótica na obra iluminada de Blake cria uma terceira significação que não é encontrada na obra poética e na obra imagética, mas somente na relação que se estabelece entre

1. Graduado em Letras (UFS), Mestre em Estudos Literários (UFS), é doutorando em Letras (UFS) e membro pesquisador temporário do CIMEEP (UFS).

ambas: "Ou seja, a leitura da obra iluminada de Blake se realizaria não necessariamente na imagem ou no texto, mas em um entre-lugar potencialmente capaz de significar multiplamente; uma instância sempre em movimento" (TAVARES; SANTOS, 2015, p. 116). Essa característica torna complexa a tradução intersemiótica da obra de Blake. Seu tradutor, seja ele cineasta, escritor ou artista plástico, sempre terá a possibilidade de fazer a remissão à poesia, à pintura ou à terceira significação (o entre-lugar sígnico). Acerca dessas possiblidades de remissão, os autores escrevem que

> [...] há vários casos em que essa transposição é problematizada pelas próprias peculiaridades da obra de Blake. Nesses, não encontramos uma transposição textual para outro sistema unívoco, e sim a tradução de um conjunto semiótico múltiplo – pintura e poesia, entre outros, presentes na obra de Blake – para um sistema que não necessariamente compreende um caráter híbrido, como o romance, por exemplo. Outro problema, se apresenta quando a obra resultante também possui esse caráter múltiplo, como acontece com obras audiovisuais e as narrativas gráficas. (TAVARES; SANTOS, 2015, p. 117)

Segundo os autores, há três formas de diálogos em que a obra de Blake pode ser traduzida: (1) a tradução verbal de mesma via entre diferentes gêneros textuais; (2) a tradução entre o texto e o visual, já encontrada nas obras iluminadas do próprio Blake "em que uma terceira significação emerge da relação entre texto e imagem" (TAVARES; SANTOS, 2015, p. 118); (3) remissiva e estruturante, quando a obra de Blake é assimilada de forma intrínseca na obra tradutora. Essa terceira forma de diálogo é a observada em *Dead Man*, isso porque o filme apresenta uma citação direta de uma poesia e uma citação indireta de um provérbio, além de traduzir obliquamente os temas da obra como um todo, ou seja, transpõem para a tela a poesia filosófica de William Blake.

Dead Man é um filme ambientado no Velho Oeste, século XVIII. No começo do filme, vemos um pacato rapaz, chamado Bill Blake (Johnny Depp), numa longa viagem de trem. Os cenários dentro e fora do trem mudam drasticamente. No início da viagem, vemos através da visão de Bill densas florestas passando pela janela. À medida que a paisagem muda de florestas montanhosas a desertos, os passageiros do trem mudam de homens e mulheres bem-vestidos a homens armados, caçadores de búfalos, que vestem rústicas peles de animais.

Essas mudanças ocorrem para mostrar ao espectador que a viagem é muito longa.

Deixando tudo para trás, Bill viaja até os confins da América do Norte, para uma cidade-fábrica chamada Máquina. O motivo da sua viagem é a garantia numa vaga de contador, mediada por uma carta que confirma sua posição na única grande empresa do local de destino, a Metalúrgica Dickinson.

A cidade "Máquina" é uma das piores visões que se pode ter do Velho Oeste. Enquanto Bill caminha, nós vemos crânios, ossos, caixões, putrefação, além de outras imagens bizarras. Ao chegar na labiríntica fábrica, é recusada a vaga de contador para Bill, inclusive há um contator contratado em seu lugar, e Bill é expulso de lá ameaçado com uma espingarda pelo dono da fábrica, John Dickinson (Robert Mitchum).

Bill fica sem ter para onde ir, sem perspectiva de futuro, sem dinheiro, pois ele havia gastado quase tudo que tinha para fazer a viagem de trem. Depois de comprar uma pequena garrafa de bebida em um *saloon*, ele encontra Thel (Mili Avital), e gentilmente a ajuda a se levantar da lama depois que foi empurrada por um dos homens. Thel era uma prostituta, e agora vende flores de papel perfumado. Bill e Thel passam a noite juntos e, no momento em que estão deitados, são flagrados pelo ex-namorado de Thel, Charlie Dickinson (Gabriel Byrne), filho do dono da cidade, John Dickinson. Charlie tenta matar Bill, mas Thel o projete do disparo com o próprio corpo e morre em seu lugar. Bill consegue matar Charlie, mas está gravemente ferido no peito, e assim parte em fuga da cidade. No dia seguinte Bill é encontrado pelo indígena chamado "Ninguém" (Gary Farmer), enquanto o John Dickinson contrata três assassinos para ir no seu encalço. Ninguém tenta retirar o projétil e não mede esforços para tratar a ferida com orações e ervas medicinais. E assim começa a segunda jornada de Bill, que só terminará com a sua segunda morte e sepultamento em rito indígena.

É importante frisar que podemos dividir o filme em três jornadas: a primeira jornada é a viagem de trem; a segunda jornada começa com a fuga da cidade e o percurso pelo mundo selvagem, que ocupa maior parte do filme, até a aldeia indígena de onde Bill será conduzido ao mundo espiritual; e podemos considerar a viagem de barco no final, uma espécie de sepultamento, como uma terceira jornada para o além-túmulo. Essas três jornadas também podem ser consideradas três mortes.

Tradução intersemiótica em *Dead Man*

O conjunto de sistemas de signos cinematográficos são os aspectos semióticos da tradução. A sistematização dos signos usados é complexa e não pode ser esgotada já que os sistemas relacionados se sobrepõem e se misturam. Ao explicar a sobreposição e mistura dos sistemas de signos entre o texto dramático e a linguagem cinematográfica, Diniz (1998, p. 315) diz: "Em ambos, o texto dita os gestos e o movimento e, no cinema, o trabalho da câmera e o processo de edição influenciam muito o significado dos elementos da *mise-en-scène*".

A autora propõe a divisão dos signos relacionados nos dois sistemas (dramático e cinematográfico) em dois grupos: os signos que pertencem a ambos os sistemas e os signos específicos apenas do meio cinematográfico. Estes signos específicos são o "trabalho da câmera, da ligação entre os planos e a edição. Todos representam instrumentos usados para caracterizar as personagens, retratar o *background* e o meio ambiente [...] contar a história; tudo porém, no nível denotativo" (DINIZ, 1998, p. 315). Com isso surge outra distinção: entre signos denotativos e conotativos. Nestes últimos podem estar implícitos mensagens morais, filosóficas e políticas. Apesar de tratar da tradução intersemiótica entre o teatro e o cinema, devemos considerar essas reflexões como perspectiva para a abordagem entre o texto literário (poesia e prosa) e o cinema.

