DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES

Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares

volume 2

ABRALIC

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Cinara Ferreira
Leonardo Antunes
Rafael Eisinger Guimarães
Roniere Menezes

Literatura, tecnologias e trânsitos transdisciplinares: volume 2

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 2

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

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. 508 p. ; PDF ; 3,6 MB. – (v.2)
	Inclui bibliografia e índice. ISBN: 978-65-6056-024-6 (Ebook)
	1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Ferreira, Cinara. II. Antunes, Leonardo. III. Guimarães, Rafael Eisinger. IV. Menezes, Roniere. V. Título.
	CDD: 869.94
2023-3801	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 2. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

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 **Transcriar Nuno Ramos: uma dupla tradução intersemiótica**
Irma Caputo

23 **A escrita do inexprimível: o desafio da linguagem em *A hora da estrela* de Clarice Lispector**
Joanne Nascimento

36 **As grotescas paródias musicais e pictóricas e outros intertextos, em *Um sopro de vida (pulsações)*, de Clarice Lispector**
Joel Rosa de Almeida

51 **História e literatura: narrativas transdimensionais**
Lenna Carolina da S. Solé Vernin

63 **Augusto de Campos e Caetano Veloso: a poesia verbivocovisual e o leitor plurifocal**
Leonardo Davino de Oliveira

77 **Sob o signo do Sol Negro: traços da melancolia em *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe**
Luciana de Oliveira Dreyer

93 **Armas ofensivas: imagem, palavra e especularidade em Machado: romance, de Silviano Santiago**
Luís Matheus Brito Meneses

105 **As marcas históricas do colonizador na formação identitária e cultural guineense: uma análise da obra *As Orações de Mansata* de Abdulai Sila**
Maciel da Paixão Borges

117 **Narrativas eletrônicas *versus* narrativas impressas – analisando o caso de "Refúgio", de Cátia Ana**
Maiara Alvim de Almeida

130 **Grande sertão: o romance de Guimarães Rosa (1956) e o filme de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira (1965)**
Maria Cláudia Bachion Ceribeli

145 **Literatura e dança em Manoel de Barros**
Maria Helena Santana Moreira
Neurivaldo Pedroso Campos Junior

157 **O diálogo entre Carpentier e Goya en *El siglo de las luces***
Maria Stella Galvão Santos

169 **O vórtice abissal na ficção de Marques Rebelo**
Mariângela Alonso

181 ***A alma vagueante* de Mário Cláudio: o escritor entre os seus**
Mariana Caser da Costa

194 ***O Fantasma da Ópera* além dos palcos: a construção do personagem do Fantasma e a intermidialidade no teatro**
Mariana Seminati Pacheco

210 ***Mise en abyme*, visualidade e escultura em *A paixão segundo G.H.***
Mariana Silva Bijotti

223 **Da metalinguagem ao intertexto: o caráter interartístico no romance *O Arroz de Palma*, de Francisco Azevedo**
Marli Lobo Silva

236 ***Vidas secas* e a natureza afirmativa da vida**
Mauro Leal

251 **Dissonâncias e consonâncias do canto musal: retratos femininos no samba de Geraldo Pereira**
Michel Armand Koopmans

267 **Ritornelos: uma estética do movimento nômade, uma ética da ressonância fantasmagórica no teatro e no cinema**
Midian Angélica Monteiro Garcia

278 **Quando o chão acaba: uma leitura do disco *Chico***
Pedro Bustamante Teixeira

292 **Contenção e silêncio na poética de Orides Fontela**
Pedro Henrique Viana de Moraes

303 **Sob o signo de Oxum: as relações entre água, gênero e ancestralidade na narrativa de Conceição Evaristo e na canção de Elza Soares e Pitty**
Rafael Eisinger Guimarães

317 **O meio termo em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, e em *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon**
Rafael Fava Belúzio

331 **"Bogotá, 1947", de Gabriel García Márquez: uma análise sistêmica**
Raysa Barbosa C. Lima Pacheco

347 **Por trás dos olhos, as palavras: escritos para além das línguas**
Renata Villon

363 **A relação entre música, história e literatura na canção *Como 2* e *2* de Caetano Veloso**
Rízia Lima Oliveira

380 **Carolina Maria de Jesus: um diálogo com *Os supridores*, de José Faleiro**
Roseli Gimenes

392 ***Orfeu da Conceição* (Vinicius de Moraes) e *Orfeu* (Cacá Diegues): mediações interartísticas para o ensino da história e cultura afro-brasileira**
Sidnei Boz
Claudiomar Pedro da Silva

408 **Da *frantumaglia* à *desmarginação*: o abismo na obra de Elena Ferrante**
Tatianne Santos Dantas

421 **O palco nas ondas do rádio: sobre as experimentações transmidiáticas de Bertolt Brecht**
Thereza de Jesus Santos Junqueira

433 **José Craveirinha e Vera Duarte: poesia e resistência no espaço literário nacional**
Vanessa Pincerato Fernandes

450 **A poética da névoa: os princípios estéticos e metafísicos da *nivola* unamuniana**
Walter Pinto de Oliveira Neto

466 ***Guerra sem testemunhas*: Uma poética osmaniana**
Wesley Moreira de Andrade

479 **O declínio da experiência em João do Rio**
Yasmin Lima de Carvalho

491 **As sábias dissonâncias de Mallarmé: outras músicas para o verso**
Yuri Amaury Pires Molinari

507 **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.

Transcriar Nuno Ramos: uma dupla tradução intersemiótica

Irma Caputo (PPGE/PUC-Rio de Janeiro)

Ela cozinha e bebe seu rancor todas as noites.

(RAMOS, 1993, P. 35)

Se, como diz Bourriaud (2009), o artista é um semionauta, ou seja, um criador de percursos dentro de uma paisagem de signos, então a tradução *stricto sensu* é a reconfiguração desse percurso de criação com novos signos – uma nova festa sígnica diria Haroldo de Campos (1981) – com os quais se pretenderia dizer a mesma, ou relembrando Umberto Eco, *quase a mesma coisa*. Essa reconfiguração de signos em tradução pode ser dar: i) no âmbito da mesma linguagem expressiva – a verbal – entre dois idiomas diferentes, imaginemos, por exemplo, uma tradução interlinguística do português para o italiano, ii) no âmbito de formas expressivas distintas, imaginemos, por exemplo, a passagem de uma materialidade para outra, exemplo clássico é a transposição de um livro em filme. O que as duas formas têm em comum é a importância de reconfigurar o percurso de criação do autor/artista na forma em que ele se dá. Dito isso, uma conclusão possível, feita a partir de uma perspectiva lógica e formal, levaria a afirmar que a primeira e a segunda forma de traduzir (interlinguística e intersemiótica) parecem não se tocar, uma vez que há uma disparidade de suporte material. No primeiro caso, a trasladação é do verbal em uma língua *x* para o verbal de uma língua *y*, enquanto que, no segundo caso, muda o que poderia ser chamado de *médium*. No exemplo proposto, a tradução seria do verbal para a película, imagens cinéticas. Considerando, porém, a assim chamada literatura nos campos expandidos, ou algumas formas de literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2007), existiria a possibilidade de cruzamento das formas tradutórias, onde uma modalidade pode intervir em auxílio da outra, já que se traduz um material híbrido. A literatura nos campos expandidos, ou melhor dito, a incorporação na escrita verbal de práticas e procedimentos de outras formas expressivas, parece estar mostrando que, ao empreender trabalhos tradutórios interlinguísticos, a passagem para a língua de chegada é mediada por outras metamorfoses intermediárias que poderiam ser definidas, segundo esse

estudo de caso, como intersemióticas. Uma escrita pensada a partir da afecção do corpo leitor e que modifica, espinosianamente falando, sua potência de agir, não pode ser traduzida sem considerar esse pressuposto. A afecção do corpo, no caso de escritas contemporâneas mais experimentais, pode denominar-se como afecção contra discursiva, visto que exige novas posturas epistemológicas de abordagem, concretizando-se através do uso de técnicas e procedimentos estéticos que não podem ser negligenciados no trabalho de versão de uma língua para a outra, já que o *como* (estética) tem a ver com o *que* (sentidos possíveis). Isto é, a estética dessas obras produz questionamentos profundos de sentido e interpretação das mesmas. Muitas dessas técnicas e desses procedimentos estéticos usados por Nuno Ramos na literatura, no estudo de caso aqui apresentado, ao afundar suas raízes em práticas de outros campos, implicam no próprio ato de traduzir o verbal, um pensar o verbal a partir de um relato da matéria, de uma fenomenologia dos corpos em metamorfose; e, especialmente para os escritos mais recentes, como *Adeus Cavalo* (2017), na vivência da escrita como performance. Dessa forma, trata-se de uma escrita que, através da exposição do processo, desencadeia reflexões metalinguísticas; assiste-se a linguagem no seu devir, desdobrando raciocínios sobre si mesma, testando sua própria capacidade combinatória para além das regras impostas pelo próprio código verbal, em uma renegociação constante das relações entre significantes e significados. Uma escrita que se define performática porque consegue recriar, no corpo do público receptor-fruidor, uma sensação de aqui e agora, afetando-o através de uma vivência de sensações impulsionada pela leitura do texto. Lembra-se, como exemplo apropriado desse tipo de escrita, a definição de Graciela Speranza (2012), que, ao analisar a obra do escritor mexicano Mario Bellatin, cunha a expressão *texto instalação* – textos cujo sentido se dá pela montagem, ainda que essa montagem seja feita a partir de um material puramente verbal.

Para traduzir esse tipo de escrita, não é suficiente, como veremos, o simples processo de versão de uma língua para outra, é necessário pensar os tópicos da escrita – já que não se pode falar de verdadeiras narrações – a partir das materialidades e das sonoridades evocadas, e do espaço performático que ela é capaz de criar, ainda que no

grau mais baixo de performatividade, definido por Zumthor (2007) como performatividade em ausência[1].

Antes de analisar alguns dos procedimentos estéticos usados na escrita de Nuno Ramos que exigem no ato tradutório uma passagem "intersemiótica", consideremos o trecho seguinte, retirado da obra *Cujo* (1993):

> Poroso, caudaloso, branco, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada, talhado, espalhado, molhado, silencioso, calado, assustador, redondo, em espiral, movediço, pantanoso, afunda-pé, engole-o-pé, monótono, hipnótico, de uma nota só, aos goles, aos trancos, branco, completamente branco, tanto, nem tanto, cíclico, crescente, decrescente, um fole, expansivo, monocórdio, envolvente, gosmento, penetrante, mole, invasivo, ocupa-bolso [...]. (RAMOS, 2011, p. 45).

Uma rápida leitura nos mostra o cruzamento de pelo menos duas lógicas distintas na dimensão verbal: a sonora, com reiteração de células similares em palavras consecutivas; e a plástica, com justaposição de palavras com apagamento de fronteira – entre os outros procedimentos de troca de práticas interartes. Seria impossível traduzir o verbal sem considerar, por exemplo, que cada bloco de palavras em sequência ativa alguns sentidos de maneira multimodal, exatamente a partir do cruzamento dessas lógicas (a sonora e a plástica aplicada ao verbal), atravessando materialidades em diversos estados e indicando as características marcantes em cada um deles. Considerando

1. Zumthor (2007) afirma que *poderiam* ser distinguidas três tipologias principais de performance: i) a primeira envolve audição e uma visão global da situação de enunciação, seria a forma mais completa em presença total de quem executa e de quem a frui; ii) a segunda se daria quando falta só um elemento de mediação, particularmente o elemento visual, o exemplo dado é o do rádio ou de um disco; iii) uma terceira forma, a mais fraca de todas, seria a simples leitura silenciosa de um texto. Nesse último caso o grau de performatividade se daria pela escuta da própria voz mental lendo. Com relação a esse último caso, acrescenta-se, em estudos que acompanham de forma mais ampliada o recorte de pesquisa aqui apresentado, que há algumas características melopaicas de alguns textos que fazem com que essa situação se verifique, mas que, de forma geral, seria difícil aplicar essa terceira forma para todo o tipo de leitura. O texto em si deve conter elementos que realcem o performático como, por exemplo, um uso intencional de recursos sonoros de cunho poético e teatral.

um pequeno bloco da sequência inicial *caudaloso, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, borbulhante*, pode-se afirmar que o tradutor, deverá necessariamente pensar, depois de uma primeira leitura na língua de partida, nos efeitos sensoriais despertados por essa escrita, em como essas passagens de estado da materialidade líquida se dão fisicamente (em termos fenomenológicos), em como o corpo leitor é fisicamente afetado, para depois verter o texto na língua de chegada, combinando o conjunto de lógicas nele presente. Depois dessa primeira passagem, deverá ser feita uma *contraprova*, ou seja, ao reler os textos traduzidos deverá confrontar-se se esses são capazes de despertar, no corpo leitor, os mesmos efeitos da língua do original, expondo da mesma forma as passagens de materialidade, a matéria em busca ou perda de uma forma. A partir dessas considerações pode-se dizer que, numa simples tradução verbal, está contido um processo de transmutação mental, como fase intermédia que antecede a tradução *stricto sensu* entre uma língua e outra; transmutação essa que serve para pensar a escrita em suas referências sensoriais e na sua capacidade de afetação corporal, ainda que esse seja um processo mental desencadeado de um *input* que vem do corpo-texto e se direciona para o corpo-leitor.

O acoplamento sonoro, por exemplo, por rimas completas, dentro da sequência acima destacada, como no caso de *espumante* e *borbulhante*, não é nada casual, e, em tradução, deverão ser escolhidas palavras que consigam ajustar e combinar as várias lógicas usadas – a sonorização e a plasticização do relato da escrita através do qual se descreve a metamorfose da matéria dentro do estado líquido. A técnica de plasticização da escrita também se dá porque a própria linguagem verbal é tratada como matéria substancial, pois, ao par dos quadros da década de 90[2], Nuno Ramos aplica na escrita verdadeiras *assemblagens* de palavras (e não só) a partir de uma lógica de entrosamento de materiais e características comuns eventualmente compartilhadas pelas palavras escolhidas, nem que sejam apenas sonoras. O fenômeno contemplado nessa justaposição é o fenômeno do Maelstrom, que é a criação de um redemoinho marítimo. A sequência *caudaloso, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, borbulhante* retrai o clímax com o qual se forma esse redemoinho, colocando

2. Para ver os quadros fotos disponíveis em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/quadros-1994/>. Acesso em 3 de novembro de 2021.

praticamente todas as fases de criação do mesmo, um relato da fenomenologia da matéria em transformação e na sua força de criação, quando já não é mais uma coisa, mas ainda está se tornando outra. Obviamente a escolha tradutória, pensando sempre na palavra *borbulhante* dentro da sequência, não só deverá contemplar o elemento semântico "produzir borbulhas", mas também se ligar foneticamente ao líquido que por excelência apresenta borbulhas anteriormente colocado, isto é, o *espumante*, criando assim uma ligação com o seu anterior, *bolhas*, ao qual é ligado pela sílaba inicial *bo*. A perda, ou do lado fonético ou do lado material, sensorial-físico despertado pela escrita, em tradução, seria problemática, pois a informação estética nesse caso é também informação de significado.

Nuno Ramos é o ícone do multiartista. Inicialmente conhecido como artista plástico, especialmente, a partir dos anos 80, com a adesão ao grupo de artistas da Casa 7 de São Paulo, apresenta-se como um *trabalhador* da matéria forte, da qual está constantemente desafiando propriedades e possibilidades de organização e entrosamento. Os procedimentos que ele usa com a matéria plástica, então, tornam-se uma lição de linguagem que ele parece aplicar à escrita. É claro que também poderia se afirmar que a poética do autor é aplicada como um todo às várias formas expressivas. Todavia, a escrita é algo que, como fato público para Nuno Ramos, surge sucessivamente ao seu reconhecimento como artista plástico e parece espelhar, de alguma maneira, os movimentos poéticos que primeiramente se desdobram nas artes plástico-instalativas e performáticas. Posto que os textos de Nuno Ramos podem ser definidos como textos instalação (SPERANZA, 2012), isto é, textos que expõem o processo, que expõem, segundo a definição característica da performance elaborada por Jossette Féral, a obra sendo feita (2015). Deparamo-nos, portanto, com uma escrita que gera um *now effect* (efeito de agoridade) muito próprio das artes plástico-instalativas e performáticas contemporâneas. Lorenzo Mammì, em um texto crítico sobre Nuno Ramos que remonta aos anos 90, escreve ao falar da obra plástica do artista: "O que vemos é apenas o resultado precário de um processo, um momento de equilíbrio que por pouco não se quebra. A superfície úmida dos quadros denuncia que o objeto de arte, a obra como em geral a entendemos, ainda não está pronta, e não o estará nunca" (MAMMÌ, 1989, . n.p). Essa busca por uma forma, ou experimentação de formas possíveis, testando a maleabilidade da linguagem fora de uma lógica puramente

essencialista e ordenadora – que normalmente associa ao significante *A* univocamente um significante *B* – é o que assistimos na obra literária de Nuno Ramos, na qual a forma como o artista trabalha a matéria torna-se uma verdadeira lição de linguagem para a escrita. O artista tem o anseio de tentar, na escrita, diminuir o descompasso que existe entre as palavras e as coisas, conferindo à linguagem verbal plasticidade, sensorialidade, injetando-lhe um sopro vital. Assim escreve o autor, na tentativa de construir um mito de fundação da linguagem no primeiro capítulo do livro *Ó* (2008):

> Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos desuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. (RAMOS, 2008, p. 20).

Entre os procedimentos estéticos identificados como troca de práticas interartes e que participam dessa vontade de redução de descompasso entre as palavras e o que elas indicam, que se torna característica peculiar da escrita de Ramos, há:

i) Manipulação sonora no âmbito de uma estética do som que se dá de várias formas (a criação de esculturas verbais sonoras através da recuperação do lado melopaico da linguagem verbal; a criação de situações de audição performativa, com relativo espaço acústico; o uso de vozes no lugar do narrador, com consequente desconstrução de elementos de coesão textual e construção de um andaime polifónico);
ii) Sensorialização da escrita através do uso de um vocabulário altamente sensorial, combinando os termos de várias formas (uso de oximoros sensoriais e sinestesias, descrições multimodais das sensações);
iii) Plasticização da escrita, aplicando à linguagem verbal procedimentos próprios das artes plásticas, como a justaposição com apagamento de fronteira em níveis diferenciados: da temática,

> do gênero (texto) e da oração (palavras), tornando plástico cada objeto da escrita.

Trabalhar-se-á aqui, todavia, só com exemplos ligados a esse último ponto (iii), a plasticização da escrita, porque através das técnicas/procedimentos utilizadas/os para alcançar no verbal esse objetivo, é que se destaca de forma mais evidente um processo tradutório que exige da tradutora o acionamento de uma capacidade plástico-imagética para um entendimento e para uma incorporação profunda da escrita, que precisa ser vivenciada e sentida no seu potencial plástico e sensorial antes de praticar-se qualquer versão na língua de chegada. Eduardo Jorge de Oliveira, em *A invenção de uma pele: Nuno Ramos em obras* seu livro de 2018, destaca, citando também Eduardo Massi, que Nuno Ramos parece atuar um processo de "semantização dos procedimentos das artes plásticas" (OLIVEIRA, 2008, p. 15) construindo assim "relatos de ateliê" (Ibidem, p. 18), ou seja, relatos do seu trabalho como artista ao fazer as obras. Se essa afirmação é absolutamente verdadeira em livros inicias como *Cujo* (1993), o que se pode afirmar também, em fases sucessivas, é que, em alguns momentos, essa relação se inverte, isto é, não é mais o procedimento artístico do produzir obras que se torna assunto da escrita, mas é tudo o que se quer que seja assunto da escrita que vai se tornar plástico, sendo descrito pela lente da plasticidade. Esse tipo de escrita exige um reajuste de abordagem epistemológica por quem lê, cujo corpo já possui uma educação senciente e perceptiva, e cuja mente está educada a processar a partir desse engavetamento sensorial. Isso faz com que a literatura contemporânea mais experimental seja abordada ainda segundo um critério de *literariedade* (LUDMER, 2017), com conceitos hermenêuticos como narração, personagem, autor, gênero e obra e que nesses casos revelam-se ineficazes. Assim a tradutora, de uma língua para outra, deverá ter – mais que os outros leitores – a sensibilidade para abrir seu corpo às novas afecções e fazer com que, a partir dessas, possam ler-se os textos desenvolvendo novas *epistemes,* passando esse potencial para a tradução.

> Ao invés de diversificar primeiro nossos produtos numa miríade de aspectos (cores, brilhos, texturas, densidades) para depois aproximá-los novamente em categorias arbitrárias (grande, pequeno, novo, velho, barato, caro), talvez a mais alta tecnologia devesse

> alcançar esse mistério – produzir objetos que já de início não consigam singularizar-se minimamente, acoplando-se à nossa vida e despedindo-se dela com a velocidade e a indiferença desses mosquitos de fim de tarde. Facas de barro, que derretem à primeira chuva; redes de restos de cabelo, tão demoradas para tecer quanto fáceis de romper; livros impressos em folhas vivas, tornando-se ilegíveis enquanto amarelecem. Os mais preciosos materiais seriam os menos duráveis, aqueles que nos livrassem rapidamente de sua companhia. (RAMOS, 2008, p. 119).

Nesse trecho, por exemplo, a ideia de bagunça é abordada a partir dos sistemas de catalogação do mundo, que muitas vezes se baseiam nas propriedades físicas dos objetos. Na busca de uma contralógica que possa desconstruir os parâmetros classificatórios de nossas ordens mentais, essa configura-se no desatendimento das propriedades físicas esperadas de cada objeto (facas que derretem, impressões tornando-se ilegíveis em folhas de árvores etc.).