Na investigação das imagens equivalentes à poesia, muitas delas partem diretamente do texto, embora retomadas de modo diferente; outras derivam da interpretação do cineasta. Uma imagem recorrente em um texto em prosa, por exemplo, mesmo que não apareça muitas vezes de forma denotativa, pode ter suas qualidades associadas às imagens do filme de forma conotativa, ou seja, um elemento recorrente num texto pode ser apropriado pelo cineasta e traduzido através das imagens do filme. Nesse sentido, Troy Thomas (2011) diz que as ideias do poeta William Blake são essenciais para o filme *Dead Man*.

Há dois modos de tradução da obra de Blake neste filme. Um desses modos, como já dissemos, é por meio de atributos e nomes dos personagens e a citação direta dos poemas e dos provérbios. O outro modo é as perspectivas visuais do filme que trazem o poder de símbolos icônicos que representam as ideias de Blake (THOMAS, 2011). Nesse sentido, o filme é uma leitura bem particular e peculiar das obras de Blake; as ideias do poeta são refeitas, reinventadas

e totalmente realizadas em um novo contexto. Na medida em que essas ideias moldam o filme de Jarmusch, o filme torna-se um tipo peculiar de tradução intersemiótica.

Os temas das obras de William Blake que são encontrados em *Dead Man* são: a industrialização, a inocência e a experiência, a morte, a transcendência e o mundo espiritual, o espírito de ironia, a conexão com o sagrado através da percepção imaginativa, a existência humana na terra, as visões negativas do materialismo. A passagem da inocência à experiência é representada pela jornada de Bill Blake, e a transcendência espiritual pelo indígena Ninguém. Segundo Northrop Frye (1969 apud THOMAS, 2011), materialismo, transcendência espiritual, experiência e inocência são temas fundamentais no pensamento poético de William Blake.

A respeito do tema da industrialização, a cidade Máquina pode ser compreendida como uma metáfora do materialismo e do Inferno, um lugar onde só se pode encontrar a condenação aos apegos materiais. Essa metáfora é antecipada pelo maquinista do trem (Crispin Glover) logo no início do filme. Bill Blake tem uma conversa enigmática com ele que, depois de saber para onde Bill está indo, lhe diz: "Isso não explica o porquê de você ter vindo de tão longe, de tão longe até aqui o inferno. [...] Máquina? Este é o final da linha. [...] Você só vai acabar achando sua própria sepultura" (DEAD MAN, 1995). É importante ressaltar que o ponto de partida de Bill Blake é a cidade chamada Cleveland, situada às margens do grande lago Erie no Estado de Ohio, portanto, ela é real; já o ponto de chegada, é fictício, não existe no mundo material, apesar de representar toda a potência destruidora do materialismo industrial. A diferença entre o ponto de partida de Blake e o seu ponto de chegada é a diferença entre uma referência material e outra espiritual, tornando a viagem de trem uma transição entre esses dois mundos. O maquinista torna-se, então, um tipo de Tirésias que conduzirá a alma Blake para o mundo dos mortos (THOMAS, 2011). Assim, surge uma ambiguidade inerente entre vida e morte, mundo material e mundo espiritual: Blake está morto e vivo ao mesmo tempo, a cidade Máquina é ao mesmo tempo material por conta de seus atributos e espiritual porque é, também por conta de seus atributos, definida como Inferno. Esta é uma maneira magistral de traduzir intersemioticamente o tema central (mundo material e espiritual) do poeta visionário e profeta William Blake. Thomas Troy (2011) explica a tradução intersemiótica do tema do materialismo presente

em toda obra de Blake, mas, no que diz respeito ao filme, é sobretudo encontrada na obra *The Book of Urizen* (1794):

> No contexto do filme, esta planta industrial está associada a John Dickinson (Robert Mitchum), o fundador da cidade. Dickinson é identificado alegoricamente com o monstruoso e mundano deus de Blake, Urizen, que forja a realidade material com bigorna e martelo. A fábrica é, portanto, um símbolo blakeano estéril dos horrores da existência material.[2] (THOMAS, 2011, p. 59)

A metáfora do materialismo industrial está associada a outras ideias blakeanas. A principal delas é a antítese inocência e experiência, tema que aparece em diversas obras, nomeadamente nos livros *Songs of Innocence* (1789) e *Songs of Experience* (1794). Na maior parte do filme, Bill Blake representa alguém inocente e que, aos poucos e com muita dificuldade, perde sua inocência. Quando ele chega à cidade Máquina, ainda é um pacato contador de Cleveland, uma pessoa totalmente indefesa e inocente naquele "inferno". Troy Thomas (2011, p. 63) escolhe o poema "The Chimney Sweeper" de *Songs of Innocence* para explicar como Jarmusch "apresenta o estado de fraqueza e simplicidade da mesma forma que William Blake faz com as crianças em seu poema".

Em "The Chimney Sweeper" lemos a história de uma criança cuja mãe morre muito cedo, e seu pai a vende logo em seguida para torná-la uma limpadora de chaminés (*chimney sweeper*). Mas há outras crianças que trabalham juntas limpando chaminés e dormem na fuligem. Tom Dacre, uma dessas crianças, chora ao ter sua cabeça forçadamente raspada, e o eu lírico a consola dizendo-lhe que é melhor ter o cabelo raspado porque assim não fica sujo de fuligem. Depois segue-se a visão onírica de Tom Dacre: ele vê que todos os limpadores foram trancados em caixões negros, mas um anjo abre os caixões com uma chave branca e liberta todos. Depois que Tom Dacre sente uma alegria celestial, o anjo lhe diz que se ele fosse um

2. Traduzimos livremente as citações de obras em língua estrangeira e apresentamos seus respectivos originais: *Within the context of the film, this industrial plant is associated with John Dickinson (Robert Mitchum), the founder of the town. Dickinson is identified allegorically with Blake's monstrous, worldly god Urizen, who forges material reality ith anvil and hammer. The factory thus stands as a barren Blakean symbol of the horrors of material existence*.

bom menino, ele teria Deus como pai e não mais desejaria alegria. Tom Dacre e as outras crianças acordam no escuro, pegam suas bolsas de trabalho com escovas e saem numa manhã fria para limpar chaminés, mas Tom Dacre está feliz e aquecido. O último verso do poema é o que melhor representa a inocência: "Então, se todos cumprirem seu dever, não precisam temer o mal"[3] (BLAKE, 2002, p. 51). O garotinho Tom Dacre resigna-se à sua péssima condição de trabalho, pois não tem consciência de sua exploração e não pode fazer nada em relação a isso, e assim acha uma maneira inconsciente de se consolar.

Em *Songs of Experience* também há um poema intitulado "The Chimney Sweeper", mas o eu lírico limpador de chaminés de *Songs of Experience* não é inocente, pelo contrário, mostra-se consciente de sua condição: "Me vestiram com os trajes da morte / Me ensinaram cantar notas de dor. / Porque sou feliz & danço a cantar, / Pensam que nenhum mal me fizeram, / [...] Paraísos de nossa miséria tramaram" (BLAKE, 2011, p. 118). Se Thomas (2011) afirma que Jarmusch apresenta o estado de inocência das crianças de *Songs of Innocence* através do pacato contador Bill Blake, também devemos perceber que, após a transformação identitária de Bill para William, há uma mudança ou um amadurecimento do personagem, tornando-o experiente. A passagem da inocência (*Songs of Innocence*) à experiência (*Songs of Experience*) é assimilada através dessa transformação, tema de nossa próxima seção.

Mas antes, vamos incluir ainda alguns comentários sobre a tradução intersemiótica das obras de William Blake em *Dead Man*. Thomas Troy (2011) comenta a tradução intersemiótica de *The Book of Thel*, sugerida a priori pela homonímia da personagem (Thel) na obra tradutora, mas deixa escapar o poema "The Sick Rose", presente em *Songs of Experience*. O primeiro livro das "obras iluminadas" foi *Songs of Innocence*, e no mesmo ano, em 1789, *The Book of Thel* foi publicado, ambos celebram a inocência como atributo. Portanto, da mesma forma que *Songs of Innocence* está intimamente ligado a *Songs of Experience*, *The Book of Thel* liga-se a ambos. Por isso, defendemos que "The Sick Rose", presente em *Songs of Experience*, espelha a antítese inocência/experiência:

3. *So, if all do their duty, they need not fear harm.*

> Oh, Rosa! Estás doente:
> O verme invisível
> Que voa pela noite displicente
> Na tempestade terrível,
>
> Teu leito descobriu
> De gozo carmesim,
> E seu amor, secreto e sombrio
> Te consome a vida enfim.
>
> (BLAKE, 2011, p. 109)

Dead Man traduz este poema para a tela. Primeira conexão que podemos estabelecer é entre o primeiro verso "Oh, Rosa! Estás doente" e a condição de Thel em Máquina: trata-se de uma prostituta que desiste da vida mundana para fabricar flores de papel, portanto, há uma tentativa de fuga daquela realidade miserável. O elemento sígnico que une o filme ao poema é a rosa. A sequência desde o momento em que Thel e Bill se encontram e têm uma noite juntos (amor secreto e sombrio), passando pelo momento em que são flagrados (teu leito descobriu) por Charlie Dickinson (o verme invisível), até a sua morte (te consome a vida enfim), traduz a poesia de Blake. Thomas (2011) sintetiza suas reflexões sobre Thel com o seguinte:

> O filme apresenta Thel em termos blakeanos: em Máquina ela descobriu sua repulsa à realidade física, e depois de fazer flores edênicas e realizar um ato altruísta para proteger Bill que resultou em sua morte, ela deixou este reino terreno para uma existência puramente espiritual (THOMAS, 2011, p. 67).[4]

Se Bill Blake representa alguém que passa da inocência à experiência, Thel faz o percurso contrário: antes ela era uma prostituta, mas se recusa a viver de tal forma, pois trata-se de uma personagem que, para escapar da esmagadora realidade infernal de Máquina, fabrica flores de papel perfumado, símbolo icônico da inocência. Se voltar à inocência é um fato notoriamente impossível, a única "saída" para Thel é a morte, ou seja, sua deliberada ida ao mundo espiritual.

4. *The film presents Thel in Blakean terms: in Machine she discovered her revulsion to physical reality, and after making edenic flowers and performing a selfless act to protect Bill that results in her death, she leaves this earthly realm for a purely spiritual existence.*

Outro livro de William Blake amplamente traduzido em *Dead Man* é *The Marriage of Heaven and Hell* (1793). Há três provérbios de "Provérbios do Inferno" que são citados. Ainda no início da segunda jornada, Ninguém para o seu cavalo e logo depois Bill Blake. Eles ficam em silêncio durante alguns segundos até que Blake pergunta:

> – Onde estamos?
>
> – Você está sendo seguido, William Blake.
>
> – Você tem certeza? Quero dizer, como você sabe?
>
> – Frequentemente o cheiro mau do homem branco o precede.
>
> – Por que nós não... Talvez nós devêssemos... O que deveríamos fazer?
>
> – A águia nunca perdeu tanto tempo como quando ela quis aprender com o corvo. (DEAD MAN, 1995)

Esse provérbio (BLAKE, 2011, p. 22) é uma metáfora da abismal diferença entre o moribundo e indefeso Bill (a águia) e o seu guia espiritual Ninguém (o corvo). É importante ressaltar que Ninguém se refere a "William Blake" como uma águia, animal cuja simbologia representa superioridade, enquanto ele próprio se coloca como corvo, que representa, em relação à águia, inferioridade. No entanto, sabemos que as condições físicas de Bill são inferiores às condições de Ninguém, que faz o papel de guia espiritual. Nesse sentido, os provérbios de William Blake se ligam magistralmente à espiritualidade nativa norte-americana através da voz de Ninguém, sobretudo quando se leva em conta a linguagem enigmática. Thomas (2011, p. 76-77) ilumina o sentido enigmático por trás do provérbio: "onde contrastes são traçados entre a visão expansiva de um bem ardente e energético que é percebido por homens sem imaginação como o mal, mas entendido por Blake como uma força positiva"[5].

Há outra referência indireta aos "Provérbios do Inferno" de William Blake. Durante o encalço de Bill, os três assassinos Cole Wilson (Lance Henriksen), Conway Twill (Michael Wincott) e Johnny "The Kid" Picket (Eugene Byrd) se deparam com o retrato-falado de "William Blake" oferecendo uma recompensa alta pela sua captura ou morte. Conway Twill e Johnny "The Kid" ficam indignados porque John

5. *where contrasts are drawn between the expansive vision of a fiery, energetic good that is perceived by unimaginative men as evil, but understood by Blake as a positive force.*

Dickinson havia dito a eles que teriam exclusividade nas buscas. Após uma discussão, Johnny The Kid abaixa-se em uma poça de água para bebê-la e Cole Wilson alerta: "Eu não faria isso se fosse você. [...] Porque não é bom para a sua saúde" (DEAD MAN, 1995), a resposta de Johnny The Kid não é das melhores e ele acaba sendo morto por Cole Wilson. Tanto Johnny The Kid não é morto por conta da água parada quanto o provérbio não é citado literalmente, isso porque Cole Wilson não conhece a "poesia de Blake" e não poderia citá-la. Mas esta cena em que Johnny The Kid morre na poça de água é uma alusão ao provérbio "Espere veneno da água estagnada" (BLAKE, 2011, p. 23). A cena de Johnny The Kid morto com a cabeça sobre a poça e o sangue escorrendo dentro dela é o símbolo icônico do provérbio, sugerido também pela voz de Cole Wilson.