> Teve intenção? Planejou antes? Perguntas que limitam o alcance de cada um destes atos, aprisionando-os na jaula do presente do indicativo. Separamo-nos, assim, do solo úmido essencialmente relacional, como pistilos numa planta, onde se cruzam e se beijam tantos crimes da borra confusa de generosidade e ciúme, de maus sentimentos e doação infinita de que somos feitos [...]. É esta operação essencialmente formal e higiênica, resultado de um talento enorme para seccionar em elementos discretos a goma contínua da vida [...]. (RAMOS, 2008, p. 85-86).

Nesse último trecho, mostra-se como a lição de linguagem da matéria é levada para a escrita, abordando plasticamente algo como o funcionamento do sistema judiciário. O poder judiciário, ao não considerar a vida inteira do réu, julga o ato cometido nucleando-o da *goma* inteira da vida que acaba sendo seccionada em *elementos discretos*. A desconsideração dos elementos relacionais das vidas dos indivíduos é metaforicamente visualizada como os pistilos que, um por um, desabrocham numa flor; os crimes são feitos de carne, já que se beijam, e a generosidade e o ciúme resultam em uma imagem visual, a borra. Os atos cometidos também são tornados elementos físicos, já que são descritos como enjaulados, como se fossem bichos. Em um trecho imediatamente anterior, Nuno Ramos escreve:

> O cheiro intolerável de um presídio virá talvez deste acúmulo de eventos, de acontecimentos corpóreos que não conseguem evaporar, não saem nunca da superfície – não são tratados, nem limpos nem banhados, incrustando-se no pelo como um bicho morto no asfalto quente e retornando depois como cheiro à estufa coletiva. (RAMOS, 2008, p. 82).

A densidade humana do cárcere é lida como a densidade dos eventos que levaram essas pessoas a estarem lá e que, como sujeira, se incrustam nos corpos, de forma quase irreversível, exatamente como um animal espatifado no asfalto. A ideia de estagnação é reforçada por uma dupla metáfora, esses eventos que marcaram a vida das pessoas são tactilizados (incrustam-se), mas também são olfatizados, não conseguem evaporar dos seus corpos. O empreendimento de tradução interlinguística desses trechos precisa de uma lente plástica afinada, a tradutora precisa assumir uma perspectiva sensorial ao tratar dos temas mais variados.

O exemplo acima mencionado além de mostrar uma plasticização dos assuntos e das temáticas díspares, que, se não fosse pelo olhar do artista plástico, provavelmente não enxergaríamos, exemplifica também um outro procedimento, o de sensorializar a escrita. Tal procedimento concretiza-se através do uso exacerbado de um vocabulário dos sentidos, de construções de oximoros sensoriais e de uso de sinestesias. Consideremos, a tal propósito analítico, o trecho seguinte:

> Mas há o ovo, obra-prima comum a todas as aves, uma perfeita combinação de higiene e de asco, de assepsia e gosma, de transparência e amarelo de cádmio, de sol e placenta, desastre e construção, de solidez e fragilidade, origem e fim. São tantos os significados, quase todos reversíveis, que não vale a pena enumerá-los. No entanto, quem já quebrou sem querer um ovo dentro do bolso do casaco e teve que limpá-lo depois misturado aos documentos conhece o amarelo incontrolável invadindo o forro da pelúcia num dia frio. Não há propriamente como tirá-lo de lá, pois mesmo não sendo sólido refugia-se numa unidade gelatinosa que reage e escapole entre nossos dedos, e continua ovo, ainda dentro do bolso. (RAMOS, 2008, p. 76).

O ovo por si só é capaz de evocar as percepções plásticas, aqui acentuadas através de: descrições minuciosas e especificações descritivas, tal que *amarelo de cádmio*, algumas metáforas construídas a partir de pares de palavras antitéticas, tais que *higiene e asco*, *assepsia*

e gosma. Diante da leitura desse trecho é quase impossível o leitor não internalizar fisicamente as sensações que a escrita impulsiona. O trecho termina com a descrição, completamente tátil, da ruptura de um ovo em um bolso, amplificando assim todas as características anteriormente antecipadas que se disparam em todo o seu potencial: um interior que, uma vez fora da casca dura, apresenta-se inapreensível (contendo em si o sólido e o frágil), uma viscosidade entre o gelatinoso e o compacto (pois foge ao toque, mas fica junta), uma cor amarela, vistosa e irreverente.

Entre os outros expedientes referentes às técnicas de plasticização da escrita, retoma-se a justaposição com apagamento de fronteira para enfim apresentar um exemplo de tradução *stricto sensu* a partir das reflexões expostas. Através desse procedimento o próprio material verbal é tratado como se fosse pedaços de matéria. A justaposição, que não deixa de ser uma forma de assemblagem verbal, parece realizar-se em três níveis diferenciados: i) do texto, quando são justapostos gêneros, criando assim um texto híbrido entre algo que não é propriamente prosa clássica, mas também não é exatamente poesia; ii) dos tópicos da escrita, juntando e abordando os assuntos mais díspares, já que não há narrativa, mas sim cruzamento de vozes; iii) da oração, justapondo palavras, não segundo uma lógica de enumeração esquizofrênica, mas sim segundo novas lógicas que muitas vezes juntam elementos de ordem sonora (consonâncias, assonâncias, rimas etc.) a outras lógicas baseadas em categorias arbitrárias, como as descritas no excerto acima (ver RAMOS, 2018, p. 119).

No trecho a seguir, destacam-se várias justaposições, no nível da oração, portanto, de palavras:

> Cego entre as mercadorias, sabia seu nome de cor: *sapato, blusa, vídeo*. Podia recitá-lo em caso de necessidade, de modo que ninguém percebesse.
>
> *Carcaças miúdas, patas de formigas, farrapos de lençol.* Fios como *musgo e mofo* crescem em meu *braço e crânio*. Alfabeto para os insetos, talvez. Tudo é *letra e lei*, tudo está escrito para *os reis, os cegos*. Tiro *o óculo* e *olho o vidro a olho* nu. Por trás deste *vidro* há outro *vidro* e por trás *dos vidros* todos a *água seca*, a *água mesma*, *aguarda* ali. Tudo é lente neste lugar, palavra escrita com vinagre sobre o mar de breu. Estou diante do milagre hebreu, os fios mortos da longa barba soletrando um nome. (RAMOS, 2011, p. 71, *grifos nossos*).

Posto que as justaposições de palavras são frequentes na escrita de Nuno Ramos e que não são nem de ordem surrealista, nem de ordem caótica, elas, na maioria das vezes, desafiam o leitor a desvendar o comum denominador pelo qual as palavras selecionadas foram colocadas juntas. Em termos da forma como se apresentam, pode-se dizer que há trechos em que as justaposições de palavras se dão no formato de longas enumerações, só divididas por vírgula. O que as difere de uma simples enumeração é a criação de ligações sonoras e a presença de algum denominador comum por conta do qual são emendadas na outra. O trecho reportado aqui apresenta justaposições mais breves dentro do parágrafo, mas que, por serem muitas, deixam a impressão de que o parágrafo em si se configura como uma assemblagem de coisas/situações. Se a primeira justaposição *sapato blusa e vídeo* é evidentemente uma coletânea de possíveis objetos de vitrine que passam abaixo do olho do *flanêur* da matéria, já o que liga o sucessivo tríptico *carcaças miúdas, patas de formigas, farrapos de lençol* é desvendado só com o avançar da leitura, através do qual se entende que se trata de elementos que aparecem no braço e no crânio de quem está falando. Os quatro dípticos: *musgo e mofo, braço e crânio, letra e lei, reis e cegos,* criam porções de sentido acoplando-se de dois em dois, isto é *musgo e mofo* crescem no *braço e no crânio* e letras e lei são escritas para rei e cegos, o que amplifica a construção de relações entre elementos incialmente não postos em sequência de quatro. A inteira sequência "Tiro *o óculo* e *olho o vidro a olho* nu" além de se constituir como uma justaposição de palavras ligadas ao ver e a transparência (*óculo, vidro, olho*), cria também em termos icônicos um efeito de assemblagem interessante devido à quantidade de [o] das palavras postas em sequência – considerando também os artigos – o que também remete imageticamente à forma de um olho. O verbo *olho* (primeira pessoa do verbo olhar) presente na oração confunde-se na justaposição, tendo a sensação de um efeito labiríntico, por conta do qual, para discernir o que é verbo do que é substantivo, é preciso reler a oração. A última justaposição com a repetição da palavra vidro três vezes tem como efeito o de reproduzir metalinguisticamente o que se vivenciaria praticamente: a presença de um vidro atrás do outro. A sequência de justaposições termina com o outro díptico de *água seca* (em que se encontra também o oximoro sensorial) e *água mesma,* e o verbo que segue *aguarda*, contendo as duas palavras anteriores, resulta em mais uma reiteração labiríntica em

que o verbo se disfarça em substantivo, quebrando, porém, a expectativa. A justaposição das sequências *óculos, olhos, vidro, água*, deixa flutuar o pensamento de quem lê das questões do ver para a imagem de um aquário, o vidro do óculos parece materializar-se no vidro de um aquário. Ao falar de justaposição com apagamento de fronteiras, faz-se referência a essa prática de juntar elementos, entrosando-os uns aos outros até a diluição em um conjunto onde os elementos, ainda aparecendo visíveis, são amalgamados com os outros em um devir contínuo. No primeiro caso mostrado (ver RAMOS, 2011, p. 45), na longa sequência que envolve o Maelstrom, há uma lógica sonora que marca todas as outras, enquanto que, nesse último, a construção de lógicas possíveis dá-se por traços de comunhão díspares entre os elementos enumerados. Ainda em outros trechos, o relato da matéria cria nuances descritivas visuais e matéricas em que um elemento da paisagem se dissolve em outro, sendo o conjunto montado como se fosse um quadro impressionista.

Propõe-se, para finalizar, um exemplo de tradução, tentando seguir as lógicas presentes no texto fonte (relato da matéria, sensorialização da escrita e lógica sonora). Consideremos o trecho: "Então vejo a taça de be**tu**me, de tu**ta**no, de **s**ebo. Bebo (**se**m **s**oda nem gelo) **s**ua alegria destilada" (RAMOS, 2008, p. 176, *grifos nossos*). A sequência *betume, tutano, sebo,* remete a matérias de densidades e consistências diferentes: a viscosidade do betume, o líquido-gelatinoso do tutano, o líquido untuoso do sebo. A sequência de palavras é ligada pelo som (betume e tutano têm acentuação na segunda sílaba e uma reiteração icónica da sílaba *tu*) e pelas concatenações sensoriais de materialidades com graus diferentes de viscosidade. O mesmo acontece para a sequência *sebo, bebo, sem soda nem gelo* em que há uma série de remissões sonoras internas, as quais novamente ligam palavras que representam materialidades que vão do estado mais líquido para um sólido, para enfim se rarefazerem na alegria destilada. Essas mesmas palavras (bebo, soda, gelo) ligam-se à sequência anterior pela rima completa entre *bebo,* que abre a sequência das materialidades líquidas, com *sebo,* que fecha a sequência anterior das diferentes viscosidades (betume, tutano, sebo). Assim, para a tradutora, a questão principal será pensar plasticamente o texto português, vivenciá-lo através das afetações corporais, afetações essas que precisam ser desencadeadas também pelo texto de chegada. Posteriormente essa vivência do texto fonte deverá ser trasladada para a língua de chegada, nesse

caso o italiano, preservando a lógica matérica junto com as demais, nesse caso específico a sonora. Esse processo determinou uma versão final na qual o tutano foi traduzido com *tuorlo* literalmente *gema* em português, para poder manter a ideia de algo interno e gelatinoso como é o tutano e preservando a sequência icônica da repetição de *tu* em *betume* e *tutano*, que, no italiano, se dá por *betume* e *tuorlo*. Outro problema surgiu para a tradução da palavra *gelo* em italiano *ghiaccio* que quebraria toda a sequência rítmica, optando-se, portanto, por outra escolha radical, que recaiu na palavra *neve*, exatamente *neve* em português. Isso permitiria não só de preservar a passagem de estados da matéria de líquida para sólida fria (soda e gelo), mas também compensaria uma reiteração sonora com a acentuação tónica na mesma sílaba da correlativa "sem... nem", que seria perdida, deslocando-a entre as palavras *né* (da correlativa *senza...ne*) e a escolhida *neve*. A versão transcriada final resultou em: "Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Bevo (senza soda né neve) la sua allegria distillata" (RAMOS, 2008, p. 176, *tradução nossa*).

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Battman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora perspectiva, 1981.

LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas 2.0*. *Z Cultural*, 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. Acesso em: 21 maio 2021.

MAMMÌ, Lorenzo. Nuno Ramos. In: *Nuno Ramos, Hilton Berredo, Ester Grinspum, Fábio Miguez, Frida Baranek. XX Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2017/04/mammi-lorenzo-nuno-ramos-1989.pdf>. Acesso em: 4 de novembro de 2021

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A invenção de uma pele*: Nuno Ramos em obras. São Paulo: Iluminuras, 2018.

RAMOS, Nuno . *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

RAMOS, Nuno. *Adeus, Cavalo.* São Paulo: Iluminuras, 2017.
SPERANZA, Graciela. *Atlas Portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes.* Barcelona: Anagrama, 2012.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

A escrita do inexprimível: o desafio da linguagem em *A hora da estrela* de Clarice Lispector

Joanne Nascimento (UFBA)[1]

Hermética. Assim foi chamada, não poucas vezes, a escritora brasileira Clarice Lispector. Consagrada como uma das principais expressões de nossa literatura, Clarice segue, quase cinco décadas após a sua morte, instigando leitores a adentrarem em, como sugere o título desse ensaio, um desafio. O desafio, é bem verdade, é frequente no exercício de contato com o texto literário em geral, mas é possível que seja acentuado quando se trata de textos disformes, que escapam aos modelos estabelecidos e consagrados de narrativa, personagens e utilização da linguagem. É nesse campo do que extrapola a forma e em alguns casos do desmonte, que a escrita de Clarice Lispector está inserida. Não à toa, então, alguns de seus romances iniciam antes da narrativa, através de notas que preparam leitores para um possível estranhamento[2].

A própria Clarice Lispector tinha conhecimento do desconforto que sua produção causava e de sua classificação pela crítica como escritora hermética. Em breve crônica publicada no ano de 1968, ela comenta e ironiza tal adjetivação. Lemos:

> Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O mistério do coelho pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente

1. Graduada em Letras (UNEB). Mestranda em Literatura e Cultura (UFBA). Pesquisadora de Teoria e Crítica Literária Contemporânea no Grupo de Pesquisa Aláfia. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.
2. Em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, a escritora começa dizendo a possíveis leitores que gostaria que aquele livro fosse lido "apenas por pessoas de alma já formada" (LISPECTOR, 2009, p. 5); *A via Crucis do corpo*, livro de contos, começa com uma explicação sobre o fato de ser uma escrita por encomenda e também sobre o porquê de a escritora permitir-se adentrar no que ela mesma chama de lixo. Mesmo em *A hora da estrela*, ao iniciar com a "dedicatória do autor", Clarice Lispector marca sua presença na narrativa e ainda destaca a relevância da história daquela moça que pouco importa. Tais notas podem ser lidas como justificativas, diálogos e advertências aos leitores, mas também como evidência de uma escritora que percebe o estranhamento que suas produções despertam, tanto em leitores quanto em críticos.

> ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?
>
> Mas, oh, meu Deus, como tudo isso tem pouca importância (LISPECTOR, 1999, p. 79)

Na crônica citada, ao mesmo tempo em que ironiza o fato de ser uma escritora parcialmente compreendida, Clarice Lispector desvela o que acredita que pode estar por trás da relativa incompreensão de parte de seus leitores e da crítica: a linguagem. Quando usa palavras para uma criança, ela tanto é entendida como é premiada, ao passo em que, quando usa palavras para adultos, seus textos tornam-se difíceis e a sua escrita é classificada como hermética.

Nessa perspectiva, a principal chave do processo de escrita e compreensão de um texto centra-se na linguagem e na forma como esta é utilizada. O que se observa ao longo de toda a produção clariceana, no entanto, é que a linguagem está longe da univocidade e, acentuando ainda mais o desafio desse campo de expressão, distante de ser totalizante e conseguir expressar completamente o que se propõe. Ao invés disso, há sempre algo incapaz de ser dito, evidência de que a linguagem esbarra em um limite, o que a conduz ao fracasso.

O fracasso da linguagem (expressão utilizada pela própria Clarice Lispector em um de seus romances)[3], quando esta se põe no intento de dizer o indizível, é presente ao longo de toda a obra clariceana. No caso dos romances, a tensão existente entre o desejo de deslocar o que se vive e o que se observa para o campo da palavra e a impossibilidade de fazê-lo de maneira satisfatória, já é notado em *Perto do coração selvagem*[4], romance de estreia de Clarice Lispector

3. Trata-se de uma expressão encontrada no romance *A paixão segundo G.H.*, quando diz "o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu" (LISPECTOR, 2009, p. 176). Além de destacar a ideia de fracasso da linguagem, Clarice Lispector ainda aponta para a perspectiva a qual se pretende alcançar através desse ensaio: a de que é quando fracassa que a linguagem obtém o seu sucesso.
4. Nesse romance, como um dos exemplos de que Clarice Lispector buscava, com a sua escrita, algo incapaz de ser capturado pelas palavras, a protagonista, Joana, expressa: "liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome" (LISPECTOR, 1998b, p. 70).

e procede nos escritos posteriores. É em *A hora da estrela*, no entanto, último romance publicado em vida, que a escritora dedica mais atenção a tal impasse. Nele, o fazer do escritor é destacado e retratado no campo do impossível.

O desafio

Datado de 1977, *A hora da estrela* coloca diante do público um dilema de criação e representação. O narrador do romance, identificado como Rodrigo S.M., é um homem de classe média, escritor, que se apresenta como o responsável por escrever aquela história. Ele, no entanto, encontra dificuldades no processo da escrita e é a partir do relato dessas dificuldades que a narrativa começa a ser desenvolvida, em um exercício metanarrativo.

A estrutura que vai sendo construída apresenta-se como lacunar, digressiva, deixando o leitor com a sensação de que mesmo após o início, trata-se de uma história ainda por começar. O motivo para essa sensação de adiamento do princípio é associado ao contato de Rodrigo S.M. com a personagem principal, Macabéa – uma jovem de 19 anos, órfã, alagoana, que foi morar no Rio de Janeiro. Macabéa é datilógrafa, embora tenha pouco domínio das palavras e pouca destreza na profissão. A jovem é descrita como uma vida parca, encontrada de relance na quase invisibilidade das moças nordestinas, sozinhas e pobres como ela, que andam nas ruas das cidades grandes sem que notemos suas existências.

Sobre essa jovem sabemos ainda mais: falando a respeito da sua personagem, Rodrigo S.M. descreve-a como "um personagem buliçoso [...] que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere" (LISPECTOR, 1998, p. 22). E aqui está, portanto, o desafio encontrado por este narrador – trazer para o campo da palavra aquilo o que se apresenta como buliçoso. Por definição, buliçoso pode ser entendido como aquilo "que bole; inquieto" (*Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa*, 2004, p. 123). O que se move muito, não raro, torna-se inapreensível.

É isso o que acontece com Macabéa. Quanto mais Rodrigo S.M. aproxima-se da jovem, mais a personagem escapa, resistindo, ainda que nem mesmo esteja consciente dessa resistência, ao enquadramento da escrita. Macabéa é o informe; escrever sobre ela é conferir-lhe uma forma, o que parece tarefa fadada ao fracasso uma vez que

a personagem sempre escapa. Chama a atenção o fato de que a moça é apresentada como expressão de simplicidade. Nada nela é grandioso, tudo é tido como irrelevante, fraco e pobre. Apesar dessa suposta falta de importância, Rodrigo S.M. coloca-se como tendo necessidade de escrevê-la. Além disso, mesmo sendo matéria tão simples, trazer Macabéa para a narrativa é, como sugere Rodrigo S.M., tocar em uma vida que respira. O narrador adverte que "o que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil" (LISPECTOR, 1998, p. 19).

A crise em que se encontra Rodrigo S.M. pode ser entendida não apenas como uma crise da linguagem, mas também uma crise da representação, tendo em vista que representação e linguagem estão plenamente relacionadas, já que é através da linguagem que representamos o mundo e as coisas nele. Espaço de poder e, por isso mesmo, de constante disputa, a representação desperta o interesse dos estudos filosóficos e literários desde a Grécia Antiga, começando com Platão. No pensamento platônico, o que aqui chamamos de representação está diretamente associado à imitação, ou mimese e, portanto, à semelhança.

Considerando o campo artístico, Platão entende a arte como forma de representar uma ideia, um ser ou um objeto, afastada em três graus daquilo o que representa, o que significa que por ser a arte uma produção afastada da verdade e, por isso, ilusória, não deveria fazer parte do processo de formação dos cidadãos. É, portanto, na condição de inimiga do desenvolvimento das sociedades que a representação, ou a arte, é primeiramente descrita.

As considerações platônicas mostraram-se insuficientes, entre outras questões, pela limitação do campo da arte àquilo o que é semelhante. É certo, no entanto, que das conceituações de Platão descendem os estudos envolvendo arte e representação traçados ao longo dos séculos. São estudos numerosos, desenvolvidos sobre as mais variadas perspectivas, que, em muitos casos, questionaram as proposições platônicas de arte como imitação ilusória da verdade ou da realidade. Hoje, ainda mais demarcada como espaço de poder do que fez Platão, já podemos entender a representação como espaço de diferença[5], não apenas de semelhança, o que ampliou as possibilidades

5. Ver, entre outros, Deleuze (2015). Nessas considerações, Deleuze questiona o pensamento platônico envolvendo a representação e propõe uma valorização do diverso no ato de construir um sentido e de representar.

de estudo do campo representativo. No entanto, mesmo que tenham sido feitos questionamentos que ampliaram as bases do entendimento sobre a representação, a questão está longe de ser encerrada, tendo em vista que representar envolve sempre falar sobre um outro – pessoa, objeto, lugar. E falar, ou representar esse outro, como se nota em *A hora da estrela*, parece ser impossível.