Outra cena icônica que traduz intersemioticamente a ideia de William Blake sobre o contraste entre mundo espiritual e mundo material e sua complementaridade é a imagem da morte de um dos xerifes assassinados por Blake. Na imagem vemos a cabeça do xerife posicionada no centro de uma fogueira apagada, cujos feixes de pequenos gravetos ao redor da cabeça dão a impressão de um ícone religioso. É exatamente este o comentário de Cole Wilson ao encontrar o corpo do xerife: "Parece um maldito ícone religioso" (DEAD MAN, 1995), e ele com repugnância pisa na cabeça do xerife, esmagando-a. Thomas (2011, p. 69) interpreta que a ideia de contraste de Blake é traduzida pela beleza visual da imagem, "[...] que tem um significado religioso positivo, a imagem da cabeça na fogueira é simultaneamente uma imagem de nojo porque mostra um homem assassinado"[6].

De Bill Blake para William Blake

Logo no início da segunda jornada, temos o momento-chave do primeiro terço do filme, é justamente a mudança do nome Bill Blake para William Blake. Primeiro, Ninguém pergunta enigmaticamente: "Você matou o homem branco que te matou?" ao que Bill responde: "Eu não estou morto" (DEAD MAN, 1995). Se observarmos a pergunta, a morte de Bill já foi estabelecida por Ninguém, ou seja, ele conversa com

6. *that has positive religious import, the image of the head in the campfire is simultaneously one of disgust because it shows a murdered man.*

um "homem morto". Depois Ninguém pergunta a Bill o nome que lhe foi dado no nascimento. Ele se apresentou no escritório da metalúrgica como "Bill", mas agora ele se apresenta como "William", e não sabemos o motivo. Ninguém fica espantado por saber que diante dele está o poeta e pintor inglês William Blake e diz: "Então você é um homem morto" (DEAD MAN, 1995), asseverando a ideia de que ele conversa com um homem morto. No filme, Bill Blake representa alguém que não apenas desconhece o poeta, mas que é praticamente o seu oposto. É difícil conceber alguém que seja mais diferente de William Blake, o poeta, do que Bill Blake, o manso contador de Cleveland (THOMAS, 2011). Mas se no começo Bill Blake é uma espécie de antípoda do seu homônimo poeta, depois ele assume ser William Blake com um epíteto. É através das palavras de Ninguém que vemos a identidade negociada: "Mas eu entendo, William Blake. Você foi um poeta e um pintor. E agora, você é um matador de homens brancos" (DEAD MAN, 1995).

A relação de *Dead Man* com o Romantismo, que se liga à questão identitária do poeta William Blake, é muito mais conciliatória do que diretamente assimilativa. A estrutura e a linguagem do cinema moderno combinam-se com o conteúdo simbólico, como a estrela cadente, a lama, as flores, a posição icônica dos corpos mortos, para emprestar um substrato romântico ao filme. O momento em que o nome do poeta é dito representa esse concílio entre cinema moderno (ou pós-moderno) e Romantismo porque também a própria poesia de Blake é recitada. Depois de insistir e confirmar o nome William Blake, Ninguém recita apenas alguns versos da poesia "Augúrios da Inocência". No filme, Ninguém é como um porta-voz do poeta. Os versos que ele recita são conhecidos como "Noite sem fim":

> Toda noite e toda manhã,
> alguns para o sofrimento nascem.
> Toda manhã e toda noite,
> alguns nascem para o doce deleite.
> Alguns nascem para o doce deleite,
> Outros nascem para a noite sem fim.
>
> (BLAKE, 2002, p. 96-97)[7].

7. *Every night and every morn / Some to misery are born; / Every morn and every night / Some are born to sweet delight; / Some are born to sweet delight, / Some are born to endless night*.

O poema é composto de 132 versos que significam presságios. Estes versos citados no filme representam emblematicamente a condição de Bill Blake. Nascimento e morte estão imbricados como opostos complementares assim como a inocência e a experiência. Embora o destino de Blake envolva ser uma espécie de poeta-profeta, ele não é plenamente responsável por isso, por conta de sua passividade. Em vez disso, ele é guiado ao seu destino. Ninguém prevê o destino de Blake quando diz: "Essa arma vai substituir a sua língua. Você aprenderá a falar através dela e sua poesia agora será escrita com sangue" (DEAD MAN, 1995). Ninguém lhe diz quem ele é e no que se tornou em várias ocasiões.

Note o leitor que podemos nos referir ao protagonista de *Dead Man* tanto por Bill Blake quanto por William Blake. No filme, percebemos que essa negociação tácita entre Bill e Ninguém acarretará na transformação identitária.

Mais adiante, é possível perceber que Blake muda de fora para dentro. Sua transformação acontece depois de uma experiência extática de Ninguém, seu guia espiritual. Nesse momento, temos o ponto de vista de Ninguém, que assevera a oscilação entre as várias camadas da morte e a condição do Homem Morto. A experiência com o Peiote (sementes psicoativas de um pequeno cacto) termina com a pintura do rosto de Blake. Nesse momento temos mais um ponto de virada.

Imediatamente antes de adotar o papel de William Blake, assassino de homens brancos, Bill urina perto de uma árvore. Ele olha atentamente para a casca e seus galhos. Pela primeira vez, vemos Blake estudando a natureza. Seu ponto de vista já está transformado. Então, só depois da busca de Ninguém pela visão, Blake adota totalmente sua própria visão e assume seu epíteto. Ele encontra os xerifes que o estão perseguindo e temos o seguinte diálogo: Marvin pergunta "Você é William Blake?" e Blake responde "Sim, eu sou. Você conhece minha poesia?" (DEAD MAN, 1995). Blake então atira em Marvin, que acidentalmente atira em Lee. A transformação involuntária de Bill Blake em William Blake, matador de homens brancos, está completa.

Mais tarde, Blake encontra um cervo morto. Ele faz um gesto simbólico de unidade misturando o sangue do cervo com o de seu ferimento, depois Blake esfrega o fluido no centro do rosto. Ele então se deita ao lado do cervo, olha para o céu, que novamente começa a girar, e fecha os olhos. Já podemos considerar uma certa autonomia

de Blake na simbiose com natureza ao seu redor, pois é uma cena em que ele próprio estranhamente se ritualiza.

Perto do final do filme, vemos Ninguém e Blake encontrando uma tenda de suprimentos. Antes de entrarem, Blake vê alguns cartazes com uma recompensa que aumenta a cada vez. Conforme a recompensa aumenta, o desenho de Blake se torna mais sinistro. Ninguém comenta que é um bom desenho de Blake e recebe o pôster de presente. Sua mentalidade se transforma de alguém dependente de coisas escritas no papel (da carta-convite para o emprego; também há um momento anterior à transformação identitária em que ele se irrita bastante com os retratos-falados, que o acusam falsamente de matar Thel) para uma pessoa mais à vontade com a natureza mutante e orgânica do mundo, sua natureza vertiginosa, transcendental, romântica. Ao encontrar um nível de contentamento em sua falta de compreensão, o homem que começou o filme insistindo em uma carta "confirmando sua posição" percebe que, uma vez que todas as comparações externas familiares sejam apagadas, ele está livre para assinar seu cartaz de procurado com sangue.

Referências

BLAKE, W. *Collected poems*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2002. *E-book*. This edition published in the Taylor and Francis e-Library, 2005.

BLAKE, W. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Tradução de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DEAD Man. Direção: Jim Jarmusch. Roteiro: Jim Jarmusch. Produção: Demetra J. MacBride. Música: Neil Young. Edição: Jay Rabinowitz. Intérpretes: Johnny Depp, Gary Farmer, Crispin Glover, Lance Henriksen, Michel Wincott, Eugene Byrd, Mili Avital, Iggy Pop *et al*. Estados Unidos da América: Pandora Film, 1995. 1 Blu-ray (120 min.).

DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, SC, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. DOI: https://doi.org/10.5007/%25x. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390. Acesso em: 19 out. 2021.

SMITH, T. C. *Dead Man: the ultimate viewing of William Blake*. [*S. l.*: *s. n.*], 2007. Disponível em: https://terricsmithacademicpapers.files.

wordpress.com/2010/03/dead-man-for-pruitt2.pdf. Acesso em: 14 set. 2016.

TAVARES, E. F.; SANTOS, A. J. R. dos. Tradução intersemiótica: iluminada a obra de William Blake e sua releitura no século XX. *Letras*, Santa Maria, RS, v. 25, n. 51, p. 109-134, jul./dez. 2015. DOI: https://doi.org/10.5902/2176148523549. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23549. Acesso em: 20 out. 2021.

THOMAS, T. *William Blake and Dead Man*. *Adaptaion*, Reino Unido, v. 5, n. 1, Mar. 2011. Disponível em: https://academic.oup.com/adaptation/article-abstract/5/1/57/6636?redirectedFrom=fulltext. Acesso em: 13 jun. 2021.

Entre a sequência e a obsolescência: arquivo e preservação digital em plataformas de autopublicação de *fanfictions*

Ingrid Lara de Araújo Utzig (IFAP/UNESP/UNIFAP)[1]
Rejane Cristina Rocha (UFSCar)[2]

Introdução

Lévy (2010) compreende que existem três princípios que orientam o ciberespaço: a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva. Essas comunidades são construídas através de afinidades de interesses em processos de cooperação e troca, independentemente de limitações geográficas, desenvolvendo novas formas de opinião pública.

Para Vargas (2005, p. 24), a comunidade fã passou a ganhar mais força com o advento da *internet,* cuja função extrapola o fato de ser mero veículo de comunicação, visto que também é instrumento de socialização e divulgação em tempo real. Nessa mesma lógica, Lévy (2010) aponta que o virtual é caracterizado exatamente pela redução de custos e descompartimentalização. Como propõem Mascarenhas e Tavares (2010, p. 3):

> A essa subcultura dos fãs é atribuído o termo inglês *fandom*, que em tradução literal se refere ao reino dos fãs, pelo sufixo *dom* proveniente de *kingdom* (reino). [...] O termo surge ainda em 1990, referindo-se à transformação de produtos da cultura de massa em um produto exclusivo da subcultura dos fãs, devido às suas reapropriações, as quais aconteciam como uma consequência do seu sistema organizacional ainda antes da *internet*, mas que apenas com o auxílio dessas suas ações ganharam maior notoriedade.

O *fandom* é regido por todos esses aspectos e, conforme Murray (2006) contextualiza, surgiu ainda em uma era analógica, através de

1. Graduada em Letras/Inglês (UNIFAP), Doutoranda em Estudos Literários (bolsista CAPES DINTER UNESP/UNIFAP) e docente do IFAP.
2. Graduada em Letras com Mestrado e doutorado em Estudos Literários pela UNESP. É docente associada do Departamento de Letras da UFSCar e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (CECH/UFSCar).

convenções de ficção científica, troca de *fanzine*s, quadrinhos, mangás, revistas e mensagens, porém chegou ao ápice de visibilidade e potencial por meio do contato *on-line,* facilitado por ferramentas como *blogs*, plataformas de redes sociais e de autopublicação[3] de *fanfictions* como a que será objeto de estudo deste artigo.

Nyah!: mídium e arquivo

A considerar a natureza passageira de obras digitais, que podem sair do ar e desaparecer a qualquer momento, Debray (1993, p. 229) questiona: "como fazer memória com aquilo que é fugitivo? Como dar longevidade ao que é efêmero"? Beiguelman (2017) problematiza a falta de retrospectiva da *internet,* permeada por *links* que expiram em *error 404* – página não encontrada. Fics vêm e vão e são deletadas sem aviso prévio. Imagens são retiradas do ar. Essa é uma realidade volátil das produções dispostas e dispersas *on-line*, em geral.

> Trata-se portanto de uma arte intrinsecamente ligada a uma fruição do/em trânsito. Obras que só se dão a ler enquanto estiverem em fluxo, transmitidas entre computadores e interfaces diversas. Do ponto de vista da criação, essas condições implicam lidar com uma estética do imponderável e do imprevisível e pensar em estratégias de programação e publicação que tornem a obra legível, decodificável, sensível. Do ponto de vista da preservação, essas mesmas condições impedem a possibilidade de manutenção da obra no seu todo, haja vista que o contexto que as modelizava [...] é irrecuperável (BEIGUELMAN, 2017, p. 26).

O arquivo de *fanfictions* enfrenta a mesma problemática: ao lidar com as perdas e ganhos dos registros na *internet*, nem sempre é

3. Miyazaki e Kirchof (2020) auxiliam na definição do que seria uma plataforma de autopublicação. Segundo ambos, são interfaces que ensejam "de forma gratuita e sem a necessidade de edição ou revisão prévia, que qualquer pessoa possa publicar seus textos no formato similar ao de livros impressos: com capa, contracapa, divisão em capítulos, numeração de páginas [...], registros de ISSN, o que tem modificado o circuito da produção, do consumo e da regulação do livro e, consequentemente, produzido transformações e deslocamentos na [...] cultura literária". A esse processo tem se dado o nome de autopublicação". O Wattpad é um exemplo disso e atualmente é uma das mais influentes plataformas com essa finalidade.

possível recuperar integralmente os vínculos e acessos, uma vez que anos se passam e alguns redirecionamentos já se encontram indisponíveis. Ainda assim, dentro do que ainda está aberto para navegação, o presente trabalho tem os objetivos de compreender as características presentes nessa materialidade inscricional que é a plataforma *Nyah!* e sua recente atualização/migração para uma nova plataforma de autopublicação intitulada *+Fiction*, a partir de um macro-operador que é o "mídium", ou seja, as "mediações através das quais 'uma ideia se torna força material'" (DEBRAY, 1993).