Linguagem e representação: o jogo e o fora

Levando em conta a estreita relação entre representação e linguagem, convém entender como a linguagem apresenta-se em crise em *A hora da estrela*. Para tanto é pertinente analisar algumas considerações críticas que antecederam o romance. O fracasso em que esbarra Rodrigo S.M. é semelhante ao vivido por personagens anteriores de Clarice Lispector. Essa presença anterior do fracasso é sugerida por Benedito Nunes, um dos mais destacados críticos da escritora. Refletindo a respeito da linguagem clariceana, o crítico considera haver, em Clarice, uma relação muito aproximada entre linguagem e existência, sendo através da linguagem que as existências das personagens são construídas e afirmadas.

Nunes destaca que essa inter-relação ocorre tanto no plano do coletivo, que aborda as heranças culturais e o que é comum ao humano, quanto no individual, que se aproxima mais de uma perspectiva ontológica e única do ser. Para o filósofo, coletivamente falando há harmonia entre palavras e existência, ou seja, é possível que as palavras falem satisfatoriamente de um coletivo. O limite encontra-se naquilo o que é individual. De acordo com Nunes (1976, p. 131) "[...] se os indivíduos tornam-se pessoas e, premidos pela grande inquietação que aguilhoa os personagens de Clarice Lispector, tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos, a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação".

A análise de Nunes é anterior à publicação de *A hora da estrela*, o que não impede, no entanto, que seus apontamentos críticos sejam utilizados para analisar esse romance. Ora, é exatamente quando se propõe a pensar em Macabéa como pessoa, quando lhe confere individualidade, que Rodrigo S.M. descobre-se incapaz da apreensão de

sua personagem[6]. E, embora a atenção principal esteja voltada para Macabéa, é possível afirmar que o processo de construção da narrativa é também um meio de encontro do narrador-personagem consigo, na medida em que, notando o seu fracasso laboral, reflete acerca da sua atuação enquanto escritor e de seu lugar qual indivíduo em um meio social. O conhecimento sobre si próprio não estava, até então, ao alcance de Rodrigo S.M., tanto que, em meio ao processo de apresentar a jovem protagonista, ele chega a dizer: "[...] vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido" (LISPECTOR, 1998, p. 15). Enquanto constrói a história de Macabéa, portanto, o narrador encontra a sua própria individualidade. Esse encontro não está escape da surpresa. O susto que Rodrigo S.M. expressa, no final da narrativa, quando percebe que ele também morre, é o susto de quem se entendeu como pessoa e sabe que nesse lugar, fora de um coletivo, é tanto falível quanto precário.

E assim, encontrando na língua uma barreira frente à expressão, Clarice Lispector insere suas personagens, também em *A hora da estrela*, no que Benedito Nunes chama de jogo da linguagem. Por jogo da linguagem Nunes, fazendo referência a Wittgenstein, entende a forma como as palavras são utilizadas para nomear as coisas, seguindo sempre as regras estabelecidas no processo de construção linguística. No caso da literatura, o crítico considera que "[...] é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, *constitua também, de certo modo, o seu objeto*" (NUNES, 1976, p. 130). É isso o que acontece em *A hora da estrela*, narrativa na qual a linguagem é tanto o material quanto o objeto da ficção. A figuração dupla da linguagem é utilizada por Rodrigo S.M. para alcançar a existência individual, mencionada anteriormente, que é uma constante na produção clariceana.

6. Rodrigo S.M. sabia da existência de Macabéa, como sendo uma das nordestinas que podem ser encontradas, por aí, vivendo à toa. É no próprio romance que o narrador escritor revela ter sido criado no Nordeste. Nessa perspectiva, Rodrigo S.M. conhece e pode falar do que seria o nordestino, enquanto grupo, o que de fato sugere, através de breves comentários no romance. Ao ser descrita como uma moça nordestina, Macabéa faz parte de um coletivo. Seu escritor, portanto, não tem dificuldades para apontar sua existência. É quando pega, de relance, seu olhar e encontra, por assim dizer, sua individualidade, que o desafio se impõe: Rodrigo S.M. não consegue falar de sua personagem enquanto indivíduo.

Falando não mais a respeito da literatura em geral e especificamente a respeito de Clarice Lispector, Benedito Nunes aponta que a escritora insere-se nesse jogo desde o início de sua escrita romanesca. Convém analisar:

> Já no primeiro deles *(dos romances)* se observa uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo da linguagem, como situação problemática dos personagens que andam à busca de comunicação e de expressão. Assim, a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação (NUNES, 1976, p. 130, grifos nossos)

Na perspectiva abordada por Nunes, mais uma vez, existência e linguagem são aproximadas, agora pela lógica do problema. Existir, pois, passa por dizer que se existe, o que envolve um problema já que sempre há, no individual, o inexprimível. Clarice Lispector e Rodrigo S.M., seu escritor fictício, sabem disso. Ainda assim, adentram no desafio e problema que é falar sobre essa personagem. O narrador confessa: "[...] preciso falar dessa nordestina senão sufoco" (LISPECTOR, 1998, p. 17).

E, para não sufocar, Rodrigo S.M. e Clarice Lispector, que desde o início revela-se presente na narrativa, através de um "na verdade", expresso na dedicatória do autor, encontram um caminho para falar sobre sua personagem, na tentativa de que ela seja representada. O caminho não é o mesmo entendido pelos estudos da representação que pensam a arte e a literatura como imitação de uma realidade ou figuração de uma verdade. Ao invés disso, a linguagem utilizada por Clarice Lispector é muito mais de diferenças do que de semelhanças. Ela pode ser lida juntamente com o que propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari quando falam em minoridade e desterritorialização da língua.

As reflexões de Deleuze e Guattari (2017) visam analisar as produções literárias não validadas pelo cânone e, por esse motivo, vistas como expressões de menor prestígio. A proposta dos filósofos é demonstrar como a literatura esquecida da classificação ocidental canônica, ao falar sobre um povo que falta, assume uma potência criadora maior do que as produções atreladas ao cânone. O menor, para Deleuze e Guattari, portanto, nada tem a ver com uma questão valorativa e muito menos com uma questão depreciativa. Antes disso,

quando fala em minoridade, os teóricos referem-se a uma infração naquilo o que há de limitador no processo de classificação e eleição do cânone.

É certo que, considerando o cenário brasileiro, Clarice Lispector figura em condição de privilégio. Isso não significa, no entanto, que a escritora tenha construído sua produção sem cometer infrações ao cânone nacional, lugar que ela inegavelmente ocupa. A personagem Macabéa e o seu confronto com Rodrigo S.M. é um exemplo disso. Macabéa é apresentada como sendo do espaço do mínimo. Seus pensamentos e sentimentos não são grandiosos; o seu viver é ralo. Além disso, essa personagem pode ser lida como uma infratora, na perspectiva em que ocupa espaços que não foram destinados para ela. Quando a avista no Rio de Janeiro, o narrador logo diz que ela estava "numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas" (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Macabéa não apenas sai de onde não deveria sair como também rompe a barreira da invisibilidade imposta a moças como ela. Encontra uma profissão que envolve o manejo da palavra, mesmo sendo quase analfabeta. E quando sua infelicidade é presumida, o que ela diz é: "mas é só na cara que eu sou triste porque por dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é?" (LISPECTOR, 1998, p. 52). Tais atos de infração da personagem, lembrando o que propõem Deleuze e Guattari, não seriam possíveis dentro do máximo, da ideia de grande literatura. Apenas sendo menor é que a linguagem é capaz de alcançar esse tipo de traição.

Além da minoridade, ou do ingresso em um devir-menor, como proposto por Deleuze e Guattari, Clarice Lispector ainda faz uso de um importante recurso a fim de trazer para as páginas a existência dessa personagem – trata-se da desterritorialização da língua. Conforme sugerido pela própria palavra, desterritorialização envolve a retirada de algo de um território, que nem sempre é geográfico. No contexto ao qual inserimos a discussão deste ensaio, por exemplo, o território é linguístico. Desterritorializar a língua envolve promover variações em sua utilização consagrada, o que no caso do campo literário, passa por desviar do padrão linguístico estabelecido pelo canônico para classificar o que se entende como boa literatura. Deleuze e Guattari apontam que "escavar a linguagem" e transformá-la em instrumento revolucionário é tornar uma língua estrangeira dentro de sua própria estrutura. É, lembrando Kafka, "roubar a

criança no berço, dançar sobre a corda bamba" (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 41).

Os recursos utilizados por Clarice em *A hora da estrela* operam no sentido de desterritorializar a língua. O romance que tensiona o fazer do escritor faz um diálogo direto e permanente com o leitor e ainda, especificamente quando em falas de Macabéa, apresenta linguagem mais aproximada ao banal cotidiano. Retomando as considerações de Benedito Nunes (1976), quando fala no jogo da linguagem instituído pela escritora, o crítico aponta que as regras estabelecidas por Clarice Lispector vão na direção oposta a uma linguagem de abundância. Isso significa pensar que ao invés do rebuscamento da linguagem, do trabalho no sentido de dispor muitas palavras e palavras que se destaquem como exuberantes, a escritora opta pelo simples, o mínimo e, por vezes, pelo silêncio.

É exatamente assim que Rodrigo S.M. descreve a sua atividade de escrita. Ele afirma: "é claro que como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que a palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra" (LISPECTOR, 1998, p. 15). A escrita apresentada em *A hora da estrela* é mesmo sem enfeites, mesmo porque Rodrigo S.M. deseja falar sobre uma moça que existe em condição de escassez. A linguagem que utiliza para tanto é, dessa forma, também escassa, atitude de infração para quem tem como prerrogativa da profissão um vasto domínio do campo das palavras. O ato de desterritorialização do narrador, no entanto, não se resume a isso. No trecho destacado convém observar que a própria construção do pensamento é feita de maneira não usual ao que vemos na língua portuguesa. Não é comum, por exemplo, falar em "termos suculentos", "carnudos substantivos" ou "verbos esguios". A aproximação desviante que é feita entre palavras que aparentemente não se relacionam é também acionamento de um estrangeirismo dentro da nossa própria língua.

A expressão máxima de desterritorialização da língua, no entanto, encontra-se na personagem Macabéa. Ela não sabia, por exemplo, que no Brasil não se fala brasileiro e muito menos que existe mais de uma língua. Ao longo da narrativa, Macabéa pouco pensa e pouco fala, sendo descrita pelo narrador como alguém que jamais disse frases e que tinha um diálogo oco. Quando conhece Olímpico, um metalúrgico que se torna seu namorado, é possível perceber

algumas das expressões verbais da jovem, através de curtos diálogos. Selecionamos alguns desses, que evidenciam a inabilidade de Macabéa com a linguagem:

> Eles não sabiam como se passeia. Andaram sob a chuva grossa e pararam diante da vitrine de uma loja de ferragem onde estavam expostos atrás do vidro canos, latas, parafusos grandes e pregos. E Macabéa, com medo de que o silêncio já significasse uma ruptura, disse ao recém-namorado:
>
> – Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor? (LISPECTOR, 1998, p. 44)

> Em pequena ela vira uma casa pintada de rosa e branco com um quintal onde havia um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela. Mas não sabia como fazer e então perguntou a Olímpico:
>
> – Você sabe se a gente pode comprar um buraco? (LISPECTOR, 1998, p. 49)

> (Olímpico) – Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!
>
> Então aflita ela lhe disse:
>
> – Olhe, o Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias? (LISPECTOR, 1998, p. 56)

O que observamos nos trechos destacados acima é que a personagem desloca completamente o uso habitual que fazemos da língua. Suas perguntas e colocações de aparente ausência de sentido, seu pouco conhecimento sobre questões que parecem comuns a todos e sua dificuldade em estabelecer conversas que possam ser chamadas de lógicas, fazem com que Macabéa fale outra língua, ainda que com os recursos do português e dentro da própria língua portuguesa. Estrangeira, pois; desterritorializada, pois.

E através desses recursos, de um jogo que aproxima linguagem e existência, de inscrição na minoridade e retirada da língua de um território consagrado, Rodrigo S.M. e Clarice Lispector inserem sua

personagem no campo do ficcional. Macabéa, a jovem que escapava de seu escritor, está colocada no campo da linguagem, no entanto, a crise da representação não está resolvida. O final da narrativa, que anuncia a morte de Macabéa, apresenta também um narrador que não sabe ao certo o que aconteceu com a sua personagem. O atropelamento é descrito, sabemos que Macabéa morreu, mas Rodrigo S.M. ainda deixa lacunas na existência teimosa dessa jovem. Em fins de sua narrativa, Rodrigo S.M retoma a afirmação feita logo nas páginas iniciais do romance. Ele diz: "a verdade é sempre um contato interior inexplicável" (LISPECTOR, 1998, p. 11; p. 80). Macabéa é o inexplicável, o ato de escrevê-la é inexplicável, representá-la é, como parece ser qualquer exercício de representação, incompleto. Como lembram Deleuze e Guattari (2017, p. 53) quando em espaço de minoridade a linguagem apresenta linhas de fuga que são "o silêncio, o interrompido, o interminável".

A afirmação do impossível

A desordem da linguagem impacta não apenas a construção das personagens, mas também toda a estrutura narrativa. Diante de uma personagem que não pode ser apreendida e que, portanto, é impossível de ser tratada em uma perspectiva totalizante, não podemos esperar uma narrativa que apresente começo, meio e fim bem determinados. Sobre isso, por exemplo, interessa pensar que *A hora da estrela* termina com um vocábulo único, *sim*, e é na própria narrativa que sabemos que o sim é um começo – "tudo no mundo começou com um sim" (LISPECTOR, 1998, p. 11). Quanto aos começos, através de Rodrigo S.M. Clarice Lispector inicia dizendo que sempre houve o antes, "o universo jamais começou". A escrita, portanto, faz existir o que, na verdade, já existe. Representa aquilo que, conforme adverte o narrador, logo em seguida, é inexplicável, já que se inscreve em uma aporia: sempre começa e não começa nunca.

É como escrita (do) impossível que Yudith Rosenbaum (2019) refere-se *A hora da estrela*. O dualismo da proposta de Rosenbaum diz muito sobre o que foi elaborado no decorrer desse ensaio: *A hora da estrela* tanto é uma escrita impossível, quanto uma escrita do impossível, porque a palavra, instrumento tão importante da linguagem, fracassa em capturar a vida. É nesse fracasso, no entanto, por paradoxal

que pareça, que a escrita de Clarice Lispector encontra uma de suas principais linhas de força e manifestação de potência. Seguindo com Rosenbaum (2019, p. 39), "é por ser impossível de dizer o mundo que a literatura se move, retorcendo-se em signos vicários que nunca cessam". Ao que diz Rosenbaum, ampliamos: é pelo mover da literatura, que também se move o crítico. Fracassa, pois. Sempre fracassa. Mas é nesse fracasso que existe o movimento e a criação.

Atestar, agora, o fracasso do crítico em seu exercício de leitura e análise, não envolve dizer que não é possível construir sentidos quando em contato com um texto literário. No entanto, é preciso salientar a necessidade de um deslocamento. Macabéa, esse ser quase sem linguagem e inexprimível, não significa, simplesmente – Macabéa existe, Macabéa é. Enquanto "pessoa viva", como identifica o narrador, o contato com essa personagem pede bem menos para visualizá-la em um lugar de significação e bem mais em um lugar de existência. O lugar de existência, convém sempre lembrar, é pulsante e por isso mesmo extremamente sedutor. Ainda que inexprimível, vale toda a tentativa no sentido de dizê-lo. Pode ter sido por isso, pois, que Clarice Lispector encarou o fracasso e fez de sua escrita uma escrita do impossível: impossível de dizer, mas ainda mais impossível de não ser dito.

Referências

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 33-53.

LAROUSSE ILUSTRADO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Coordenação: Diego Rodrigues, Fernando Nuno, Naiara Raggiotti. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

LISPECTOR, Clarice. Hermética? In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 79.

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

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem.* Rio de janeiro: Rocco, 1998b.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 91-139.

ROSENBAUM, Yudith. A escrita (do) impossível em A hora da estrela. *FronteiraZ,* v. 23, dez/2019, p. 24-41. Disponível em: https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p24-41. Acesso em 22 de junho de 2021.

As grotescas paródias musicais e pictóricas e outros intertextos, em *Um sopro de vida (pulsações)*, de Clarice Lispector[1]

Joel Rosa de Almeida (USP)[2]

Introdução

O texto póstumo de Clarice Lispector, *Um sopro de vida (pulsações)*[3], apresenta uma profusão de paródias musicais e pictóricas que exigem uma pesquisa mais detida e aprofundada. Nossa investigação tem como alcance essa visão intertextual e não menos interdisciplinar a provocar um diálogo vigoroso entre as artes literária, musical e pictórica, entre outras linguagens e discursos, a instigar o leitor sobretudo para a construção de um olhar e uma audição que considerem posturas mais livres, difusas e abertas.

Os elementos da linguagem dessas artes, refletidos pelo viés da degradação e rebaixamento das estruturas clássicas, em especial a música clássica de vários compositores cânones, tais como: Debussy, Chopin, Schoenberg, Beethoven, Bach, Wagner, entre outros, faz com que o fenômeno do grotesco, pela concepção teórica do gênero paródia, proposta por Hutcheon (1989) e Bakhtin (2019), funcione como um espaço de mescla dessas turbulências e torções estéticas.

Uma de suas protagonistas mais contundentes, Ângela Pralini, é metaforizada como "nota musical aguda" e "cheia do badalar dos sinos" e seu parceiro criador, personagem Autor, "nota musical grave", em um jogo grotesco de profusão hiperbólica de metáforas e paródias provindas também da música clássica, da dança, da pintura e de outras artes. Esse diálogo intertextual (KRISTEVA, 1974) entre as artes é, além de "abismal", profícuo, na obra de Lispector, que foi também pintora e flertava e dialogava com várias artes e vanguardas.

1. Dedico o presente artigo e minha apresentação, na Abralic 2021, à Profa. Ms. Letícia Bertelli, doutoranda da ECA-USP e musicista, pelos ensinamentos e generosidade.
2. Doutorando da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor de A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios de literatura e pintura, pela Edusp/Nankin, em 2005.
3. A partir de então, utilizaremos a sigla SV, para o romance estudado de Lispector.

Considerando que Bakhtin evidenciava como a paródia essa dessacralização grotesca instaurada no diálogo com os cânones rebaixados, nosso objetivo é investigar e pesquisar como esses diálogos entre as artes e os diversos textos artísticos se realizam e ocorrem e como se evidencia, na obra da autora, a profusão dialógica de vozes, em especial as paródias musicais e pictóricas ocorrentes em miscelânea, com vistas a aprofundar reflexões entre as fronteiras das artes e seus efeitos literários híbridos, bem como levando-se em conta que a autora constrói-os, de modo tenso e denso e altamente elaborado e com recursos de citações, intertextos e alusões, entre outros efeitos.

As grotescas paródias musicais, em SV

Hutcheon (1989) é uma das mais profícuas teóricas a conceituar a paródia, gênero "menor", meio "parasitário" e "derivativo", por vezes pouco prestigiado, no meio literário e das artes em geral, porque apresenta ecos de uma visão do objeto literário visto pela ótica mercadológica. Apresenta uma dimensão dual de enfoques "revolucionários" e "conservadores", uma vez que a arte paródica contrapõe elementos clássicos e anticlássicos, em espaços e dimensões a revelarem algo que se renova e ao mesmo tempo que emerge a grande figura da ironia e da sátira, não raramente ressurgindo esta última. A repetição é uma característica marcante da paródia, porém com "distanciamento crítico" e "transcontextualização", ou seja, retomar e citar uma obra clássica dá-se com provocação, com reflexão e com questionamentos que vão da elasticidade séria à risível. Paródia não é um gênero cuja marca é reflexo da citação ou da "cópia", muito pelo contrário, parodiar ressignifica o texto parodiado, parodiar contempla a "marca da diferença".

A ironia é, segundo a teórica, o "mecanismo central de acentuação" desse universo paródico. Assim, diante dessa estruturação figurativa, esse gênero configura-se pela marca da "sofisticação cultural" e da complexidade. O leitor precisa de competências e rastrear as provocações do autor, que ao mesmo tempo destrói e (re)constrói visões artísticas, fazendo com que aquele se perca, nos abismos e espaços vertiginosos do texto, e a autorreflexividade acaba por espelhar efeitos de ziguezague, nas zonas obscuras da linguagem metafórica, produzidas nas entrelinhas dos textos parodiados e paródicos.

Lispector, em SV, com o diálogo dos protagonistas do antirromance, Autor e Ângela Pralini, ambos literatos, narradores, personagens-autores que constroem "romances", em um viés bastante metaficcional, cria um gênero paródico ao citar em profusão outros artistas da música e da pintura e outras artes. Com a ajuda do aporte proposto pela teórica, propomo-nos a responder às questões: SV é um antirromance paródico ou uma paródia de romance? Em que medida SV capta e reflete as notas sonoras subjetivas diferenciadas e recriadas enquanto ecoa a angústia no discurso em desvio, em dialogias e duplicidades das vozes grotescas dessas personagens?

Os fenômenos do dialógico e do duplo demonstram uma espécie de cadeia ecoante discursiva muito bem articulada pela autora, no final da sua carreira como ficcionista, a ponto de várias vozes ressoarem no texto e, com a dimensão das paródias musicais, essas notas grotescas e transgressoras tornam-se cada vez mais intensas e pouco convencionais. Com o efeito das paródias pictóricas, temos uma certo silêncio e serenidade, que paralisa, vertiginosa e insolitamente, o olhar, através das naturezas-mortas, do Livro de Ângela, no final do texto? Aqui o texto de Lispector torna-se ainda mais provocador pela plasticidade perturbadora.

Hutcheon, de fato, aproxima-se muito da concepção teórica de Bakhtin, a ponto de reservar quase todo um capítulo para recuperar a visão teórica deste, bem como flerta com os próprios formalistas russos, tais como: Tomachévski, Eichenbaum, Tynianov, entre outros, na perspectiva da reconstrução "histórico-literária" da obra de arte parodiada que se revigora no gênero paródico, na medida em que se reinscreve nos elos da tradição. O normativo, que pode ser lido como a estrutura clássica, o texto citado e parodiado e a dimensão tradicional, contrapõe-se, em um mesmo espaço literário, com a transgressão, com o revolucionário, subversivo e grotesco texto paródico, dotado de vieses e caminhos "duplos".

> Desse modo, na paródia cruzaram-se duas línguas, dois estilos, dois pontos de vista linguísticos, dois sentidos linguísticos e, em essência, dois sujeitos do discurso; é verdade que uma dessas línguas (a parodiada) está ela mesma presente, ao passo que a outra se faz presente de forma invisível como campo ativo da criação e da percepção. A paródia é um híbrido intencional, mas habitualmente um híbrido intralinguístico, que se alimenta às custas da

> estratificação da linguagem literária em linguagens de gênero e linguagens tendenciais. (BAKHTIN, 2019, p. 54)

Bakhtin (2019), em *Teoria do romance III:* o romance como gênero literário, dá uma conceituação da paródia bastante esclarecedora, porque retoma a antiguidade clássica pelo viés histórico do gênero e o fato de, além da ocorrência da difusão, há a característica fundamental da paródia de representar o "discurso direto do outro" (2019, p. 26). As paródias situam-se no rebaixamento, mas não deixam de ter uma relevância para "a criação verbal de todas as literaturas" (2019, p.17). Estas também possuem o mérito de terem sido o único gênero que se apropriava de vários fenômenos discursivos ("retórico", "filosófico", "religioso" "ou de costumes"), para construir seu viés "duplo travestizante", o casamento da ironia com o cômico. Se bem que Hutcheon coloca que há uma elasticidade e a possibilidade de a paródia deslocar do sério ao cômico. O que nos importa aqui é dimensionar sua relevância para a construção de elementos romanescos disformes e grotescos.

Bakhtin explora também essa fluidez, porque este não deixa de apontar o caráter sério da paródia, sua criticidade, o que ele expressa como "corretivo permanente de riso e crítica", "na seriedade unilateral do discurso substancial" (2019, p.29), algo que, em sua gênese performática, também se fundamenta como "heterodiscursivo", ou seja, a dialógica profusão de vozes que perpassam a narrativa, a paródia dá espaço de escuta a essas vozes diferenciadas com muita perspicácia, sagacidade, criticidade e, acima de tudo, comicidade e ironia. A paródia situa-se numa confluência e dispersão de vozes, mas em especial, em um ambiente literário de instabilidade, hibridismo, que é "desprovido de uma" conformação de gênero mais rigorosa e clássica. Neste sentido, parodiar Debussy demonstra ser um duplo desafio, Lispector, em SV, por vezes aproxima-se do objeto parodiado, a música impressionista, experimental e de vanguarda deste, mas por vezes distancia-se de outro universo tradicional a que pertencem as obras de compositores da música clássica.

Em SV, Lispector diretamente e em viés paródico cita Debussy incisivas vezes. Evoca a obra orquestral *La Mer,* de Debussy, composta entre 1903 e 1905, e cita diretamente *Rapsódia para clarinete e orquestra* (DEBUSSY, 2011), composta em 1910, a metaforizar-se com o próprio SV. Ao citar outros compositores já mencionados, constrói seu

caleidoscópio musical abismal, em um ritmo ficcional impressionista avassalador. Sobre *La Mer*, de Debussy, segundo Lockspeiser (1951), há um "repúdio da vaguidez" das obras anteriores e a procura de um sentido mais "decorativo", bem como o efeito das ondas do mar com rochedos e "espuma iluminada", ainda com o marulho das ondas do mar, fenômeno de homologia estética ocorrente também na crônica de Lispector intitulada "As águas do mar", na qual a autora lançou mão diversas vezes para construir uma cena erótica de fertilidade da mulher, através do banho iniciático, nas águas do mar, inclusive eixo do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, quando esses elementos sonoros tornam a cena idílica ainda mais impressionista e erótica.

O que se nota aqui é que Lispector, ao apreciar as notas tão imagéticas, próprias e transbordantes de Debussy, captura essas ondas sonoras para seus próprios textos, na medida em que resgata sensações e imagens que invadem e ultrapassam, nos textos ficcionais da autora, não menos migratórios e duplicados, repetitivos e autoparódicos também. Ainda para Lockspeiser, em *La Mer*, há uma "filigrana orquestral", "contornos claros e definidos", "quatro vozes e quatro violoncelos", uma "paisagem" que se amplia "com notas altas" a contrastarem com "fagotes baixos", a atingir "exclamações agudas". Trata-se de uma revolução da "orquestração moderna", daí a especial aproximação de Lispector. Temos "instrumentação brilhante e concisa", os temas são plurais e "numerosos", chocam-se com a abertura de novas paisagens e paragens.

La Mer torna-se, assim, uma obra musical provocadora, dotada de "força e energia", tal força é por vezes "latente" e "transbordante". Próximos das "pulsações" que estão configuradas no subtítulo do texto póstumo de Lispector, estamos diante de um compositor que "pulsa", o que, para Lockspeiser, demonstra que Debussy apresenta "sangue e sentimento de orquestra", com "efeitos de cor", "florescência e luminosidade". Nessa mescla de sons e imagens, este comenta que, na reprodução de uma das capas de *La Mer*, foi escolhida a obra de Hokusai, *A grande onda* (1830-1848), a ecoar como "arte decorativa por excelência". Assim: "És significativo, aunque sea sólo um ponto pequeno, que la portada de *La Mer* consista em uma reproducción de uma ola pintada por el japonês Hokusai, el artista decorativo por excelência". (LOCKSPEISER, 1951, p.127)

Para Dangain (2020), especificamente sobre a obra orquestral *Rapsódia para clarinete e orquestra*, de Debussy, de fato, este concebeu

duas composições, tanto para piano quanto para orquestra, Lispector cita a segunda. Foi concebida para um concurso de estudantes de um conservatório que Debussy frequentou na juventude, porém, no momento da composição, já é um grande mestre, considerado "avaliador das provas de instrumentos de sopro". Obra escrita para instrumentos específicos, buscava a "competência" dos alunos participantes do concurso. Detidamente, "rapsódia", na música, apresenta sentidos propriamente narrativos e Debussy é ainda mais "descritivo" e "imagético", cuja obra é dotada da construção de "imagens", "descrições textuais", sobretudo "texturas". Ainda segundo Dangain, o efêmero, investe-se de imagens e sensações "diáfanas", através de sonoridades como "névoas e matizes transparentes". Sem dúvida, há uma aproximação muito clara com "o tríptico sinfônico" *La Mer*.

As anotações bem demarcadas e "detalhistas" de Debussy, sobretudo rigorosas, criam imagens contrastantes, com movimentos metronômicos bem precisos (exemplarmente, "semínima 50, semínima 72). Pela "percepção crítica", há uma espécie de sinestésico encontro de sensações: "hesitação táctil" deslinda para a criação de imagens de "rosas matinais" e o próprio "movimento da água". Na composição de Debussy, temos uma "cadência repentina", um "voo para frente", com "gracejos" e sensibilidades. A busca e o exercício das "variações" pontuam e fazem uma ponte entre os "movimentos", a chegar na "calmaria matinal". De repente o fenômeno do "sino de uma sinistra catedral" ocorre e também contrasta com o "estilo harpístico", mas ainda se sobressaem "belos e sinuosos arabescos", que não deixam de ressignificarem os "movimentos sonoros decorativos, ornamentais" dotado de "floreios".

Mas o que mais nos chama a atenção é o embate entre o estilo wagneriano, gestos da época em que Debussy se estrutura como compositor, dada a influência inicial do compositor alemão, que é mais denso e dramático, e o anti-wagneriano, mais "transparente e leve", próprio do estilo de Debussy na maturidade da sua carreira. Ocorre que, em SV, esses dois compositores, além de parodiados, estão também nessa colagem contrastiva, numa espécie de grotesco decalque paródico.

Ainda para Dangain, na segunda parte dessa obra de Debussy, os "temas são recorrentes", com "vigor e segurança", ocorrendo o diálogo mais íntimo entre clarinete e a orquestra ou o clarinete e o piano. Aqui temos um efeito paródico em SV bastante marcante, o diálogo

entre Autor e Ângela Pralini também ocorre pulsante, a ressoar e ecoar das notas de Debussy, da bela rapsódia dialógica deste. O "caráter" do "scherzo", da obra de Debussy", é "lúdico e leve", tendo-se o tempo "mais leve e lento", com "acontecimentos hesitantes e temerosos". Há aqui uma obra didática com "nuances de dificuldade", própria para estudantes competirem e demonstrarem suas melhores performances, em "notas contrastantes" e por vezes mais difíceis. Sobre esse assunto o próprio Debussy (1989) era contra as apresentações de concursos porque por vezes um músico poderia não ter uma boa performance no dia da sua apresentação e ser no futuro um excelente músico, também apresentava uma série de ressalvas ao conservatório convidado a atuar, mas sabia não ter muitas condições de modificar o ensino dessa tradicional instituição francesa.

Ao finalizar sua rapsódia, ainda segundo Dangain, há um "clima meio caótico, confuso, abrupto", uma espécie de "desordem", "fuga", algo que constrói um "ritmo galopante, ofegante e desordenado". A procura da concepção estética de Debussy é a da "musicalidade impressionista" e "anticlássica", a diluir a "forma rígida clássica", de modo mais aberto, Em SV, o diálogo paródico mais incisivo e profuso, dá-se no seguinte trecho, propriamente na voz de Ângela:

> ÂNGELA – Este é um livro compacto. Peço perdão e vênia para passar. Ainda não tem explicação. Mas no dia terá. *A música deste livro é "Rapsódia com Clarineta e Orquestra de Debussy".* Trombetas de Darius Milheau. É a revelação sexual do que existe. Grande Marcha Nupcial de Loengrin de Wagner. Georg Auric "O Discurso do General". E agora — agora vou começar: — O que é a natureza senão o mistério que tudo engloba? (LISPECTOR, 1978, p. 100)

Percebe-se aqui esse confronto de notas e vozes musicais e literárias, de compositores que se contrastam e por vezes até se chocam: as de Wagner e as de Debussy, com tensões e levezas. Em momento anterior, logo no início do texto de Lispector, o narrador, em solilóquio digressivo, parece necessitar escutar vários compositores em profusão, com vistas a uma espécie de inspiração sonora preparatória para construção da sua protagonista Ângela Pralini, uma vez que, além de Debussy, cita outros, em excessivas e transbordantes paródicas musicais, tem-se a configuração do efeito não menos grotesco-dialógico e não menos polifônico pelo viés wagneriano, as vozes grotescas soam como experiências que duplicam e proliferam, em

composições e óperas, em sons e imagens, bem como sinestésicas, metafóricas e melancólicas notas musicais.

> Estou ouvindo música. Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. Schoenberg, através de seu eu, atinge o clássico eu de todo o mundo. Beethoven é a emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte. Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la. Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico. Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere. Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria. (LISPECTOR, 1978, p.14)

Assim, SV torna-se um antirromance em diluição, que escorre, corroído pela imagem de sombra sonora que borra a paisagem. O narrador e sua personagem também narradora ecoam não só de vozes literárias ainda musicais, dotadas de elementos díspares, diferenciados e contrastantes, mas também, a todo momento, várias naturezas se (con)fundem. Também impressionista por esse diálogo intertextual com Debussy, SV metaforiza a própria música de deste. Não deixa de ser dessacralizador, como próprio da paródia de Lispector, assim como apresenta sentidos demolidores nesse tom *nonsense* de autores e obras, em um encaixe abismal ecoante, tendo-se a paródia como efeito desse "jogo" não menos onírico.

Há essa paródia com a música de Debussy, mas também a dodecafônica de Schoenberg. O dodecafônico, pelo caráter experimental, aproxima-se das composições impressionistas, sobretudo as de Debussy. Assim como a própria composição impressionista também se aproxima do sonho, do onírico, muito presente em SV, com uma protagonista propriamente sonâmbula e que aparece por vezes, em um estado de sonho acordado. Temos aqui a narrativa que se duplica, que se desdobra, como em um círculo vicioso, há a metáfora do "jogo de espelhos metafóricos", quando o processo de hiperbolização metafórica processa-se, de modo abismal e vertiginoso. Ângela também metaforiza o "espelho", e apresenta esse jogo abismal especular, pois o Autor, ao ver-se no espelho, reflete o outro e, por esse motivo, cria sua protagonista, numa espécie de deformação grotesca. Mescladas às vozes e notas impressionistas de Debussy e de outros compositores, a narrativa torna-se prolífica e ecoante, deformada e grotesca: "Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com

o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu". (LISPECTOR, 1978, p.23)

As naturezas-mortas ou paralisadas, grotescas paródias pictóricas

A plasticidade das imagens romanescas sempre povoou os textos de Lispector, nas naturezas-"mortas", ou melhor, as denominadas naturezas paradas (do inglês "still lifes"), demonstram um exercício muito articulado, em SV. Lispector, na construção do "Livro de Ângela", e da própria personagem de si mesma, enumera várias minicrônicas no final do antirromance, quando a prosopopeia é mais expressiva e reequilibra as distorções metafóricas, com vivacidades, nessa condição até certo ponto pouco vitais. São objetos que, de fato, existiram na vida, na realidade da própria autora. Exemplarmente temos alguns objetos que assim se intitulam: "Biombo" (LISPECTOR, 1978, p.108-109); "O relógio" (p.113); "Gradil de Ferro" (p.113); "O Carro" (p.114), "Vitrola" (p.115); "Lata de Lixo" (p.116-117); "A Jóia" (p.118), entre outros. Percebemos que a narradora invade a dimensão física dos objetos para dar, essa casca expressiva e incômoda, porque sempre está a vasculhar, tal como a personagem Clarice Lispector, uma "costura para dentro", algo além de alma, vitalidade com viés filosofante e ontológico, como se estes adquirissem as vivências despertadas pelos contatos diários entre a narradora e suas coisas e objetos vitais.

Essa condição apresenta duas incômodas realidades que estavam presentes, na vida da narradora e da própria autora Lispector: solidão e melancolia, verticalidade e tangencial olhar denso em relação ao mundo e às coisas. Tanto que alguns objetos são especiais ao conhecimento filosófico, tais como: "Mulher-Coisa" (p.106-107); "Mãe-Coisa" (p.107-108); "Estado de Coisa" (p. 109-110); e o vislumbre do próprio título do "Livro de Ângela", que segundo o personagem Autor, poderia intitular-se "História das Coisas" (p.99). Aqui o processo de fragmentação, aliado ao metaficcional, ganha uma dimensão do devir e do inacabado, as deslindar uma abstração ainda mais vigorosa. Em dado momento, Ângela procura definir a coisa como algo físico que é sobretudo misterioso. A "coisa", assim, torna-se muito "mais enigmática que" o próprio "pensamento" (p.101), parece comprovar a energia avassaladora da condição do "espírito". A concretude

da linguagem na literatura, a "palavra", também se configura no seu estado de objetividade da "coisa", que provoca significantes expressivos, como o ato de perceber a própria "palavra", através de sopros vitais, no ato de falarmos. Assim: a coisa transforma-se no processo de "materialização da aérea energia" como metáfora da criação literária. Pensamentos e olhares são atos mais tangenciais e obscuros no trato com a vida povoada de objetos e coisas que nos provocam, Lispector estava atenta a tudo, as mínimas sensações e percepções provocadas por estes. A fragmentação da linguagem literária alia-se a espaços cujos objetos e coisas são vistos pela perspectiva do gênero da natureza-morta, em um discurso mesclado de plasticidade e literariedade, o que demonstra ser um roteiro proliferante para a narradora-autora Ângela Pralini.

Schneider (1998) é um dos teóricos mais conhecedores desse gênero e estudou-o pela dimensão histórica da natureza-morta, ao longo dos séculos, a partir do século XVII. As características marcantes deste são o "inanimado" e "natureza imóvel", justamente o que Lispector modifica, dando a dimensão de "ânima" e movimentos vitais a estes. Temos enfim um dos gêneros menos prestigiados da pintura, porque a partir da antiguidade clássica e do renascimento, as figuras míticas e bíblicas sempre foram mais notórias e valorizadas. Com seu estudo, Scheneider mostra-nos a "dissolução do mundo medieval" que ora atravessava e depontava o mundo "moderno". De fato, as coisas e os objetos enquadrados na pintura terão provocado até a própria pop-art, no século XX, tendo-se uma reflexão do viés mercadológico do capitalismo chegado a críticas mais severas. O teórico comenta que lá atrás os objetos expressam a condição do "homem burguês", em um "dinamismo" de "hierarquias sociais" que demonstra inclusive até o que está por trás deles, o poder aquisitivo das supostas figuras que os possui. Há também a ilusão e a construção do detalhe, pontuações não menos relevantes. Os objetos falam, gritam a condição simbólicas dos seres que os detêm, ainda que seus donos estejam fora do campo de visão do quadro. Há também emblemas em disfarce, a "representação de grupos sociais e locais".

Ao captar a imagem do relógio, a narradora Ângela atravessa as pulsações do tempo que se processa momentaneamente, respirando, preso no espaço da sua circularidade temporal. Sua condição é a da "tortura" lancinante da aproximação da morte, do encontro com a finitude, da vida que se esvai. Lispector, mais uma vez em tom

filosófico, já teria sugerido a não necessidade ou inexistência de uma matemática rigorosa do tempo, na própria condição do ser. O relógio descrito pela protagonista de SV ganha, além de uma dimensão vital, aspectos sombrios e místicos. O olhar prende-se ao movimento dos "ponteiros dos segundos" que imprimem dramaticidade, aprisionamento e fanatismo. Estamos diante de uma subjetividade em crise projetada no objeto.

> ÂNGELA.- 'O Relógio'
>
> Sente-se no relógio o tempo vibrando. Enquanto isso, isto é, enquanto eu olho as horas no relógio a vida vai se esvaindo e meu coração passa a ser um objeto que tremeluz. Se eu fosse Deus eu veria o homem, à sua distância, como coisa. Nós somos de uma fabricação divina. O relógio é um objeto torturante: parece algemado ao tempo. Os ponteiros dos segundos, se a gente ficar olhando eles se mexerem mecanicamente e inexoravelmente, nos deixam fanáticos. (LISPECTOR, 1978, p.113)

A personagem Lispector, à sombra da ecoante voz de narradora-autora Ângela Pralini, comenta, em diálogo intratextual, sua personagem mais marcante, a da crônica "Relatório da coisa", que se encontra em *Onde estivestes de noite*, cuja personagem é denominada Sveglia. Em SV, o efeito é de provocação, assombro, memória afetiva e metaficcional, espaço da receptividade diante da melancólica condição do objeto ou coisa, que se (re)posiciona, de modo lancinante. O relógio, em qualquer época, sempre assusta e incomoda, resgata-nos à condição de que o movimento das horas respira a ideia de alcance e finitude, encontro com a própria morte implacável. Neste sentido: "depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. (LISPECTOR, 1978, p.102)

Uma obra pictórica e surreal que pode evocar essas imagens dos objetos que revelam a ideia de movimento, paradoxalmente, paralisado como natureza-morta, mas ao mesmo tempo ainda em processo, é um quadro de Magritte (1938) intitulado *O tempo trespassado*. Estamos diante de uma lareira clássica, com uma clara *boiserie* e sua cornija horizontal a guardar um relógio central severo e antigo, à esquerda do quadro. Acima da lareira, há na parede um espelho, que reflete as costas do relógio. Dentro da lareira, no espaço superior de sua abertura, temos uma locomotiva em movimento insólito-surreal

entrando na parede. O contraste do tempo do relógio paralisado e o do movimento da locomotiva choca o espectador, que se vê diante de incongruências e discrepâncias inseguras.

De modo particular, Lispector, em SV, na construção do seu relógio, produz assombros aproximativos e distintos, a ideia provocadora diferencia-se, a assustar e incomodar, em outra perspectiva, o leitor. A partir do contato com o relógio, o "coração" da narradora ganha contornos bruxuleantes, cintilantes, diante do objeto, natureza-morta vivificada, enquanto que Magritte joga com a fuga, com o escape. Se bem que o estilo de Lispector também busca escapar do aprisionamento, algo que o elemento da locomotiva, da paisagem interior de Magritte, produz de modo mais direto, dada a linguagem pictórica, ambas as naturezas-mortas estão em turbulência, em contraste, em assombros abismais.

Estamos diante de um espelhamento, do olhar especular da protagonista Ângela Pralini e seus objetos, de fato, os da personagem Clarice Lispector, em tons de encaixe. Entretanto, aqui já se esfumaçam as identidades do Autor e da sua criação, a protagonista que já constrói seu próprio romance. Romance dentro do romance, metaficção em espiral, o antirromance de Lispector desabrocha, no término dos fragmentos distorcidos. SV desestabiliza a construção mais comportada do romance e o gênero da paródia provoca esse desconforto, deforma o romance, são plurais os estilos (paródico, fragmentado, dialógico, onírico, dramático, pictórico etc.), provocando o leitor a caminhar pela errância. Os espaços exteriores invadem os interiores, através das paródias profusas, por vezes até bíblicas, musicais, pictóricas e dessacralizadoras, porque muitas vezes rebaixam as figuras canônicas e clássicas.