Apresentando esse conceito, Debray (1993) compreende que "mídium" não é tão somente o meio ou um instrumento usado para transmissão do discurso; é também seu "modo de existência material: modo de 'suporte/transporte e de estocagem, logo, de memorização'" (MAINGUENEAU *apud* SALGADO; DORETTO, 2018).

Essa junção de técnica e cultura caracteriza-se como uma "ideologia normativa e prescritiva" (DEBRAY, 1997, p. 124, tradução minha[4]). Nesse sentido, "as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como 'circunstância' contingente, mas intervêm na própria constituição de sua 'mensagem'" (MAINGUENEAU *apud* SALGADO; DORETTO, 2018).

Em uma era de comunicação midiatizada, um sistema nunca é tão somente técnico, mas tecno-cultural. Uma obra não é imaterial. Ou desmaterializada. Portanto, não pode ser analisada sem ser associada às próprias formas de transmissão e às cadeias de comunicação, que não são neutras ou isentas. A *internet* não se resume a cabos, não se resume a usuários e não se resume a uma rede que armazena conteúdos. É tudo isso junto.

Nyah!: apresentando a plataforma

O texto disposto na própria plataforma, no item "Sobre o *Nyah!*", informa: "O *Nyah! Fanfiction* é um *site* interativo cujo conteúdo é dinâmico e adicionado pelos usuários nele cadastrados. Seu objetivo é divulgar o trabalho de escritores amadores ou não, fornecendo o espaço necessário no *site* gratuitamente". No tangente à origem do *Nyah!*, sabe-se que:

4. No original: "*Internet es una ideologia, normativa y prescriptiva*" (DEBRAY, 1997, p. 124).

> A comunidade [...] *Nyah! Fanfiction* [...] é brasileira, criada em 2005 pelo programador e escritor amador Michel Frank e foi desenvolvida para atender os escritores amadores em nosso país. Como um *repositório* categorizado para receber histórias de inúmeros produtos de mídia diferentes, ela rapidamente se tornou a maior *comunidade* do gênero no Brasil (SANTOS, 2017, p. 4, grifos meus).

Percebe-se que o *Nyah!* foi estabelecido já no seio do advento da chamada *web 2.0*[5] e possui um intuito claro: foi pensado para prestar assistência a produtores "amadores" e armazenar fanfics. No desenvolvimento dessas atividades, plataformas como o "*Nyah! Fanfiction* [...] se tornaram um importante instrumento para pensar as atividades coletivas, as relações sociais e também a produção e a distribuição de informações na atualidade" (RIBEIRO; CONDE, 2016, p. 2, grifos meus).

O *Nyah!* é interpretado como uma plataforma de autopublicação especializada em fanfics e será tratado uniformemente dentro dessa concepção, apesar dessa informação não constar abertamente na *homepage*, que utiliza em todas as abas da área de ajuda o vocábulo "*site*".

Gillespie (2010) e Helmond (2015) já vem discutindo com certa frequência a questão da plataformização da *web*. Semanticamente, "plataforma" traz diversos sentidos: computacionais, arquitetônicos, políticos e figurativos. Assim, "em qualquer um dos sentidos da palavra

5. Termo criado por O'Reilly em 2005, através das ideias de *What is web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software*. De acordo com Primo (2007, p. 2), a "*Web* 2.0 é a segunda geração de serviços *online* e caracteriza-se por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo. A *Web* 2.0 refere-se não apenas a uma combinação de [...] um conjunto de novas estratégias mercadológicas e a processos de comunicação mediados pelo computador". O'Reilly (*apud* PRIMO, 2007) afirma que, além do aperfeiçoamento da "usabilidade", a *web* 2.0 prioriza o desenvolvimento de uma "arquitetura de participação", em que o sistema informático incorpora recursos em prol da interconexão e do compartilhamento. Isso se aproxima das definições dos "sete princípios da web 2.0", apontadas por Halmann; Argollo; Aragão (2009): plataformização; inteligência coletiva; gestão da base de dados como competência básica; fim do ciclo de atualizações de versões do *software*; modelos de programação rápida e simplificada; expansão do *software* para mais de um dispositivo; e experiências significativas para os usuários.

plataforma, ser elevada, nivelada e acessível são características tanto ideológicas quanto físicas" (GILLESPIE, 2010, p. 5, tradução minha[6]).

A dimensão política do termo manifesta-se nas plataformas de autopublicação como o *Nyah!*, evidenciando que são muito mais do que interfaces. Elas carregam uma gama de funções: prometem um apoio/base para a propulsão da imagem do produtor, oferecendo a possibilidade de comunicação, interação e trocas, além de elevar o usuário para uma "posição de destaque" e visibilidade pública ao fomentar a geração de conteúdo e o ganho de capital simbólico através da rede estabelecida em conexões com fãs usuários.

Nesse gancho, Gillespie (2010) posiciona-se de maneira discordante da concepção acalentadora de neutralidade técnica das plataformas, principalmente no que se refere à noção de serem abertas e igualitárias para o exercício da liberdade de expressão, participação e empoderamento dos usuários. De maneira mais ampla, que extrapola o âmbito das plataformas, Machado (2016) diagnostica a ausência de quaisquer supostas imparcialidades e isenções na criação e na manipulação da tecnologia:

> As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas (MACHADO, 2016, p. 16).

O paradoxo reside no discurso de acessibilidade de um serviço mediador que apenas abriga conteúdos, ao mesmo tempo que coabita com o imperativo quanto às políticas de uso, avisos e leis que as regem em suas especificidades. Nesse sentido, o *Nyah!* possui três abas: no menu "nossas regras", existem subtópicos relacionados às normas a) de uso, b) postagem e c) conduta.

As plataformas mantêm um discurso alinhado à cultura digital (ao se aproximarem de palavras-chave como globalização, *e*-democracia, liberdade de expressão, cultura participativa, ubiquidade), mas são regidas pela lógica dos algoritmos e pela técnica informacional. Para defender a ordem nessas comunidades virtuais, *webmasters* sentem o

6. No original: "*In any of platform's senses, being raised, level, and accessible are ideological features as much as physical ones*" (GILLESPIE, 2010, p. 5).

dever de estabelecer diretrizes para garantir o uso consciente e responsável das funcionalidades oferecidas.

Aqui percebe-se a supracitada aporia das plataformas, especialmente as que lidam com comunidades fã de muitos membros interagindo e convivendo: simultaneamente, eximem-se de encargos reguladores (as regras de uso informam: "não nos responsabilizamos pelo material aqui contido"), ao mesmo tempo que impõem uma série de códigos sociais para transitar no ambiente.

Em agosto de 2020, o criador fixou uma notícia que dizia o seguinte, a respeito da atualização/migração do *Nyah!*:

> **Vocês já podem usar o *novo* site (mas ainda não está pronto)**
>
> • Há algum tempo estou trabalhando na atualização do Nyah. A atualização é tão grande que acabou se tornando um site novo, batizado de +Fiction – lê-se "plus fiction".
>
> • Todo o código foi refeito do zero, é um sistema totalmente novo. São milhares e milhares de linhas de código novas.
>
> • Vocês não perderão o que postarem no Nyah. Suas contas, histórias, capítulos, comentários e todo o resto estão seguros. Continuem usando o Nyah normalmente.
>
> • O +Fiction está na fase alpha de desenvolvimento, ou seja, ainda falta adicionar muitas funcionalidades.