Lispector também, desde *A hora da estrela* a recuperar e ressoar em SV, invade os mundos diversos da literatura, da ciência, da música, da pintura, entre outros, transitando, nos deslimites dos mundos da arte e da ciência. A procura é o processo de constatação do fazer literário, a partir de oposições e paradoxos, caos e acaso nas artes. A cada olhar, a cada leitura, temos um leitor e um espectador confrontado em seus ângulos de visão. A imagem especular é profusa e grotescamente espectral. SV não deixa de respirar, de pulsar, desde seu lançamento póstumo há mais de quarenta anos, em uma autorreflexão da linguagem, questionada e reinstaurada, o tempo todo, tanto pelo Autor quanto por Ângela. Os movimentos de fuga e de escape são

também próprios da narrativa de Lispector, aqui ainda mais persistentes e recorrentes, através de inúmeros deslocamentos temáticos. O abismo se evidencia nesse termo, que ocorre por vezes na narrativa, reverbera, de modo intimista, metafórico e não menos assombroso, nas subjetividades em crise das protagonistas, a atravessarem esse espaço romanesco abismal, simbólico e não menos grotesco. O cavalo "preto", ainda que diminuto, destaca-se no meio dos demais "brancos", o detalhe do olhar que escapa tangencialmente e não deixa de assombrar. O cabalístico número sete é persistente no processo de criação da autora. Assim: "Eu sou um abismo de mim mesmo. Mas sempre serei enviesado. E os cavalos brancos enchem minhas pupilas com amor ardente. Possuo sete cavalos de puro sangue. Seis brancos e um preto". (LISPECTOR, 1978, p. 76)

Conclusão

Circularidade, fragmentação, metaficcional e narrativa abissal são os movimentos sinuosos do antirromance de Lispector. Aqui o desenho simbólico do "ourobouros" também é recorrente, em seu texto póstumo, na imagem da "cobra que engole o próprio rabo". A narrativa de Lispector apresenta esses vieses, mas é matéria de reconstrução, despedaçada, recupera os papeizinhos que se colam para formar o todo romanesco. Espécie de colcha de retratos, que vão criando formas grotescas, insólitas, peças de uma mobília sinistra, a apresentar o belo tangencialmente, a revelar o sombrio em sua objetivação que se mostra como modo de amalgamar e desenhar o mundo, através de uma pré-forma, de um pré-roteiro, de uma pré-narrativa em processo de gestação, tanto que as naturezas-mortas ainda despertam, na narrativa, uma realidade mais anímica. A autora procura anterioridades, o pré-estado da escrita e da palavra, o discurso antes de proferido, o ensaio antes do gesto.

A estética grotesca, em SV, é retomada e Lispector descreve um dos seus quadros mais significativos sobre esta, *A gruta*. Isso dá um mote para que ela possa comentar seu processo de criação pictórica, que se dá na madeira pinho de riga. Esses quadros foram produzidos, em meados da década de 70, quando a pintora Lispector permite-se a novas experiências com outras linguagens, sobretudo a pictórica. A arte abstrata da autora passeia pela figuratividade e pelo

viés surrealista, a partir de temáticas sombrias. Em SV, esses veios e vieses se encontram e se mesclam, deformando as imagens, por ora nebulosas, fora de lugar, reinstauradas e fragmentadas. No plano da memória, as imagens invadem o imaginário do leitor, como ondas e fluxos vitais. A descrição do processo de construção alongada da estalactite, além de dotada de plasticidade, não deixa de ter uma visada neorromântica sombria, pelos matizes estético-teóricos propostos por Kayser (1986).

> Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio das estalactites de uma gruta, é um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. (LISPECTOR, 1978, p. 50)

Entretanto, o grotesco, do ponto de vista mais estrutural, está mais atinente a todo processo paródico-musical reconstruído pela autora, através das citações proliferantes e abismais dos compositores clássicos, a evidenciarem liames e urdiduras entre os processos de criação que se entrelaçam na metaficção e nos recursos paródicos. Trata-se de uma preocupação estética iniciada, mais verticalmente, em *Onde estivestes de noite*, porém que ganha atenção maior em contornos grotesco-impressionistas, mais marcantes e decisivos de SV.

> A moderna metaficção é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito do que Bakhtin poderia ter reconhecido. Tal como acontece com seu apreciado *Don Quixote*, a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma "autocrítica" do discurso na sua relação com a realidade. (HUTCHEON, 1989, p. 105).

Já para Bakhtin, a paródia compõe o "híbrido intencional" (2019, p. 53), o discurso que se potencializa pelo seu caráter grotesco de abarcar algo instável e dual, algo que se esconde como "travestizante", o viés "indireto" e impulsivo de a linguagem alimentar-se "às custas da estratificação da linguagem literária e gêneros tendenciais" (p. 54). Neste sentido, há vários estilos que esbarram e se "interagem ativamente" (p. 55). Em SV, esse vislumbre multiforme da linguagem e sua potência discursiva prolífica perpassa a narrativa do antirromance de estética grotesca, a criar vários tipos de paródias e intertextos bem avizinhados. Nosso esforço aqui foi o de demonstrar que as paródias

musicais e pictóricas convergem para a natureza deformada dessa estética grotesca do texto de Lispector, ainda que outras paródias (tais como: bíblicas, científicas, filosóficas etc.) sejam ainda passíveis de serem estudadas, o que é temática para outras pesquisas ulteriores.

Referências

BAKHTIN, M. *Teoria do romance III*: o romance como gênero literário. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2019.

DEBUSSY, C. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DEBUSSY, C. "Premiere rapsodie (version for clarinet and orchestra)". *Orchestral Works*. Vol. 7 (Markl) - Fantaisie / 2 Danses / Rhapsodies. Surrey: Naxos Records, 2011. Disponível em: https://www.yourclassical.org/episode/2019/05/16/daily-download-claude-debussy--premiere-rapsodie Acesso em: 12 set. 2021.

DUMESNIL, M. *Claudio Debussy*: señor de los ensueños. Trad. de João Alberto Arrieta. Buenos Aires: Hachette, 1951.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Edições 70, 1989.

KAYSER, W. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura; trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, l974.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LOCKSPEISER, E. *Debussy*. Trad. de Vicente P. Quintero. Buenos Aires: Anaconda, 1951.

MAGRITTE, René. *La Durée Poignardée* [O tempo trespassado]. 1938. óleo sobre tela. 147 x 98,7 cm. Chicago: The Art Institute of Chicago.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas mortas*: a pintura das naturezas mortas nos primórdios da Idade Moderna. Kohn: Taschen, 1999.

História e literatura: narrativas transdimensionais

Lenna Carolina da S. Solé Vernin (UFRJ/UERJ)[1]

O presente trabalho pretende relacionar o conto "Fantasmas", de Osman Lins, com a perspectiva da transdimensionalidade do conhecimento proposta por Edgar Morin em suas interlocuções temáticas entre o conhecimento histórico, criação literária e a educação.

Diante do diálogo colocado entre as duas primeiras áreas de conhecimento, ambas ao abordarem temas reais ou factíveis (no caso da literatura) colocam o autor frente ao dilema da escolha teórica. Ao escrever cada sujeito tomo por base o conhecimento construído socialmente ante de si. Analisa as múltiplas possibilidades de filiação a determinadas correntes de pensamento que, por si só, já são combinações de ideias pregressas. Sendo assim, ao se definir teoricamente, cada autor traz consigo os autores que embarasaram suas reflexões, segundo Michael Foucault, e, cada texto uma espécie de produção coletiva.

Ainda pensando a relação entre história e literatura, voltaremos o foco para o fazer historiográfico e a criação literária. Retomando a discussão levantada em 1973 por Hayden White sobre a Meta-História onde discorre a respeito do trabalho historiográfico como uma espécie de produção textual aproximada de qualquer outro gênero literário. Uma vez que narrativa histórica consistiria, sobretudo, num discurso sobre o passado e o historiador um tipo de escritor que enfrentaria os mesmos impasses criativos que o literato, as narrativas se equalizariam, a despeito do critério metodológico e crítica documental dos pesquisadores e preocupação estética dos escritores. Com isso, tal trabalho voltou-se a ideia discursividade da História, entendendo a historiografia como uma operação verbal ou discursiva, comparada em algumas ocasiões a própria literatura.

"Era um trabalhador." Assim inicia um dos primeiros contos de Osman Lins, "Fantasmas", publicado em 1941, quando o autor contava apenas 17 anos. Da mesma maneira poderiam iniciar tantas narrativas historiográficas que versam sobre o mesmo tema: trajetórias de homens e mulheres que vivem às próprias expensas, vendendo sua força de trabalho. Ou como o personagem descrito no conto, em

1. Mestre pelo PPGEH/UFRJ; Doutoranda pelo PROPED/UERJ.

sistema de arrendamento da terra como muitas outras formas daqueles que nada possuem, a não ser transformar o estado natural das coisas em produção humana, ainda que pouco recebam como retribuição por esta mudança.

O agricultor descrito por Lins é um homem inicialmente confortável em sua natureza. Em termos ambientais, sente-se livre interagindo com as demais vidas ao redor de si. Trabalhando com os vegetais, se move no seu ritmo lento deles, exposto às intempéries que exigem do homem uma dedicação prolongada e paulatina. Algumas vezes, até mesmo o sacrifício dos frutos se torna necessário se o sol ou a chuva estendem a visita, bem como o sacrifício do próprio corpo do homem sob o sol e a chuva faz frutificar na alma satisfação pelo cuidado com todo o processo, desde a semeadura até a colheita.

O enredo do conto prossegue narrando o cotidiano do casal de trabalhadores rurais dedicados ao cultivo da pequena roça arrendada que preenche seu cotidiano. A roça é a vida em si; nela encontram satisfação e uma felicidade genuína e brejeira. Até que em certa ocasião festiva Serafim visita à cidade na companhia de um amigo. Abrilhantado pelo álcool, conhece o bordel e se torna *habituée* do estabelecimento. A partir daí a lógica do tempo e trabalho de Serafim e da esposa, Madalena é rompida, desarticulando completamente a dinâmica do casal.

Na primeira parte da narrativa ambos vivem um tempo cíclico que acompanha o ritmo do trabalho no campo a cada estação. Dia e noite; do início ao fim do ano. Seu principal objetivo era que a plantação frutificasse para que com seus parcos ganhos pudessem honrar o compromisso com o coronel que lhes arrendara a terra, comprar um vestido novo para Madalena, adoçar o coração da companheira, romper o ano e reiniciar o a temporada de trabalho, trazendo talvez novos ares e ânimos. Uma espécie de vida idílica onde sequer a parcela dos proventos paga ao coronel é capaz de interromper estado de paz sustentado pelo vai e vem dos dias. Até então o cultivo era sua cultura. Cultura é cultivar. O cuidar da terra, da cana, da mandioca e colher eram mais que seu trabalho; era um trabalho que fazia parte de sua humanidade, pois a despeito do cansaço, lhe retribuía com alegria e satisfação.

A visita de Serafim a cidade foi o fim da experiência humana integral e cadenciada de tempo e o início de um movimento compulsivo motivado pelo consumo de sexo e álcool. O trabalho perdeu seu

sentido criativo a tornou-se tão somente produtivo. Isto é, trabalhava-se não para que que a lavoura florescesse, mas para que não morresse e houvesse dinheiro suficiente pare ser gasto nas próximas orgias que representavam um regresso dos anos não vividos. Ora, como recuperar tempos que não passaram, apenas circularam? Recuperar o tempo... eis o sonho dos nostálgicos, arrependidos e dos historiadores.

Madalena, a jovem esposa, é julgada já na escolha de seu nome de mulher da vida. Ou apenas por ser o tipo de mulher que decide viver fora das convenções que reservam aos desejos femininos um lugar no fundo da gaveta das emoções. Ela sentiu-se preterida por não ter recebido seus merecidos cuidados em forma de vestido novo que também a renovaria para o próximo ano, feito uma espécie de semente depositada no solo do seu corpo a fazendo brotar verdinha no ano vindouro.

Madalena ressentida, passada em seu antigo vestido, cedeu às investidas do capanga do coronel, dono do engenho. Este, ardilosamente, fazendo uso do controle do tempo e do trabalho que são a natureza de seu ofício fiscalizador, por nove noites seguidas interpelou Serafim escondido perto da Cruz das Almas, dita mal-assombrada pela gente do vilarejo. Após essa espantosa novena, outros elementos assustadores como morcegos e ratos entram em cena e completam o plano do amante que pretendia se passar por fantasma, assustando definitivamente o marido, que decide, por medo, só retornar do bordel após a meia-noite. Assim, involuntariamente, proporciona mais conforto ao casal que ele mesmo ajudara a formar através de sua demanda "consumo incessantemente renovado, surpresa e divertimento" (CANCLINI, 2006, p.18) Serafim buscava por algo que suas relações forjadas na renovação através tempo foram incapazes de proporcionar.

Vemos no anedótico desfecho da estória os traços de um Brasil suspenso no tempo e no espaço. Nele, o catolicismo popular estabelece a lógica do funcionamento do vilarejo, com sua "Cruz das Almas" marcando a centralidade do catolicismo na principal via local. Tal método foi comumente adotado desde o século XVI pela coroa portuguesa por meio do regime do padroado como forma de levar, simultaneamente, os tentáculos da administração colonial e a fé cristã ao novo mundo. Com o propósito de conferir importância ao poder destas duas instituições, muitas cidades brasileiras tem em pontos de grande visibilidade objetos e templos religiosos demarcando a conquista do território.

No conto "Fantasmas" a mesma Cruz (carregada de soberba simbólica, mesmo que singela na forma) concentra toda a criatividade e fé da população local através das narrativas de assombramento compartilhada pelos moradores. Na fatídica noite em que o "amante -fantasma" conquista a ampliação do tempo com Madalena e a valentia de Serafim diante dos convivas da vila sua performance inspirada em seres sobrenaturais foi favorecida até mesmo pela presença de animais que tornaram o ambiente ainda mais convincente de sua atmosfera mágica. E com este preciosismo cênico os amantes construíram a estratégia necessária para manter o marido traído afastado de casa por um período ainda mais longo.

O texto encerra sem a convergência dos dois personagens masculinos que orbitam Madalena: Serafim e Juvêncio. Serafim desviou de sua trajetória circular ao lado da mulher e encontrou o fim da estrada da Cruz das Almas na vila onde tem os bordéis e botequins. Juvêncio, por sua vez, apesar de ganhar a vida podo fim a vida dos outros, rejuvenesceu ao encontro do caminho involuntariamente sinuoso de Madalena.

Considerando a juventude do autor a época da tecitura do texto, que vivências teria Osman Lins para engendrar tais ideias? O que teria visto o então rapazola de Vitória do Santo Antão, para em tão tenra idade descrever com riqueza de detalhes a íntima relação que se estabelece entre quem trabalha e a própria terra? De onde o autor teria extraído subsídios para descrever a impactante ação das intempéries a decidir o destino dos frutos da labuta diária? Que sofisticada percepção construíra a respeito da relação de homens e mulheres com o tempo tendo ele próprio experimentado até o momento tão pouco tempo de vida?!

Tomando de empréstimo o conceito de educação tradicional desenvolvido pelo educador português Justino Magalhães (1996) e levando em consideração que processos educativos podem acontecer de modo não necessariamente sistematizado em diferentes espaços como lugares públicos, espaços familiares, cultos, festas, entre outros, podemos ponderar que o trânsito dos jovens escritor tenha proporcionado experiências de aprendizagens capazes de compor um cabedal intelectual; um arquivo de imagens a serem descritas através da linguagem literária. Ainda que não as tenha observado diretamente, pois não há nenhum indicativo que se trate de um texto de memórias, podemos inferir que nele há algo "herdado" do contexto social promotor de conhecimento não formal.

Pollack (1992) quando aborda as memórias como um fenômeno coletivo e construído socialmente nos indica que alguns elementos constitutivos da memória individual ou coletiva não precisam ter sido vividos diretamente pelo indivíduo para fazerem parte de suas lembranças. Esses eventos podem estar tão enraizados no grupo ao qual a pessoa pertence que é quase impossível não sentir fazer parte dele. São os acontecimentos "vividos por tabela" ou a "memória herdada", para usar as expressões utilizadas pelo próprio autor. Neste sentido, se considerarmos que o conto "Fantasmas" é advindo não apenas da precoce habilidade com as letras desenvolvida pelo autor, teremos também uma expressão da memória social que, numa análise mais detida, é também uma forma de expressão dos processos educativos que ocorrem de maneira não formal, isto é, através da socialização.

A socialização, como toda a realidade, é uma experiência sem possibilidade de decomposição em áreas de conhecimento, isto é, trasndimensional. As interações sociais se apresentam como tecidos cujas tramas são entrelaçadas simultaneamente de modo complexo. Desta maneira Edgar Morin (2008) desde os anos 1970 nos convida a compreender o conhecimento de modo sistemático e complexo, através de uma metodologia transdisciplinar das ciências proporcionando uma nova perspectiva sobre a educação. Tomando este referencial se torna mais simples compreender a relação interpenetrante entre a literatura produzida por Osman Lins adolescente e a realidade das relações de trabalho da pequena cidade da Zona da Mata pernambucana do início do século XX bem como o paralelismo entre história e literatura.

História e literatura tem uma longa caminha juntas. Desde o surgimento da Escola dos Annales na década de 1930 com a incorporação de novos métodos e novas fontes ao trabalho dos historiadores a literatura entrou para o rol de documentos que subsidiam as pesquisas e permitem a construção de narrativas sobre o passado. Contestada a pretensa objetividade e veracidade das fontes ditas oficiais, uma vez que todas são produzidas com uma intencionalidade e carregadas de significados advindos dos grupos sociais que as produzem. Com isso, textos antes desconsiderados das investigações por seu descomprometimento com "a verdade" passam a compor os quadros de interesses, uma vez que a busca se volta para múltiplas visões da realidade. É neste contexto que a literatura é agregada ao corpus documental histórico: como representação passível de crítica. Um texto

literário se apresenta para a o historiador como uma das muitas versões a respeito de um determinado objeto histórico, diretamente ligado às condições sociais de quem o produziu em certo tempo e espaço.

E quando falamos de apresentar a realidade em múltiplos quadros, retomamos as figuras de Serafim e do historiador em suas tentativas de recuperar o passado. O primeiro, arrependido por dedicar tantos anos labor em vão entrega-se a uma compulsiva tentativa de reconquista do tempo que passou dedicando-se a produzir nas terras do coronel. Sua virada no modo de relacionar-se com o trabalho representou também uma guinada em sua relação com o tempo. Daí em diante Serafim passou a trabalhar não mais com o objetivo transformar o mundo com sua criatividade, mas para obter recursos suficientes para dar vazão a toda demanda de consumo reprimida nos anos em que seus dias e noites eram apenas dedicados a roça e a Madalena. Pobre Serafim... no fim, qual fosse o caminho escolhido, seus parcos recursos encontrariam os bolsos do coronel ou das donas dos bordéis e botequins.

Por sua vez os historiadores alimentam seus desejos de recuperação do passado em seu trabalho de seleção fontes históricas diversificadas que auxiliem no trabalho de interpretação do profissional que será sempre uma projeção do passado, uma vez que é impossível reconstruir o passado tal qual acontecera. Desta forma, afirmamos estar o trabalho do historiador sempre envolto num desejo de recuperação parcial, nunca numa reencenação, pois o resultado de suas pesquisas são representações sobre momentos pregressos. Sendo assim, investigadores devem trazer consigo a consciência do peso que o presente (tempo em que se volta os olhos para o objeto a ser analisado) é tão importante quanto o próprio período em exame.

Ainda sobre o uso de textos literário como fontes em pesquisas históricas, podemos afirmar que estes não são reflexos da realidade, como não o são nenhuma fonte histórica em tempo algum. No entanto, sua íntima relação com a História se deve ao fato de as obras literárias serem a expressão da mentalidade de um determinado segmento social, gênero do autor, raça, lugar de onde escreve entre tantos outros fatores que influenciam sua visão de mundo e com a qual se relaciona em seu tempo de produção criativa e que se expressará esteticamente de modo próprio e, sobretudo historicizado.

Como fonte histórica sabemos que a literatura não tem compromisso algum com a verdade e, em alguns casos, sequer com a

verossimilhança, devido a seu por caráter ficcional. Por sua vez, a História, embora se esforce por se aproximar de uma narrativa verdadeira, após abandonar os postulados cientificistas do século XIX, assume na maior parte das correntes historiográficas, uma posição onde as verdades são provisórias e parciais, a despeito do rigoroso método investigativo, que produzem múltiplas perspectivas sobre os passados.

A relação entre História e literatura extrapola a instrumentalidade do uso como fonte e alcança a discussão a respeito de uma suposta equivalência entre ambas as disciplinas lançada em 1973 por Haiden Whyte em seu texto sobre a Meta- História. Por certo o trabalho dos historiadores se aproxima ao dos literatos quando ao recompor os vestígios do passado encontrados nas fontes é necessário atribuir-lhes sentido através da construção de uma narrativa histórica, na maioria das vezes, textual. Um tipo de produção textual muito específica, que conta com quase nenhuma liberdade, uma vez que os elementos que compõe o enredo a ser descrito já são dados de antemão por dados factuais. No entanto White vai mais longe ao afirmar que um texto historiográfico é "estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa" (WHITE, 1992, p.11)

Com esta afirmação o crítico colocou História e literatura lado a lado. A produção da escrita da História segundo a proposição de White enfrentaria os mesmos dilemas que da criação dos textos literários: padrões de narrativa, formas de expressão, ritmo de desenvolvimento do enredo, entre outras características, voltando o bojo da investigação para a ideia de discursividade da História em vez de seu método. Inaugurando uma discussão, este autor abriu as portas para o que veio a ser conhecido como historiografia pós-moderna. Esse movimento teve como principal característica o diálogo com as obras de Michel Foucault, mas além disso, passa especialmente pela "virada linguística". Segundo a interpretação proporcionada por esta "virada" não haveria leitura do mundo que não fosse mediada pela linguagem. Portanto, a mente humana seria incapaz de compreender a realidade sem usar a linguagem pois ela é a própria estrutura que nos permite compreender nossos próprios pensamentos e os demais.

Desta feita, mais do que relatar os resultados de suas pesquisas através da linguagem expressa pela escolha estilística de seu texto, os historiadores revelariam suas próprias ideias historiográficas por meio da composição da narrativa, uma vez que o discurso é

estruturante do pensamento. Logo, a alteração da linguagem alteraria também toda a lógica da apuração desenvolvida. Com isso, o historiador quando escreve não deve ter em mente a necessidade de adaptar seu texto a uma perspectiva historiográfica; tal perspectiva já é produzida na própria linguagem, no corpo do discurso e suas articulações buscando tornar-se inteligível. Assim, não haveria a necessidade de uma espécie de "tradução" de dados empiricamente coletados para um discurso, pois

Em defesa da convergência entre História e Literatura sem que, para tanto a primeira abandone seu método de busca dos rastros do passado, o historiador Carlo Ginzburg escreveu:

> A redução, hoje em voga, da história à retórica, não pode ser repelida sustentando-se que a relação entre uma e outra sempre foi fraca e pouco relevante. Na minha opinião essa redução pode e deve ser rechaçada pela reavaliação da riqueza intelectual da tradição que remonta a Aristóteles e à sua tese central: as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem seu núcleo fundamental. (GINZBURG, 2002, p.63.)

Experimentando a transdisciplinaridade: quando uma historiadora fala de história criando através da literatura

Para abordar a transdisciplinaridade entre História e Literatura adotarei daqui em diante a primeira pessoa para o narrador, pois tratarei de minha própria experiência de escrita.

Sou historiadora de formação, leciono história nas redes públicas municipal e estadual na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no centro, onde se passam muitas obras da literatura clássica brasileira. A leitura sempre foi muito presente na minha vida desde a mais tenra infância entre o fim dos 1980 e o início dos anos 1990. Sem a presença da internet, as horas livres eram preenchidas com a leituras primeiramente de gibis e almanaques que meu avô, pintor de paredes, trazia dos apartamentos chiques em que trabalhava na longínqua Copacabana. Nunca soube se aquelas folhas já um pouco amareladas tinham como destino a forração dos pisos e eram carinhosamente desviadas para meu deleite ou se algum rico intentando ajudar mais a si mesmo descarregando sua consciência junto com as revistas velhas as enviava nominalmente para mim.

Mais tarde a precariedade da escola pública me apresentou gêneros novos. Como aluna da rede pública estadual já convivia com os mesmos problemas que enfrento hoje como professora. Tínhamos muitos tempos de aulas vagos por falta de profissionais para lecionar e não havia estratégia para ocupar os estudantes. A grande quadra de esportes era descoberta e exposta ao sol e a chuva; o auditório invadia o nariz com seu cheiro de mofo vindo da madeira acinzentada do palco molhado pelas goteiras em inúmeras chuvas, a memorialística pista de atletismo não passava de um terreiro com mato alto onde ciscavam as abobalhadas galinhas de Seu Gonçalo, o zelador .Os longuíssimos corredores marrons do prédio modernista poderiam ser percorrido sem nenhuma supervisão, como quase todos que estávamos ali, espaços e pessoas. Até que numa destas tardes em que vagava pela escola (ou já flanava, porque este foi um hábito que conservo e penso ter aprendido com Baudelaire, mas talvez possa tê-lo apenas identificado), encontrei escondidinha no canto esquerdo do primeiro andar aquela sala diferente. Era repleta de estantes cheias de livros, algumas mesas parecidas com as do refeitório e ao fundo uma senhora negra de óculos, cabelo alisado de henê com as pontas modeladas pelo bob, blusa azul bebê, que notou minha entrada, mas não se incomodou com a presença.

Neste dia de 1995 eu tinha11 anos de idade, dois tempos de aulas vagos, 100 minutos de espera até talvez o próximo professor reunir os alunos. Olhei para uma seção qualquer e escolhi um livro de capa branca – amarelada com desenhos azuis que pareciam ter sido feitos a mão e me fizeram sentir feito como quem brinca numa refrescante chuva de verão. Puxei uma cadeira, sentei-me e li até soar o sinal. Voltei na semana seguinte, terminei a leitura e, quando esbocei o movimento de recolocar o livro na estante a senhora me olhou por cima dos óculos na ponta do nariz e falou do canto da sala:

– Vem aqui para eu anotar na sua carteirinha.

Tomando o livro nas mãos ela me advertiu que aquele era o segundo volume do romance, prejuízo que jamais busquei recuperar, haja vista que em minha lembrança nada ficou dos personagens, do título ou do autor da obra, apenas a emoção do primeiro contato com as bibliotecas que se tornaram muito íntimas e frequentes durante minha vida escolar. A trama, ainda que lida parcialmente, deixou em mim a sensação sinestésica da água azul-esverdeada translúcida e geladinha da qual eu precisava beber mais e me tornar fonte.

Cresci acompanhada dos romances, especialmente do realismo fantástico (no qual tenho a impressão de viver até os dias de hoje, diga-se de passagem) me tornei historiadora com um especial interesse voltado para História da cidade do Rio de Janeiro. Me debrucei sobre mapa, atas, decretos, jornais, fotografias entre tantas fontes histórias sisudas. Mas onde de fato me deleitei foi nas crônicas, folhetins, contos e romances que tão bem representavam fragmentos das visões que seus autores nos legaram do momento histórico em que viveram.

Por algum tempo o uso dos textos literários como fontes históricas mereceram cautela por parte dos historiadores. Apesar de toda a sedução que estas narrativas poderiam exercer sobre os leitores, deveríamos ter em mente que suas descrições não são reflexo da realidade de um dado tempo histórico, mas representações que os autores construíram marcados por sua classe, gênero, raça, origem geográfica e todos os demais fatores que podem atravessar as leituras de mundo dos indivíduos. Por outro lado, quais produções textuais, ficcionais ou não, estão livres destas marcas?

Se levarmos em consideração que, mesmo os textos não-ficcionais são profundamente marcados pela intencionalidade na produção por parte de seus autores, então, perceberemos que o excessivo rigor entre o uso de fontes literárias e demais fontes históricas é improdutivo, posto que cada objeto se compromete apenas em produzir sua própria perspectiva da realidade.

Dito isso, lanço ao leitor a questão: 'como o gênero literário "conto" auxiliaria uma historiadora no registro de suas próprias representações do tempo presente'?

Mesmo para os próprios historiadores, as experiências históricas vividas pelos sujeitos se tornam desorganizadas e sensivelmente afetadas pelas narrativas do grupo social em que estamos inseridos na ocasião em que se faz necessário rememorá-las. Esse fenômeno acorre ainda que se trate de um período bastante recente, como o denominado tempo presente, que pode ter como marcador móvel a "última catástrofe" das sociedades ocidentais (Rousso, 2016). Sendo assim, preencher com o fluxo literários os engasgos provocados pelo desembolar do novelo da memória é um excelente recurso, especialmente na dinâmica das histórias curtas dos contos.

Desta maneira registro, na confluência entre a análise cientifica e sensibilidade poética, o que observo da pequena fresta de cidade

meu olhar consegue alcançar. Não é possível ver o todo, porém, a parte que vejo abriga uma complexa teia de relações em que a literatura que crio é fruto do sujeito histórico que sou. Contudo, as diversas realidades históricas que me criam são as mesmas que criam as literaturas circulantes que formam todos os demais sujeitos, numa relação dialética.

Na criação dos contos é possível experimentar uma expressão baseada nas ideias de Morin, posto que a polissemia da memória não encontraria eco na formalidade da produção historiográfica. As experiências sensoriais, afetivas, sinestésicas, psicológicas, culturais e tantas mais que compõe e se decompõe no prisma da realidade necessitam da liberdade criativa para se manifestar extrapolando a racionalidade e os metodologia nos quais o fazer historiográfico está assentado, uma vez que a complexidade do mundo excede a rigidez de seu método e linguagem.

Referências

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador.* Rio de Janeiro. Ed. Zahar/2001.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um Historiador fala de Teoria e Metodologia.* Bauru: EDUSC, 2005.

CERTEAU, Michel De. *"A Operação Historiográfica"* In A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p.65-119 [original: 1974]

CHARTIER, Roger. *"Figuras Históricas e Representações Históricas"* in À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.101-116.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força. História, retórica, prova.* São Paulo: Cia das Letras, 2002.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOSSELECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro: Contraponto; Rio de Janeiro: PUC RIO, 2006.

MAGALHÃES, Justino. *Um contributo para a história do processo de*

escolarização da sociedade portuguesa na transição do Antigo Regime. Educação Sociedades & Culturas, Porto Alegre, n. 5. Edições Afrontamento. 1996.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. 5. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008

POLLACK, Michael. *Memórias, esquecimento, silêncio*. *Revista Estudos Históricos,* Rio de Janeiro: UFRJ, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLACK, Michael. *Memória e identidade social. Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro:

UFRJ, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

REVISTA DO RIO DE JANEIRO, Niterói, vol. I, n°1, set./dez. 1985.

REVISTA DO RIO DE JANEIRO, Niterói, vol. I, n°2, jan./abr. 1986.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Trad. Fernando Coelho e Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

VEINE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: UNB, 1982 [original: 1971].

WHITE, Hayden. *A Meta-História – a Imaginação Histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1972 [original inglês: 1973].

Augusto de Campos e Caetano Veloso: a poesia verbivocovisual e o leitor plurifocal

Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)[1]

Neologismo advindo do livro *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, traduzido para o Brasil por Haroldo de Campos, com a poesia "verbivocovisual" realizada pelos poetas concretos aprendemos que poesia não é propriamente *literatura* e que os aspectos físicos da palavra, o papel, a tipografia, a cor e os espaços em branco são tão importantes quanto o dito: são indissociáveis, na verdade. A poesia concreta convida à interação e à interpretação: o leitor vê e (se) ouve, participando ativamente da realização do poema.

Quando perguntado sobre como exercer o "otimismo programático" num país governado pelo bolsonarismo, Caetano Veloso responde "ser exigente e rigoroso como os poetas concretos" (VELOSO, 2021, p. 164). De fato, desde o primeiro momento do movimento musical tropicalista, o poeta concretista Augusto de Campos reconheceu no gesto dos artistas tropicalistas, ou na atitude do "grupo baiano", como Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, eram nomeados à parte, uma convergência com a proposta da Poesia Concreta. Usar a canção popular, então em franco diálogo com a cultura pop, a publicidade e, principalmente, a televisão, como suporte da palavra poética expandia a verbivocovisualidade da poesia que, para os concretos, não deveria mais se limitar apenas ao livro, à página do papel, e precisava ganhar o corpo do artista e ser difundida na televisão – esse importante veículo de comunicação massiva.

Trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, sentido dado na e pela performance do oralizador do "texto", passa a ser meta da "arte geral da palavra" concretista, via "geleia geral brasileira" tropicalista. Os versos "A alegria é a prova dos nove / E a tristeza é teu porto seguro / Minha terra onde o sol é mais lindo / E Mangueira onde o samba é mais puro / Tumbadora na selva-selvagem / Pindorama, país do futuro", de Torquato Neto e Gilberto Gil ("Geleia geral", *Tropicalia ou Panis et Circencis*, 1968) dão o tom do movimento que tentou renovar o cânone cancional brasileira, como

1. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), é docente no Instituto de Letras da UERJ.

fizeram os concretos com a nossa poesia. Numa avaliação do III Festival de Música Popular Brasileira, de São Paulo (1967), Augusto de Campos registra:

> Inovação mesmo, e corajosa, no sentido de desprovincianizar a música brasileira, tal como já o fizera um grande baiano, João Gilberto, é essa que os novos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram no Festival, com *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, lutando contra barreiras e preconceitos do público, do júri, dos companheiros de música popular, e superando-se a si próprios (CAMPOS, 1978, p. 131).

E em texto do ano seguinte, 1968, Augusto escreve:

> O risco e a coragem da aventura ("A poesia - toda - uma viagem ao desconhecido", como queria Maiakovski), estes pertencem antes a Caetano e Gil, "inventores", como pertencem antes a Tom e a João. E a música brasileira nunca precisou tanto de "inventores" como agora, quando o espírito de inovação da bossa-nova vai sendo amortecido e amaciado pelos eternos mediadores, mantenedores do "sistema" (CAMPOS, 1978, p. 160).

Caetano Veloso também comenta a conexão imediata com os poetas concretos, no capítulo "A poesia concreta" do livro *Verdade tropical*:

> O conjunto dos aspectos instigantes na música ela mesma e da considerável articulação dos esboços de idéias que se encontravam em minhas entrevistas, chamou, desde muito cedo, a atenção do poeta Augusto de Campos. Antes de o tropicalismo ganhar corpo e nome, Augusto, tendo ouvido Maria Odete cantar "Boa palavra" no festival da TV Excelsior, e, por outro lado, tendo lido minha intervenção num debate sobre música popular na Revista Civilização Brasileira, no qual eu insistia na ênfase sobre João Gilberto e preconizava a "retomada da linha evolutiva" que este representava, escreveu um artigo chamado "Boa palavra sobre a música popular", saudando minha chegada no cenário da MPB como um fato auspicioso (VELOSO, 1997, p. 208).

E continua:

> Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chaves dos problemas específicos da música popular de então. Seu artigo dizia, por exemplo,

> que os "nacionalóides" preconizavam um "retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico"; que eles queriam "voltar àquela falsa concepção 'verde-amarela' que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas" (VELOSO, 1997, p. 209-210).

A afinidade ética e estética entre Augusto de Campos e Caetano Veloso se verifica, por exemplo, no fato de ambos terem percebido, Caetano intuitivamente, posto que ainda não tivesse tido contato com a crítica antropófaga oswaldiana, contato que viria a acontecer exatamente sob a mediação dos poetas concretos, que o iê-iê-iê, ritmo musical importado, se transformou no Brasil, ou seja, que não era mera cópia acrítica do modelo estadunidense. Incorporar guitarra elétrica para cantar a bossa e a palhoça, Iracema e Ipanema, "deglutindo" as relíquias do Brasil foi gesto de vanguarda que Augusto identificou.

> Os adversários do "som universal" de Caetano e Gil têm colocado mal o problema da inovação nestas composições. Não se trata meramente de adicionar guitarras elétricas à música popular brasileira, como um adorno exterior. O deslocamento dos instrumentos da área musical definida da jovem guarda para o da MPB já tem, em si mesmo, um "significado" que é "informação nova" e tão perturbadora que houve muita gente que se confundiu auditivamente a ponto de não perceberem que ritmo estava sendo tocada *Alegria, Alegria*. As sonoridades eletrônicas ampliam o horizonte acústico do ouvinte para um universo musical onde são comuns a dissonância e o ruído. Por outro lado, embora simples, a melodia de *Alegria, Alegria* não deixa de fazer uso dos largos e inusitados intervalos musicais que são uma característica inovadora das músicas de Caetano (*Boa Palavra, Um Dia*) (CAMPOS, 1978, p. 153-154).

Como se sabe, utilizando o trânsito da informação poética em várias mídias, os poetas, críticos, tradutores Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari convocaram à liberdade das grades da escrita a qual a palavra poética fora confinada desde que a musa aprendeu a escrever e o grafocentrismo ganhou a hegemonia da concretude poética. Seja na consideração dos academicistas, seja na cultura conservadora. Ao seu modo, os poetas concretos compreenderam o alerta de Oswald de Andrade: "Só atendemos ao mundo oreculár", posto que urgia revocalizar o logos, experimentar, inventar modos de poetar que utilizassem os recursos técnicos do contexto dos anos 1950. "A poesia concreta fala a linguagem do homem de

hoje", escreveu Haroldo de Campos em "Contexto de uma vanguarda", (Jornal de Letras, fev/mar, 1963). Para Cláudia Neiva de Matos "com o desenvolvimento das tecnologias e mídias sonoras, a demanda pela voz na poesia se manifesta sob novas condições e em novos formatos" (MATOS, 2010, p. 95).

Dez anos mais tarde, a tropicália agregaria à proposta verbivocovisual da poesia concreta a politização do cotidiano: a presença do corpo do artista na casa das pessoas pela TV passa a ser também a forma e o conteúdo da arte poética. Nesse sentido, Caetano incorpora a "tensão de palavras-coisas no espaço-tempo" como previra o "Plano Piloto da Poesia Concreta" assinado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari em 1958. Por exemplo, na noite de 15 de setembro de 1968, quando Caetano Veloso interrompeu a performance da sua canção "É proibido proibir" para responder as vaias do público do III Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, transformou a apresentação num *happening* televisivo e a fala num dos discursos mais contundentes contra a caretice e o conservadorismo que pairava no gosto mediano dos ouvintes de canção popular. "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?", disse de início. E gritou, entre outras frases, "Hoje não tem Fernando Pessoa!", inaugurando, assim, o "superastro" (SILVIANO, 2000) de TV e seu lugar de cantor-pensador do Brasil.

Forma é conteúdo e, em canção, o modo de dizer é tão importante quanto o que é dito. Sobre a proximidade entre concretos e tropicalistas, Santuza Cambraia Naves anotou que

> Se ambas as tendências partilham o gosto por experimentalismos, os tropicalistas, no entanto, de maneira diferente dos concretos e das vanguardas construtivistas, afeitos a ideais de racionalidade e contenção e tendentes a rejeitar grande parte da tradição estética, costumam ser mais flexíveis e abertos para os diferentes temas legados pelos repertórios culturais brasileiro e estrangeiro (NAVES, 2009, p. 19).

Sobre esse repertório, destacamos que o "Lance de dados", de Mallarmé, a arte ideogramática, de Ezra Pound, as palavras-montagens, de James Joyce, as experiências tipográficas, de Cummings, a insurreição sonora e o texto polilíngue, de Sousândrade, o rigor e o espinhaço da linguagem, de João Cabral de Melo Neto, a antropofagia oswaldiana e a máxima de Maiakovski "não há arte revolucionária

sem forma revolucionária" alimentaram o paideuma concretista e, por conseguinte, caetânico, acrescido do ouvido atento às canções de rádio – "Quase não tínhamos livros em casa / E a cidade não tinha livraria", canta em "Livro" (1997) –, cujas obras visam desautomatizar a língua, a linguagem, a pátria. Característica que Lucia Santaella chamou de "lance de um olhar de lince sobre a tradição" (1985, p. 93). Para a autora, Poesia Concreta e Tropicalismo:

> Acabaram por produzir contra-ideologias estéticas ou estratégias culturais profundamente semelhantes. (...) Ambos foram igualmente portadores de uma mesma força contra-ideológica em relação ao ranço sentimentalóide-romântico-popularesco-ufanista (mesmo quando este se disfarça sob a voz altissonante do protesto). Ambos se situaram em cheio, sem medos e camuflagens, na dialética nacional-universal da criação (SANTAELLA, 1985, p. 103-104).

Caetano anota que

> Augusto e seu irmão Haroldo, juntamente com Décio Pignatari, formavam o núcleo do grupo de poetas que, no meio dos anos 50, lançaram o movimento de poesia concreta, uma retomada radical do espírito modernista dos anos 20 – e das idéias de vanguarda do início do século –, contra os pudores antimodernistas e antivanguardistas que tomaram conta da poesia e da literatura brasileiras, primeiro com os romancistas regionalistas dos anos 30 e, depois, com os poetas da chamada "geração de 45" (VELOSO, 1997, p. 211-212).

E continua:

> Gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas em muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo (segundo Mallarmé), de "subdivisão prismática de uma idéia" (VELOSO, 1997, p. 218).

A referência desses poetas críticos pode ser percebida direta e indiretamente de vários modos na obra dos tropicalistas, notadamente na poética de Caetano Veloso. Um primeiro e experimental contato é "Batmakumba", de Gilberto Gil e Caetano Veloso (*Tropicalia ou Panis et Circencis*, 1968):

Batmakumbayêyê batmakumbaoba
Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumba
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê
Batmakumbayê
Batmakumba
Batmakum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmakum
Batmakumba
Batmakumbayê
Batmakumbayêyê
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumbaoba

O personagem em quadrinhos Batman, índice da cultura pop estadunidense, o horror dos nacionalistas de plantão, aqui se justapõe à macumba, coisa nossa; assim como "Obá", referência à entidade africana tropicalizada no Brasil, dança ao ritmo do iê-iê-iê. Podemos ler e ouvir também "baobá", árvore nativa da África. Gilberto Gil comenta a feitura da canção:

> O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na avenida São Luís, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria, hoje me parece, era fazer uma canção com um dístico que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que o Oswald de Andrade usou.

> O Oswald estava muito presente na época; nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A idéia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia; Batmakumba é de inspiração oswaldiana. E concretista – na ligação das palavras e na construção visual do K como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo, da criação. Não é só uma canção; é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista.
>
> Naquele momento, nós vivíamos cercados de elementos de interesses múltiplos, ligados nas novidades sonoras e literárias trazidas pelos poetas concretos e pelos músicos de vanguarda de São Paulo (GIL, 2003, p. 107).

O "K" armado com o corpo da letra pode ser lido como a máscara do herói morcego dos quadrinhos, ou como metade da bandeira nacional brasileira. Mas chamo atenção para esse "K" como uma antecipação de um contato que só se realizará quando os tropicalistas estiverem exilados em Londres, 1970. Diz respeito a uma concepção de mundo compreendida pela via da "Mitologia do Kaos", formulada por Jorge Mautner (Henrique George Mautner), poeta, filho de europeus fugitivos do holocausto: "eu sempre tive que conciliar (se isto é possível) os escombros medonhos das almas mortas no sangue do Holocausto com a mais aguda e estonteante felicidade de ter nascido no Brasil, envolto pelos batuques dos descendentes dos escravos que construíram esta nação!" (MAUTNER, 2006, p. 98). O compositor-profeta, cuja mitologia está registrada na trilogia *Deus da chuva e da morte* (1962), *Kaos* (1963) e *Narciso em tarde cinza* (1966), tem se dedicado a defender a justaposição entre "Jesus de Nazaré e os tambores do candomblé". Mautner torna-se parceiro dos tropicalistas e é idealizador do "partido do kaos":

> O Partido do Kaos representava e representa um esforço de vontade de absorver os opostos e harmonizar as dissonâncias. A sua meta era e é a amálgama, e neste sentido não faço mais nada a não ser repetir e reinterpretar a grande criação brasileira, que é um presente para o mundo e que é justamente a sua cultura, a cultura mais amalgamada, a própria cultura do amálgama, em perpétuo movimento dadivoso e criativo, sendo antropofágica e, ao mesmo tempo, reconciliadora, de permanente inclusão e sem as barreiras dos preconceitos (MAUTNER, 2006, p. 107).