Entre as principais mudanças do *+Fiction* em comparação ao *Nyah!*, destacam-se as pesquisas por casais (*shippers*), leitura *off-line*, aplicativo para Android e *upload* de mais de uma imagem nos capítulos, o que intensifica o aspecto de plataforma, incorporando em si a aparência e a interface que se assemelha a grandes propostas do gênero, a exemplo do *Wattpad*.

Constatam-se alguns elementos em comum entre uma e outra plataforma. Das funcionalidades mantidas, destacam-se a separação por categorias, aba de pesquisa e recomendações de leitura. Sobre os detalhes das abas do *Nyah!*, Almeida (2019), ao pesquisar sobre fanfic como prática de letramento, também se debruça em descrever a interface da plataforma:

> Existem outros tópicos [...] que merecem destaque [...]: "Procurando algo para ler?" São sugeridas *fanfics* já finalizadas pelo autor, incentivando a leitura de histórias diferentes; No tópico "Lista com os

> melhores leitores da semana", a lista exibe os nomes dos usuários (cadastrados [...]) mais indicados pelos autores das fics. A indicação funciona desta forma: a cada capítulo [...], o fanfiqueiro seleciona o leitor que deixou o melhor comentário, não necessariamente elogiando, também seleciona aqueles que apontam o que gostou (sic) e o que não gostou (sic), ou ainda aqueles que fazem sugestões para a *fanfiction*. Desse modo, os leitores mais indicados pelos *ficwriters* entram nesta lista de leitores, que fica na página inicial [...] como um *ranking*, de forma a destacar esses leitores usuários. O tópico "Recentes" tem a finalidade de atualizar o leitor com as fanfics novas ou seus novos capítulos. O tópico "Notícias" mostra os acontecimentos cotidianos do *Nyah! Fanfiction*, com destaque para os concursos de *fanfictions*, ou seja, desafios geralmente elaborados mensalmente, propostos pela equipe que coordena [...]. Nesses desafios, frequentemente há uma premiação para os vencedores dos concursos, que são formas de incentivo à produção de fanfics (ALMEIDA, 2019, p. 24).

Como afirma Sennett (*apud* Jenkins, 2014, p. 91, grifos meus), "[...] os participantes se engajam em atividades que não podem lhes render retornos financeiros imediatos ou que podem até custar dinheiro para sustentá-las, mas em que são avaliadas *através de sistemas alternativos de valor*".

Mais do que um encorajamento ou estímulo à produção, eles também operam no sentido de trazer legitimação e consagração no polissistema (EVEN-ZOHAR, 2017) do *fandom* às histórias hospedadas na plataforma, sendo organizados e avaliados pela própria comunidade.

O *Nyah!* não é apenas um repositório de divulgação de *fanfictions*, mas um articulador de valoração das obras, da interação entre produtores e consumidores, de usuários que participam da avaliação dessas narrativas de fãs e buscam institucionalizar padrões de escrita. O *Nyah!* se apresenta, portanto, como canal de criação, transmissão e trocas simbólicas entre agentes do *fandom*, bem como um ambiente de construção da legitimidade das narrativas de fãs.

A cultura do *fandom* é a cultura do engajamento, então a comprovação do envolvimento de outros usuários por meio de indicadores deixados pelas marcas do digital nessas plataformas de autopublicação é fundamental para o acúmulo de capital e ativação do reconhecimento (THOMPSON, 2013) no polissistema de fãs.

O mídium da plataforma *Nyah!* operacionaliza a articulação de diferentes fatores que garantem a consagração de determinada *fanfiction*, cuja ubiquidade propicia a aproximação entre produtores,

consumidores, consumidores-produtores (como os fãs), canal de legitimação de um repertório que é lido por usuários críticos que retornam com *feedbacks* em tempo real e que também é um ambiente de concursos e prêmios que atingem um papel de consagração de determinados produtos que, inclusive, tornam-se obras com tratamento editorial no futuro.

De *Nyah!* para *+Fiction*

Entre as principais mudanças do *+Fiction* em comparação ao *Nyah!*, destacam-se as pesquisas por casais[7], leitura *off-line*, aplicativo para Android e *upload* de imagem nos capítulos, o que intensifica o aspecto de plataforma, incorporando em si a aparência e a interface que se assemelha a grandes propostas do gênero, a exemplo do *Wattpad*.

Na continuação da observação a respeito da comparação dos *layouts* de ambas as plataformas, após a amostragem do *Nyah!*, tem-se agora o *+Fiction*, para uma noção do antes e do depois, cuja diferença é marcada por quase quinze anos de interstício. Além das funcionalidades mencionadas, o *+Fiction* assume, de certa maneira, uma incumbência de modernização como legatário do *Nyah!*,

O problema da iminente evanescência do *Nyah!* é recompensador se houver o *upgrade* de funcionalidades que favoreçam os usuários. Essa lacuna realmente é melhorada no *+Fiction*, que sugere gêneros (na aba "combinações sugeridas", a plataforma recomenda histórias de comédia + romance, ou terror + suspense) e outros filtros.

O *Nyah!* possui quase os mesmos filtros do *+Fiction*, com o diferencial de que esse último oferece mecanismos de buscas por casais (o que facilita a procura de *shippers*). Ambos apresentam botões que limitam o aparecimento de *crossovers*[8]. Outro filtro em comum entre as duas plataformas diz respeito à pesquisa de fics em andamento, para

7. Esses filtros auxiliam para que se encontre, com maior facilidade, os shippers, ou seja, com personagens que formam pares românticos famosos, como Naruto + Hinata (NaruHina), por exemplo.
8. O *crossover,* como a própria tradução do inglês transmite, é o cruzamento entre personagens de universos ficcionais diferentes, juntos no contexto de uma única história. Eles podem ser oficiais (acordos legais entre franquias, propriedade corporativa em comum) e não-oficiais (produzidos pelos *fandoms*).

que apareçam apenas histórias terminadas e sem entrecruzamentos de determinado material-fonte com outros universos ficcionais.

Nesse mesmo sentido, ao checar o processo de migração para a outra plataforma, percebeu-se que algumas fics não estão tão visíveis logo à primeira vista. Na superfície são encontradas com facilidade todas as com classificação "livre" até "+16", e talvez o material adulto necessite de aprovação de controle parental para poder ser visualizado, por ser "+18".