Eis a dialética tropicalista e brasileira – Obá e Batman; macumba e iê-iê-iê; baobá e caos; Zumbi e Zabé (princesa Isabel); berimbau e guitarra – realizada na canção, cujo espírito do tempo leva Gilberto Gil, Caetano Veloso e Jorge Mautner a engendrarem propostas estéticas similares de compreensão do Brasil dos anos 1960. Embora, conforme eu apontei, a amizade entre eles só aconteça alguns anos depois.

Do barroquismo verbivocovisual da canção "Batmacumba" (assim a canção foi registrada no encarte do disco de 1968); passando pela canção "Gilberto misterioso", feita a partir de um verso do poeta Sousândrade (1833-1902), poeta revisado e fixado no cânone pelos irmãos Campos; até a canção "Anjos tronchos" (*Meu coco*, 2021), em que, para contrapor-se à tirania dos algoritmos das redes sociais, faz referência a "poemas como jamais / ou como algum poeta sonhou / nos tempos em que havia tempos atrás", sendo Augusto de Campos esse poeta que sonhou e realizou a arte de invenção com o uso das tecnologias de seu tempo. A conexão entre a obra de Augusto e Caetano é mesmo intensa e passa também pela vocoperformance de poemas como "Dias dias dias" (1953) e "O pulsar" (1975), além das citações indiretas. Ao longo de sua trajetória Caetano Veloso tem demonstrado atenção e admiração à obra exigente e rigorosa dos Concretistas. "Nego-me a folclorizar em subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas", disse o tropicalista numa entrevista do período de ouro do movimento, corroborando o impulso inventivo de Augusto de Campos (1967).

> É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida. A produção artística brasileira (que não exclui, num país de camadas sociais tão diversificadas, o elemento regional, autêntico, e não mimetizado por autores citadino-sebastianistas) já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e universalidade, desde 1956. Não tem que temer coisa alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto não se lhe há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna dos países mais desenvolvidos: instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades (CAMPOS, 1978, p. 156-157).

Por exemplo, sobre "Lua lua lua lua" (*Jóia*, 1975), Caetano comenta: "gosto de "estanca" e "branca, branca, branca", que têm o eco de alguma coisa de Haroldo de Campos, dos poemas dele que eu lia nos anos 60 e que traziam palavras como "estanco" e "branco"" (VELOSO: 2003, p. 45-46). É de Haroldo de Campos também o livro *Galáxias*, do qual Caetano extrai um trecho e canta – "Circuladô de fulô"

(*Circuladô*, 1991). Destacaria ainda a reconciliação (anti-exótica) de Caetano, via "salto participante" concretista e seu "nacionalismo crítico", com temas difíceis como "o povo do Nordeste" ou "os pobres do Brasil" presentes em várias canções. Ou ainda certa afinidade inconsciente que se verifica, por exemplo, na "Coca-cola" presente na canção "Alegria, alegria" (1968). Assim como o poema "Beba coca cola" (1957) de Décio Pignatari, a canção de Caetano estreita os laços com a publicidade e a propaganda de produtos de consumo massivo, seja diagnosticando, seja criticando a massificação do gosto e a hegemonia (o império) da bebida.

É preciso lembrar que o primeiro tropicalista a registrar um poema dos poetas concretos em disco foi Tom Zé, que chamou o próprio Augusto de Campos para oralizar o poema "Cidade" (1963) na abertura da canção "Senhor cidadão" (*Se o caso é chorar*, 1972). Vários prefixos latinos montam e iconizam o som e o sentido da cidade, da vida urbana. A justaposição dessa pesquisa de Augusto com os versos de Tom Zé – "Oh senhor cidadão, / Eu quero saber, eu quero saber / Com quantos quilos de medo, / Com quantos quilos de medo / Se faz uma tradição?" – adensa a motivação antropófaga, concretista e tropicalista de uma só vez.

Mas parece-me significativo que Augusto de Campos tenha escolhido o poema "VIVA VAIA" (1972) para nomear e figurar na capa da coletânea que reúne três décadas de sua obra no ano de 1979. A frase de Jean Cocteau que Augusto tomou como epígrafe do livro *Viva vaia*, a saber, "aquilo que o público vaia, cultive-o, é você", singulariza a discussão do poema. Feito como uma espécie de reação à hostilidade do público dos Festivais da Canção às inovações que Caetano apresentava no palco, não estaria Augusto revivendo a própria rejeição de certo público academicista à sua obra? Em 1967, ele mesmo comentou sobre as vaias nos Festivais, anotando que "A vaia constituiu um capítulo à parte e quase transformou o festival – como se disse pelos jornais – em "festivaia". Na verdade, houve dois tipos de vaia, que, às vezes, se superpuseram – a vaia preconcebida, ao intérprete, e a vaia de desagrado à composição ou à classificação da música" (CAMPOS, 1978, p. 128). E completou: "Mas a excelente interpretação de Roberto Carlos, assim como a força e a qualidade das composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se fizeram acompanhar de conjuntos de iê-iê-iê, conseguiram se impor e triunfar sobre as vaias-tabu dessa espécie de guarda-rósea juvenil contra a jovem guarda" (p. 129).

Assim, não é à toa que no disco que acompanha o livro *Viva vaia* ouvimos a oralização de Caetano Veloso para os poemas "Dias dias dias" e "O pulsar". Gravações feitas em 1973 e 1975, respectivamente. Feita por Augusto e Julio Plaza sobre foto de Ivan Cardoso, na capa do disco temos a imagem de Caetano segurando o poema visual de Augusto sobre o peito, como um cartaz.

"Dias dias dias" é poema-jogral que registra o que Philadelpho Menezes chamou de "fase geométrica não-figurativa" (MENEZES, 1991, p.38). Em sua oralização, Caetano Veloso faz uso da partitura cromática do poema. Cada uma das seis cores ganha um tratamento vocal, uma entonação que singulariza a sintaxe ideogramática que, por sua vez, estilhaça a nitidez de um eu-lírico camoniano previsível. Sobre a ideia do poema como uma partitura, no prefácio de "Un coup de dés" (1897), Stéphane Mallarmé anota:

> Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral, e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir e o descer da entonação (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, 1991, p. 151).

Nessa justaposição (montagem) de ideias, o conteúdo passa por uma revisão constelar da história da língua portuguesa no Brasil: seja na referência ao soneto "Sete anos de pastor Jacó servia", do poeta Luís Vaz de Camões, notadamente no verso "Os dias, na esperança de um só dia", que decupa o Amor maior aos moldes de Petrarca, recuperando a narrativa bíblica presente no livro Gêneses, capítulo 29, que trata da chegada de Jacó, filho de Izaac e Rebeca, à casa de Labão, irmão de Rebeca; seja na citação do verso "(Oh! se me lembro! e quanto!)", do parnasiano Luís Guimarães. Augusto implode (atomiza aos moldes mallarmeanos) o soneto, essa estrutura fixa e de conteúdo predominantemente subjetivista, feito para a memorização e para a voz do poeta-cantor, e instaura a "subdivisão prismática de uma idéia" do eu contemporâneo dos anos 1950 no Brasil. Essa atitude de (quase) saturar suas obras de referências diversas, como que mimetizando a cultura brasileira, é herança crítica que Augusto e Caetano recebem de Oswald de Andrade e, antes, Sousândrade.

> Eu absorvia com grande presteza o sentido do trabalho deles. Gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas em muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo (segundo Mallarmé), de "subdivisão prismática de uma idéia" (VELOSO, 1997, p. 218).

Na forma e no conteúdo, Augusto de Campos devora as referências portuguesas e Caetano imprime isso na voz: acelerações, passionalizações, ecos, timbres plasmam a combinação de cores que sustenta o enigma que a língua brasileira é. Se lidas separadamente, podemos restituir em cada cor/timbre resquícios (tons/matizes) da lírica amorosa que definem o poema e a canção no Brasil – essas linguagens indistintas desde a origem da poesia e cuja indistinção parece rediviva no Brasil, apesar do apelo grafocêntrico e livresco.

Dito de outro modo, o conteúdo espacializado no vazio da página em branco trata conjunções e disjunções amorosas, revisita o lirismo tradicional e apresenta uma entidade (brasileira) fragmentada, logo, moderna, interditando, ou pelo menos dificultando, a possibilidade da figuração de um ser integral. Essa entidade vislumbrada entre os escombros da memória tipográfica – além das cores, observem-se os usos também da caixa alta e da separação incomum das sílabas – e sonora aparece fantasmagoricamente quando Caetano incorpora o canto dos versos "Volta / Vem viver outra vez ao meu lado! / Não consigo dormir sem teu braço, / Pois meu corpo está acostumado". O desejo de completude cantado nesses versos de Lupicínio Rodrigues reforça a voz humana do poema, da "voz-verdade", como anota Augusto de Campos em texto de 1967: "As letras de Lupicínio Rodrigues desenvolvem até à exaustão, e com todas as variantes possíveis, o sentimento que Drummond equacionou, em Perguntas, numa linha sucinta: 'Amar depois de perder'" (CAMPOS, 1978, p. 224).

Se na oralização de "Dias dias dias" temos apenas o uso da voz e do piano elétrico, em "O pulsar" a percussão tem papel importante. É ela quem acompanha a voz de Caetano e sublinha as alturas timbrísticas das vogais. O = dó; E = ré – uma oitava acima do dó anterior; e A e U = sol. Novamente, Caetano se utiliza da partitura (visual) sugerida pelo poema, já que E = estrela e O = círculo, ora mais abertos, ora mais fechados, a depender da intenção da voz. Da citação cancional de Lupicínio Rodrigues na oralização anterior, passamos à referência

autofágica, já que na versão de 1984 no disco *Velô* Caetano cita a melodia de sua canção "Não identificado" (1969) após oralizar o verso de Augusto "abra a janela e veja".

A tópica do pulsar como signo da insistência do ser em tempos sombrios aparece tanto nos versos "Os ruídos terão sentidos e teus sentidos perdidos / Os pulsars, os quasars, o laser, os meses / Tudo tão perto de nós", da canção "Pulsars e Quasars", de José Carlos Capinan e Jards Macalé, na voz de Gal Costa (1969); quanto em "O pulso ainda pulsa / O corpo ainda é pouco", de "O pulso", de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Bellotto (1989). Note-se que, como "O pulsar", "O quasar" é poema de Augusto de Campos, também de 1975. E "dark dark dark / vazio / do quasar ao quark", desenha o poeta em "Bio" (1993). Seja na voz tropicalista de Gal, seja na atitude dos Titãs, o tema parece ressignificar as matérias de jornal que nos anos 1950 pretenderam atacar as propostas da Poesia Concreta e seus poetas: "O rock'n Roll da Poesia" (*O Cruzeiro*); "Rock'n Roll e poesia concreta são aspectos de um mesmo fenômeno: o de uma juventude desorientada" (*Diário de Notícias*).

Como já anotei, essa circularidade de significantes entre Augusto e Caetano é bastante frutífera. Por exemplo, na introdução de "Sol de Maiakóvski" (1982-1993), Augusto incorpora o verso "gente é pra brilhar" da canção "Gente", de Caetano Veloso (*Bicho*, 1977). Assim como Caetano emula o de Augusto "cego do falso brilho / das estrelas que escondem / absurdos mundos mudos" ("Anticéu", 1984), no verso "sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela" ("O estrangeiro", 1989). E como não visualizar a "Inestante" engendrada no poema homônimo de Augusto de 1983, nos versos "quase não tínhamos livros em casa / e a cidade não tinha livraria" ("Livros", 1997)? "oslllllllivroslllllestãolllllldelllllpélllllnallllles", escreve o poeta; "os livros são objetos transcendentes / mas podemos amá-los do amor táctil / que votamos aos maços de cigarro / domá-los, cultivá-los em aquários / em estantes, gaiolas, em fogueiras", canta Caetano.

Como já adiantei, além da versão para o livro de Augusto, Caetano regrava "Pulsar" em *Velô* (1984). Se a princípio o título do disco remete a uma economia do nome do cancionista (Velô de Veloso), plurissignificando a palavra, o título também pode ser lido como mais uma permanência da referência concretista, uma citação do poema "Velocidade" (1957) de Ronaldo Azevedo, mais especificamente a quarta linha – "VVVVVVVELO". Seja como for, sem significativas mudanças

melódicas e de arranjo, a oralização do poema "Pulsar" aparece ainda em *Caetano Veloso* (1986) e *Fina estampa ao vivo* (1995). Mais recentemente, durante a pandemia de Covid-19 (2020) e diante da ascensão de um governo autoritário no Brasil, acompanhado de seus três filhos, Caetano oralizou "Pulsar" em uma *live* disponível na plataforma Globoplay, como o retorno de "o pulsar quase mudo" em tempos sombrios, "que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece". Assim como os demais, esse é mais um caso de poema concreto "cujo texto é difícil de desentranhar na versão gráfica [mas que] explicitam-se sem problemas na versão vocal, inclusive expondo, no metro e na rima, certa simplicidade tradicional de composição formal" (MATOS, 2010, p. 105).

Em 2021, no disco *Meu coco*, na já referida canção "Anjos tronchos", além da evocação paródica do "anjo torto" drummondiano, Caetano diz que "nós, quando não somos otários / ouvimos Shoenberg, Webern, Cage, canções", citando nomes de músicos de vanguarda constantemente estudados por Augusto de Campos, que tem dois livros de ensaios sobre "música de invenção"; e que no poema "Todos os sons" (1979), cita "(...) João / Cage Anton Webern Deus".

Tendo aprendido com os concretos que poesia não é propriamente literatura, que é importante tratar os aspectos físicos da palavra, o papel, a tipografia, a cor e os espaços em branco, explorando as dimensões de sentido (logopeia), de sonoridade (melopeia) e imagética (fanopeia) do poema, Caetano tem criado, de acordo com Eucanaã Ferraz, "poema para a voz, não para a folha. E, poema público, que pode ser fruído coletivamente, que toca no rádio, na TV, que pode ser dançado. São diferentes mecanismos de criação, suportes de veiculação, relações com o mercado, modos de recepção e, por fim, outras são as expectativas do criador" (VELOSO, 2003, p. 15). E isso exige um leitor plurifocal.

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Organização de Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MATOS, Cláudia Neiva de. Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras da voz: poesia é risco. In: Revista *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 17, n. 27, jul/dez 2010.

MAUTNER, Jorge. *O filho do holocausto*: memórias (1941-1958). Rio de Janeiro: Agir, 2006.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991.

NAVES, Santuza Cambraia. *Velô de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Convergências*: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTIAGO, Silviano. Caetano enquanto superastro. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. Organização de Eucannã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. Na cabeça de Caetano. Entrevista à Angélica Santa Cruz. Revista *Elle Brasil*. Volume 5. São Paulo: Papaki Editora, 2021.

Sob o signo do Sol Negro: traços da melancolia em *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe

Luciana de Oliveira Dreyer (UEMS)[1]

Introdução

Uma análise literária articulada à Psicanálise busca, na linha da significância, elementos, na obra, que dialoguem com a Psicanálise. Alguns autores elaboram personagens envoltos em questões existenciais provenientes de sofrimentos psíquicos que, corriqueiramente, também se apresentam na fala dos analisandos. Valter Hugo Mãe é, certamente, um autor contemporâneo que se insere neste perfil. Os personagens, o contexto, o encaminhamento da narrativa e até mesmo a própria linguagem de Mãe viabilizam uma rica aproximação entre as áreas. Seus personagens estão, comumente, mergulhados em situações como morte, luto, melancolia, depressão, solidão, traumas de infância, suicídio, autopunição entre outros conflitos. A linguagem de Valter Hugo Mãe é, notadamente, poética, fato que acaba representando, subjetivamente, o papel de ressignificação exercido pela Psicanálise em sua busca por amenizar a dor psíquica. A maneira como Valter Hugo Mãe conduz sua escrita consegue proporcionar maior leveza às questões densas abordadas em suas narrativas.

A obra *A desumanização* (2017) possibilita um fértil contato com a Psicanálise. A narrativa traz situações que apresentam diversos conflitos de natureza psíquica: abusos físicos e psicológicos, luto, melancolia, solidão, automutilação, vazio existencial, abandono, entre outros. Mesmo trazendo todos esses elementos que podem passar por uma análise pela esteira da Psicanálise, alguns se sobressaem, como luto e melancolia. O luto é, num primeiro momento, o que apresenta a narrativa, pois se inicia com a personagem principal Halla contando sobre os processos dolorosos a que ela, seu pai e sua mãe estão submetidos devido à morte de Sigridur, sua irmã gêmea. No entanto, por meio de uma análise mais minuciosa dos significantes, constata-se que é a melancolia, que perpassa a obra toda, sendo possível

1. Graduada em Letras (UNIDERP), Mestranda em Estudos Literários (UEMS), professora de rede pública de ensino de Campo Grande, MS.

percebê-la em aspectos da linguagem, no contexto de modo geral, no cenário e nas características dos personagens. A melancolia em *A desumanização* chega à proporção de uma presentificação, como se fosse um personagem atuando na trama. Comparando-se a ideia de inconsciente, a melancolia, na obra, é uma presença categórica e constante, no entanto oculta, velada.

O olhar da Psicanálise para a melancolia

Sigmund Freud, conhecido como pai da Psicanálise, tratou da melancolia em sua obra *Luto e Melancolia* [1917] (2006, 2010). Em seus escritos buscou caracterizar o luto e a melancolia, além de diferenciá-los. A perda está presente tanto no enlutado quanto no melancólico, no entanto são perdas que se revelam distintamente. No luto há uma perda objetal e também de um lugar que o sobrevivente ocupava na dinâmica afetiva com o ente que partiu. Uma forma de identificação do sobrevivente se perde na morte do outro. Aos poucos o apego vai diminuindo e o enlutado começa um caminho para a aceitação da nova realidade. Como se trata de um processo que, mesmo sendo extremamente doloroso, vai, aos poucos, se revertendo para a aceitação, o luto é considerado normal e não uma patologia. Já no processo melancólico há um tipo de perda confusa, pois, mesmo identificando o objeto perdido, não se consegue dizer o que de si ficou perdido junto ao objeto. Freud, ao fazer esta diferenciação, destaca o caráter túrbido do estado melancólico, frisando o fato de que esta perda pode ser apenas idealizada e não uma perda real como no caso do processo de luto.

> Em outras ocasiões, constata-se que a perda pode ser de natureza mais ideal, o objeto não morreu realmente, mas perdeu-se como objeto de amor (por exemplo, no caso de uma noiva abandonada). Em outros casos, ainda, consideramos razoável supor que tal perda tenha de fato ocorrido, mas não conseguimos saber com clareza o que afinal foi perdido; portanto, temos motivos para achar que também o doente não consegue nem dizer, nem apreender conscientemente o que perdeu. Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe quem ele perdeu, não sabe dizer o que se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado. Isto, portanto,

> nos leva a relacionar a melancolia com uma perda de um objeto que escapa à consciência, diferentemente do processo de luto, no qual tal perda não é em nada inconsciente. (FREUD, 2006, p. 105)

Em algumas situações não há, nem mesmo, a identificação do que se perdeu: nem a natureza do objeto, nem a origem da perda. Esses traços da melancolia fazem com que seja considerada um estado patológico. A partir de Freud, o melancólico passou a desocupar um espaço que antes fora bastante romantizado, principalmente na Literatura e na Arte, pois suas considerações revelam um sujeito antipático, hostil e atormentado. Segundo Freud, a forma como ocorre a manifestação melancólica revela que destoa da normalidade, já que necessita de encaminhamento médico, ao contrário do luto que não precisa ser direcionado para um tratamento. Em suas palavras, Freud explica:

> O luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal etc. Entretanto, em algumas pessoas - que por isso suspeitamos portadoras de uma disposição patológica – sob as mesmas circunstâncias de perda, surge a melancolia, em vez do luto. Curiosamente, no caso do luto, embora ele implique graves desvios do comportamento normal, nunca nos ocorreria considerá-lo um estado patológico e tampouco encaminharíamos o enlutado ao médico para tratamento, pois confiamos em que, após determinado período, o luto será superado, e considera-se inútil e mesmo prejudicial perturbá-lo. (FREUD, 2006, p. 103)

Na melancolia algo se perde dentro de si, havendo um rebaixamento do 'eu' que culmina em uma autodepreciação severa que faz com que ocorra autodesvalorização/autopunição constante. Além disso, outro fator torna a melancolia mais difícil de ser tratada: no luto não há obstáculos para que se chegue à consciência os apegos que precisam ser abandonados para que o trabalho do luto se encaminhe, já na melancolia a perda de algo externo passa a estar completamente vinculada a algo que se perdeu dentro de si e do qual não se sabe, impossibilitando a reelaboração necessária para sair do estado melancólico. Freud menciona que esta associação da perda com o 'eu' caracteriza um aspecto narcísico na melancolia que transforma a relação com a dor e o sofrimento uma espécie de satisfação sádica.

> Uma vez tendo de abdicar do objeto, mas não podendo renunciar ao amor pelo objeto, esse amor refugia-se na identificação narcísica, de modo que agora atua como ódio sobre esse objeto substituto, insultando-o, rebaixando-o, fazendo-o sofrer e obtendo desse sofrimento alguma satisfação sádica. A indubitavelmente prazerosa autoflagelação do melancólico expressa, como o fenômeno análogo na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de ódio. Essas tendências são sempre dirigidas a algum objeto, e é por essa via que no caso elas se voltaram contra a própria pessoa. Nas duas afecções, é comum o doente conseguir, pela via indireta da autopunição, vingar-se do objeto original: após ter-se refugiado na enfermidade para não ter de lhe mostrar abertamente sua hostilidade, o sujeito tortura seus entes queridos com sua doença, pois o estado mórbido dirige-se à pessoa que desencadeou o distúrbio nos sentimentos do doente, e esta normalmente se encontra no seu círculo mais próximo. (FREUD, 2006, p. 110)

Percebe-se, nestas marcas narcísicas do melancólico, que o conflito patológico tem um perfil contraditório, pois, ao mesmo tempo em que se volta demasiadamente para si de modo negativo, sente um gozo no sofrimento que acaba se infringindo. Enquanto o enlutado almeja sair do sofrimento e, normalmente, busca ajuda externa - ou mesmo se ajudar quando possível – para declinar em sua dor, o melancólico reforça ou mesmo intensifica, devido ao paradoxo que envolve seu desejo de gozo.