Como a plataforma ainda está em processo de implantação, é possível que essa funcionalidade não tenha sido completamente estabelecida. De qualquer forma, segundo o disposto na notícia do criador, há a suposta garantia de que "vocês não perderão o que postarem no *Nyah*". Mesmo que se trate apenas de um *bug* temporário, é um acontecimento que deixa evidente a instabilidade do arquivo digital, no tangente à conservação do material disposto.

Considerações finais

Falar sobre o acervo de obras digitais é tratar de questões como a descontinuidade. Gainza (2021) retoma o que Shumpeter (2015) chama de "destruição criativa" para estabelecer a relação do capitalismo com a premissa de que tudo que é criado já é, obrigatoriamente, inclinado a uma obsolescência programada. A atualização da técnica deixa dispositivos e *softwares* anteriores descartáveis e isso também produz efeitos na literatura – e em sua permanência –:

> Tudo o que existe no digital parece estar fadado a desaparecer diante da nova tecnologia da próxima geração. Como proteger a literatura digital dessa ameaça constante de desaparecimento? Como preservá-la da lógica da inovação e da obsolescência tecnológica? Ou será que teremos de aceitar que essa condição efêmera também faz parte de sua estética? (GAINZA, 2021, p. 331, tradução minha[9]).

9. No original: "*Todo lo que existe en digital parece estar destinado a desaparecer frente a la nueva tecnología de última generación. ¿Cómo resguardar la literatura digital de esta constante amenaza de desaparición? ¿Cómo preservarla de la lógica de la innovación y la obsolescencia tecnológica? O, quizás ¿tendremos que aceptar que esta condición efímera es parte de su estética también?*" (GAINZA, 2021, p. 331).

Essa preocupação é citada até mesmo na política de uso do *Nyah!*. No item de ajuda, um dos tópicos de esclarecimento para os usuários é o *IV - Disponibilidade Técnica*, que dispõe o seguinte aviso: "Devido à impossibilidade de ser mantido em funcionamento ininterrupto qualquer sistema de informática, ocasionalmente, o *site* poderá se encontrar desativado".

A migração do *Nyah*! para o *+Fiction* não alterou apenas a interface, como também impactou no retrato da relação do(s) *fandom(s)*. Esse processo, se não for transposto, gerará perda do contexto de criação e circulação das fanfics. Plataformas possuem características específicas do mídium, indicadores de legitimação na comunidade, como "favoritos", *fanarts*, comentários, notas e processos de legitimação relevantes para a compreensão do funcionamento desse polissistema (EVEN-ZOHAR, 2017).

A "sequência" no *upgrade* dos recursos oferecidos pela plataforma anterior também é intermitência: transferir somente *textos* ou algumas funcionalidades apenas significa excluir tantos outros fatores cujos elementos configuram a existência e a construção do valor literário dessas narrativas de fãs.

Referências

ALMEIDA, A. V. de. *Letramentos literários digitais no ciberespaço*: dialogando com as *fanfics*. Monografia (Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/2241/1/tcc_art_alexsandrovitadealmeida.pdf. Acesso em 24 nov. 2020.

BEIGUELMAN, G. Museus do inacabado para memórias efêmeras: notas sobre a conservação de obras de *net art*. *Museologia & Interdisciplinaridade*. v. 6, n. 12, jul./dez. 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16328/14616. Acesso em 13 nov. 2020.

DEBRAY, R. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

EVEN-ZOHAR, I. *Polisistemas de cultura (um libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv – Laboratorio de investigación de la cultura, 2017.

GAINZA, C. *Nuevos escenarios literarios: hacia una cartografía de la*

literatura digital latinoamericana. *In:* GUERRERO, G.; LOY; B.; MÜLLER, G. *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. 2021. Disponível em: www.degruyter.com. Acesso em 01 fev. 2021.

GILLESPIE, T. *The Politics of 'Platforms'*. *New Media & Society* 12, no. 3, 2010. Disponível em: http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/12/3/347. Acesso em 25 nov. 2020.

HELMOND, A. *The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready*. *Social Media + Society*, Jul./Dez. 2015, p. 1-11. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2056305115603080. Acesso em 04 nov. 2021.

JENKINS, H. *Cultura da conexão*: criando valor e significado por meio da mídia propagável. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

MASCARENHAS, A.; TAVARES, O. A inteligência coletiva do *fandom* na rede. *Intercom* – XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande, PB - 10 a 12 de junho, 2010. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/r23-1409-1.pdf. Acesso em out. 2020.

MIYAZAKI, A. L.; KIRCHOF, E. R. As plataformas de autopublicação e o circuito da cultura: o caso *A Barraca do Beijo*. *FronteiraZ* - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, nº 25 – dez. 2020. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/49350/33781. Acesso em 01 mar. 2021.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*: O futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

PRIMO, A. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. *E-compós*, Agosto de 2007. Disponível em: https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/153/154. Acesso em 3 mar. 2021.

RIBEIRO, F. C. de O.; CONDE, É. P. A linguagem no comentário *online*: uma análise no *site Nyah! Fanfiction*. *Anais do V COGITE – Colóquio sobre Gêneros & Textos*, 2016. Disponível em: https://revistas.ufpi.br/index.php/ancogite/article/view/10948/6285. Acesso em 24 nov. 2020.

SALGADO, L. S.; DORETTO, V. F. Implicações entre mídium e paratopia criadora: um caso de autoria exponencial. *Acta Scientiarum*.

Language and Culture, v. 40 (2), 2018. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/40988/pdf. Acesso em 25 mai. 2021.

SANTOS, A. L. dos. Processos comunicacionais e transformações da intimidade em comunidades *fan fiction*: um estudo no *site Nyah! Fanfiction*. *12º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero*, 2017. Disponível em: https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/03/Andr%C3%A9-Santos-UNISO-Trabalho-Completo.pdf. Acesso em 24 nov. 2020.

THOMPSON, J. B. *Mercadores de cultura*: o mercado editorial no século XXI. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VARGAS, M. L. B. *O fenômeno fanfiction*: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo (UPF), 2005.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site
abralic.org.br

Siga-nos no Facebook
facebook.com/associacaoabralic

Visite nosso canal no YouTube
tiny.cc/ABRALIC

Entre em contato
contatoabralic@gmail.com

Saudações
comparatistas!

Os textos deste livro foram com-
postos em Source Serif, família tipográfica
de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos
gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII.
Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de
Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m²
& o papel da capa é o Cartão Supremo
300 g/m².

"A literatura, como elemento norteador de todos os artigos, funciona como ponto de partida para uma discussão que se dá em frentes distintas. Como sabemos, os temas que enfrentamos hoje são complexos demais para serem compreendidos por uma única disciplina ou área de conhecimento. É necessário um diálogo constante entre diferentes áreas e perspectivas para que possamos entender melhor o mundo em que vivemos. Nesse sentido, os artigos desta coletânea mostram como a literatura pode ser um ponto de conexão entre diferentes áreas, como a psicanálise, as artes plásticas, as artes cênicas, a música."

BESTIÁRIO

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

9 786560 560239