Freud (2006) compara a melancolia a uma ferida que sangra devido a um buraco na esfera psíquica, pois a angústia do melancólico é entendida como um esvaziamento de um 'eu' fortalecido que dá lugar a um 'eu' fraco e empobrecido, constituído por uma menos-valia que o tortura e da qual não entende. Por não compreender, acaba indagando-se, em momentos de autocompaixão, o porquê de tamanho sofrimento. Novamente a situação ambivalente se apresenta nos traços da melancolia: há uma autocompaixão que pressupõe um amor próprio, assim como há a autodesvalorização e autopunição que revelam um ódio voltado para si. As incertezas e os paradoxos atravessam a melancolia.

As características que envolvem o luto apresentam muitas semelhanças com a melancolia e por esta razão foram, a princípio, analisadas lado a lado pelo olhar depurativo de Freud. E é nesse rigor de análise que as diferenças se revelam e permitem compreender os dois processos e as particularidades de cada um deles. Um luto mal

encaminhado pode culminar em melancolia. A inibição e retraimento do enlutado diante do vazio da perda deve caminhar para um processo de ressignificação e simbolização da dor para que um novo sentido para vida surja e o luto possa ir fechando seu ciclo. No entanto se o enlutado não se direcionar no sentido da superação e, ao contrário, se fechar numa dor que partiu da perda e, por meio dela, articulou-se à ideia de dor da existência, indagando-se constantemente sobre o porquê viver e existir, ocorre, então, o desvincular do sentido original do sofrimento que era relacionado a uma perda objetal específica. Este desligamento da origem da dor proporciona a associação do sofrimento a uma ideia de insignificância de si diante da vida como um todo, e isto é próprio da melancolia.

Pela esteira da Psicanálise: evidências da melancolia em *A desumanização*

O romance de Valter Hugo Mãe se dá nos fiordes Islandeses. A descrição do lugar leva o leitor a uma atmosfera gelada, solitária e sombria, acentuando os aspectos melancólicos percebidos na maior parte dos personagens, assim como em toda construção da narrativa. A condução poética da linguagem de Mãe manifesta, ao mesmo tempo, beleza e melancolia. Ambas acabam traduzindo perfeitamente a expressão de Kristeva *Sol Negro* que se apresenta como título em sua obra *Sol Negro, depressão e melancolia* (1989) e que inspirou o título desde estudo:

> Quando pudemos atravessar nossas melancolias a ponto de nos interessarmos pela vida dos signos, a beleza também pode nos apanhar para testemunhar sobre alguém que, de forma magnífica, encontrou o caminho real pelo qual o homem transcende a dor de estar separado: o caminho da palavra dada ao sofrimento, até ao grito, à música ao silêncio e ao riso. (KRISTEVA, 1989, p.97)

A desumanização, do início ao findar da obra, configura-se num contexto soturno e, demasiadamente, doloroso. Nesta perspectiva, já é possível perceber seu caráter melancólico. Quem narra o romance é Halla, a "irmã menos morta" de Sigrudur "a criança plantada". Halla e Sigridur são gêmeas. Devido à morte prematura de Sigridur, Halla se vê acometida de um sofrimento que se expressa no decorrer

de toda narrativa. Além de sua própria dor pela perda da irmã, tem ainda que conviver com a maneira desumana com que a mãe passa a tratá-la devido a não aceitação da morte de Sigridur, e também por não saber lidar com a filha idêntica viva. De diferentes formas, e de maneira a representar o próprio título da obra, há um processo de desumanização no modo como as duas resistem à dor deixada pela ausência de Sigridur. E, para continuarem a levar a vida que lhes cabe, a partir de toda agrura que vivenciam, num esforço de resistência e num paradoxo de força e fragilidade, vão manifestando o resultado de toda situação sofrida na maneira melancólica como passam a enfrentar o cotidiano.

Por se tratar de um processo de luto, é natural que os personagens estejam envolvidos por densas mazelas emocionais provenientes desta perda, no entanto, é pela maneira como esse luto vai se revelando, que se percebe que a melancolia é o que mais direciona o comportamento de cada um deles. Freud afirma que o luto é um processo natural que passa por alguns estágios até que a pessoa consiga, aos poucos, ir se habituando a conviver com a perda e se reestabelecendo. Na melancolia há um apagamento da possibilidade de ajuste com relação ao que se perdeu, pois esta perda, de certa maneira, é confundida com a própria perda de si. Quando Halla afirma "Em alguns casos de morte entre gêmeos o sobrevivo vai morrendo num certo suicídio. Desiste de cada gesto. Quer morrer." (MÃE, 2017, p. 21) ela está traçando aspectos da melancolia.

Segundo Freud (2010), o luto é um processo excessivamente doloroso que envolve a perda de um objeto no qual se destina um vínculo afetivo. No entanto, mesmo se tratando de um estado psíquico alterado, o luto está relacionado a um evento natural na vida de todas as pessoas. Já a melancolia tem caráter patológico, podendo advir de um processo de luto mal elaborado ou decorrer de algum episódio que o indivíduo nem saiba identificar, mas que lhe ocasionou uma perda de algo em seu interno.

> O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que não lembra o falecido –, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor – o que significaria substituir o pranteado -, o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido.

> No luto, vimos a inibição e a ausência de interesse explicadas totalmente pelo trabalho do luto que absorve o Eu. Na melancolia, a perda desconhecida terá por consequência um trabalho interior semelhante, e por isso será responsável pela inibição que é própria da melancolia. Mas a inibição melancólica nos parece algo enigmático, pois não conseguimos ver o que tanto absorve o doente. O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. (FREUD, 2010, p. 173, 175, 176)

Em *A desumanização* é possível constatar muitos aspectos patológicos que correspondem à melancolia no modo como os personagens expressam a perda que vivenciam. A própria maneira como Halla é, muitas vezes, descrita - a irmã menos morta - remete a uma descrição melancólica. Por serem gêmeas, há, ainda, um fator de espelhamento que faz com que Halla se veja nessa condição de extensão mortuária. A morte da irmã, de certo modo, revela-se nela, "Alguém afirmou que eu me viciara na duplicação. Não tinha identidade própria. Era uma aberração. Queria fugir. Quem quer fugir já metade foi embora. (...) Sou gêmea da morte." (MÃE, 2017, p. 84-85)

Halla tornou-se um vestígio vivo/presente de um corpo morto/ausente. Olhar-se no espelho é como olhar a morte e ver sua irmã que está sendo devorada por bichos embaixo da terra. Halla ao referir-se a irmã diz "a criança plantada", mas que não germinará como semente.

> Éramos gêmeas. Crianças espelho. [...]
>
> Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. [...]
>
> A criança plantada. Também parecia uma chacota porque o tempo passava e não germinava nada, não germinava ninguém. Era um plantio ridículo. [...]
>
> Estás de fantasma dentro, afirmava Einar. [...]
>
> Ainda assim, deitava-me com a morte. [...]
>
> Comecei a sentir-me violentamente só. [...]
>
> A criança plantada não podia voltar, pensava eu em terror. A terra estava infestada de seres matadores, invejosos, gulosos da felicidade dos outros. [...]
>
> Pensei que minha irmã apenas morria mais e mais a cada instante. (MÃE, 2017, p. 18-19)

Halla é percebida como um tipo assombração de Sigridur, como se tivesse nela partes da irmã. Nesse sentido, ocorre uma espécie de canibalismo melancólico que demonstra uma necessidade em acreditarem que se mantém em Halla partes vivas da morta, *"Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. Prosseguia viva por qualquer forma."* (MÃE, 2017, p. 17) Acerca desse tipo de situação Kristeva (1989) menciona:

> O canibalismo melancólico, que foi assinalado por Freud e por Abraham, e que aparece em numerosos sonhos e alucinações de deprimidos, traduz essa paixão de manter dentro da boca (mas a vagina e o ânus também podem se prestar a este controle) o outro intolerável que tenho vontade de destruir para melhor possuí-lo vivo. Melhor fragmentado, retalhado, cortado, engolido, digerido... do que perdido. O imaginário canibalístico melancólico é um desmentido da realidade da perda, assim como da morte. Ele manifesta a angústia de perder o outro, fazendo sobreviver o ego, certamente abandonado, mas não separado daquilo que o nutre ainda e sempre e se metamorfoseia nele – que também ressuscita – por essa devoração. (KRISTEVA 1989,p.18)

A expectativa de manifestação de Sigridur em Halla é trazida em alguns fragmentos no decorrer da obra e é mais evidente na mãe das meninas, que chega até a cogitar que o filho que Halla terá, possa ser Sigridur expelindo-se da irmã.

> As almas seriam feitas de ar. Uma criança de duas almas, magra assim, voaria como um balão com facilidade. [...] A minha mãe bateu-me. Sentiu-se revoltada por me mostrar tão egoísta. Lembrou-me que eu só voara por ter a minha e a alma da Sigridur dentro do balão estreitinho do corpo. Subitamente, iluminada, a minha mãe pensou que o meu filho seria uma tentativa de ressurreição da minha irmã. Enumerou as provas. Entre gêmeos, a morte entrega ao sobrevivo a alma do que partiu. A gravidez sem homem acontecia como uma fertilidade interior, induzida pelo interior, sem mais ninguém. Uma gravidez que era decisão da alma. [...] Dizia: não recebes notícias da tua irmã porque ela está em ti, és tu, não difere de ti em nada. [...]
>
> Se o meu filho fosse o rosto da Sigridur, se crescesse à pressa para se pôr de espelho comigo, o milagre tinha vindo para que tudo seguisse com normalidade. Como se nada tivesse acontecido. Uma morte que não era nada. (MÃE, 2017, p. 29, 91,92)

Além destas evidências, há, ainda, o relacionamento de Halla com Einar que se inicia após a morte da irmã. As duas irmãs, quando o viam, comentavam sobre o quanto o achavam estranho e demonstravam sentir desprezo e nojo pelo rapaz que aparentava ser tão velho quanto o pai delas.

> O asqueroso Einar que nos destruía tudo. [...]
>
> Que era um ogre malcriado com quem nunca teríamos amizade, para o castigar de tudo que nos fazia e dizia. Por ser arrogante e feio, de boca desdentada e escura. [...]
>
> Não era novo, era talvez tão velho quanto o Steindór, talvez tão velho quanto meu pai. [...]
>
> Punha a mão nos nossos rabos. Dizia que eram bonitos. Era o que fazia de mais nojento. [...] Gabava-se, a boca muito podre como de um urso velho, cheio de conversas, mas no essencial não parecia ter muito para dizer. [...] Pensávamos que ele estaria bem com as bostas das ovelhas. [...]
>
> A Sigridur acreditava que o Einar, um dia, haveria de nos matar. Depois, haveria de nos abrir a barriga com uma faca bem afiada, depois, haveria de comer tudo quanto houvesse dentro de nós com uma colher grande. [...] Nunca namores com ele, Halla. Tu nunca namores com o Einar. [...] Tem aquela boca suja que deve infetar as bocas limpas que beijar. (MÃE, 2017, p. 31-35).

Todavia, após a morte de Sigridur, Halla, tendo apenas doze anos de idade, acaba se envolvendo com Einar. A descrição da maneira como se inicia o envolvimento entre os dois é fria e animalizada - desumana. O fato de se relacionar com alguém bem mais velho e que lhe provocava tanto asco demonstra um desprezo por si e revela-se como um tipo de reação autopunitiva.

> O Einar dizia: a menos morta gosta de mim. Eu tinha pena do Einar. [..]
>
> Deitamo-nos no chão, sobre a minha irmã, a dizer coisas à sorte e a ocupar o espaço.
>
> O Einar tinha um sorriso negro. A boca aberta como um rabo, o lado de trás. Um objeto de matar. Tinha a boca como um objeto. Um rabo que fosse uma coisa e tivesse lâminas e cortasse. Achei que verdadeiramente me devoraria. [...] Encostou o objeto sujo no meu peito. [...] Beijava-me assim, eu a sentir que a pele amargava como se estragando. (MÃE, 2017, p. 54, 55).

Aos poucos Halla vai tendo um pouco de simpatia pelos encontros com Einar. Porém, no dia em que o ato sexual é consumado entre os dois, o fato é narrado por ela de maneira bastante fria, melancólica. Sua perspectiva era de que afinal acabasse gostando, mas tudo a faz se sentir suja e culmina em uma desilusão profunda.

> Ali, no colo, ao sentir que dentro das calças dele algo me procurava, um animal vivo que obstinadamente me procurava, pensei naquilo como os bichos que devoravam os corpos dos mortos. [...]
>
> Ao início, imaginei mesmo que um animal me entraria corpo dentro e visitaria os ossos, o estômago, o interior dos olhos. [...]
>
> Quando Einar se pôs dentro de mim, eu achava que suas partes se soltariam e chegariam, assim, a todo lado, com patas, andando, abrindo caminho, encontrando a alma e conferindo cada coisa, para voltar com anúncio de esplendor. Ao contrário, as partes dele entravam e saíam das minhas tão sem mais nada que me surpreenderam. Fiquei de espanto. No meio das pernas, e apenas naquele lugar pequeno e desajeitado por onde humilhantemente urinava, estava tudo. Não havia segredo para lá daquilo. [...] Senti-me suja. Deitara sangue. Não sabia se havia gostado. Achava afinal que não gostara. [...]
>
> Beijou-me. A sensação reforçada das moedas na boca. Não era nojo. Era uma tristeza profunda. (MÃE, 2017, p. 65, 66)

Halla engravida e, por esse motivo, acaba tendo uma expectativa, que também é tida por sua mãe, de que tem nela a alma da irmã. A mãe de Halla chega a pensar que Halla seria mãe virgem e que "traria Sigridur de volta" (MÃE, 2017, p. 100) No entanto, a criança morre antes do nascimento. Novamente se vê carregando a morte dentro de si. Dizia que era irmã da morte, e agora tornara-se também mãe. Mais uma vez, percebe-se o quanto a morbidez e os fatos melancólicos estão em cada contexto da narrativa.

> Ao fim de umas horas, esmurrei a barriga como se fosse inimiga. Nas minhas ilusões, a Sigridur dizia: o monstro da tristeza vai nascer. É o monstro da tristeza. E eu não queria. [...] Quem chorou dentro de mim. Quem chorou esta água toda dentro da minha barriga onde meu filho agora afoga. [...]
>
> O ovo partira. Diziam que era um ovo de serpente. Abriria para a eclosão das feras. Estaria para o mal.

> As águas saíram fedendo de dentro de mim Escorreram como mal cozinhadas, a coagular. [...]
>
> Quando me puseram um filho quieto nos braços, julguei que o meu corpo se tinha ao colo. Julguei que os meus braços se seguravam. O corpo quieto do meu filho ainda mal completo. Minúsculo. Enrugado. Uns gramas de filho que não se sustentaram. [...] A minha mãe dizia: fazes tudo assim, maldita, fazes tudo como se fosse um bicho. Vou gostar de te ver morta como um bicho também.
>
> E eu respondi: morra a senhora também, minha mãe. (MÃE, 2017, p. 100-102)

A maneira como Halla, acima, relata sua percepção negativa sobre si e seu corpo demonstra o caráter autodepreciativo expresso na melancolia. Além disso, a autopunição também comprova seu estado melancólico. Freud, acerca disso, afirma que "Essa depreciação manifesta-se por censuras e insultos a si mesmo, evoluindo de forma crescente até chegar a uma expectativa delirante de ser punido." (FREUD, 2006, p. 103-104). No trecho a seguir, é possível perceber, novamente, a mesma situação:

> A pele da minha barriga estava solta. Era muita pele para nada dentro. E estava seca. Tocava-lhe, sem filho, sentia que o corpo se alheava de mim, como muito distinto de mim. Rejeitando-me. Uma casa assaltada. Não era alguém. Era uma casa assaltada. Um lugar que, subitamente, se desocupara. Um lugar que alguém rejeitara. (MÃE, 2017, p. 103)

A mãe de Halla é uma das personagens que manifesta os maiores indícios patológicos. Desde a morte da filha, seu comportamento é demasiadamente severo e agressivo. O tratamento que destina a Halla é cruel e desumano. Aliás, todos os vestígios de significância ao longo da obra acabam por justificar, representar e até mesmo metaforizar o próprio nome do livro. Esta personagem representaria as características melancólicas em que o sujeito, por meio de sua agressividade, pune-se e, ao agredir outra pessoa, quer afirmar seu desvalor.

Halla se torna o foco das torturas e punições de sua mãe, que, ora provocam dor física a si mesma, ora à Halla. Além da agressividade física, confere também à filha um mar de tormento por meio de constante violência verbal e, consequentemente, psíquica.

> A minha mãe passara uma lâmina pelo peito. Desenhara um círculo torto com o mamilo ao centro, como a querer retirar um ovo da

> pele. [...] Lia-se apenas uma tristeza desesperada e prenunciava coisas más. [...] No dia seguinte estava espalhado por toda charneca o corpo de uma ovelha.
>
> Pela fúria, a minha mãe despedaçava os animais para expiação louca da dor. [...]
>
> Tinha uma faca afiada na mão. Julguei que me mataria tão distribuída quanto uma ovelha. [...] Deixou-me dormir no susto. Esmagada por tanta tristeza e tanto medo. [...]
>
> A minha mãe, mais horrível e sempre mais horrível, cortou-se no interior de um braço para acalmar e guardou mal as facas. Deixava-as sobre a mesa e sobre a banca, como a precisar de as ver, talvez para correr e usá-las se lhe viesse um pânico qualquer. [...]
>
> Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. Não se cuidava. Gostava de ver as gotas escuras a cair na brancura da louça. [...] Ainda que se pusesse anêmica, meio morrendo, era como queria. Vingava-se de si por não ter sabido salvar uma filha. E afastava-me, sempre prometida para a morte. Devias morrer, dizia ela ao deitar. A tua irmã está sozinha e não te pode vir acompanhar. (MÃE, 2017, p. 23, 24, 29, 47).

A mãe de Halla apresenta episódios de automutilação. Nessas atitudes demonstra transferir ao corpo externo as feridas internas, expressando, assim, na superfície da pele, por meio da dor física, o abalo psicológico que carrega. E, além das ameaças, mutila também a filha, arrancando-lhe um mamilo enquanto dormia. A menina, muitas vezes, menciona sua intenção de fugir, percebe que sua mãe está "vazia". A mãe diz que, se Halla tentar fugir, a mataria, pois menciona que o único "longe" para ela "há de ser a morte", perto da irmã.

> Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar uma filha. E eu afastava-me sempre prometida para a morte. Devias morrer, dizia ela ao deitar. A tua irmã está sozinha e não te pode vir acompanhar. Mas tu podes. Tu podes chegar à morte com tanta facilidade. Cada passo é um perigo na nossa vida. Se não te acautelares, morres de distraída. Nem te magoará. E eu respondia: não me peça para morrer, mãe. [...] E ela disse: se fugires, mato-te. Vais estar sempre ao pé da minha mão. O único longe para ti há de ser a morte. Perto da tua irmã. (MÃE, 2017, p.47)

O pai, Gudmundur, tem um comportamento apagado e apático, numa espécie de desistência da vida em vida. Apenas funciona. É

também vazio como a esposa, mas, enquanto ela, desumanamente, projeta sua sombra, ele é engolido por ela, tornando-se um ser humano quase inexpressivo. Estes aspectos demonstram o que é trazido por Freud como um esvaziamento e enfraquecimento do eu. Griesinger pondera que o sujeito vai sendo 'devorado' pela apatia chegando ao ponto de que "o doente fica completamente mudo ou fala timidamente, com hesitação, em tom baixo, interrompendo muitas vezes seu discurso" (GRIESINGER, 2002, p. 20/21). No trecho, abaixo, nota-se essas características, tanto no pai, quanto na mãe de Halla:

> O meu pai fora feliz, anos antes, jovem, apaixonado pela minha mãe [...] Ajoelhado ao meu sofrimento, era agora um homem encurralado. Impotente. Com os nervos a toldarem-lhe as ideias. Inda generoso, mas confuso. Não escapava de si mesmo. Andava singular, e singular se predava, se abatia. Sozinho, o meu pai seria suficiente para se consumir. Para se acabar. [...]
>
> A minha mãe, que se de enferma seguia para uma tristeza mortal sem regresso, juntou-se a nós, sempre calada, tomando a mão do marido igual a apertar uma algema. Havia na imagem desolada do casal uma resignação qualquer. Do corpo de um chegava ao outro a energia única. Percebi, surpresa, que eram unos, mesmos, súbita e finalmente comungando de tudo como quem chegara a uma decisão, a uma conclusão. [...] Só um afeto maduro poderia resultar na cumplicidade que demonstravam. Trancados igualmente por dentro. Num certo escuro, como se olhassem para dentro deles próprios, o que acontecia aos barcos à noite. Olhavam o interior um do outro e estavam numa noite qualquer, inconfessável. Uma noite feia. (MÃE, 2017, p.95, 160)

O isolamento, o silêncio, o desânino, a sensação de vazio existencial e a falta de sentido da vida são vestígios da melancolia. Conforme Freud (2010, p.176) "no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu". Os personagens, de modo geral, em *A desumanização,* estão mergulhados nesses padrões de comportamento. Halla, como é a narradora, apresenta mais passagens em que é possível constatar seu perfil melancólico, e por meio de suas narrativas, traz as evidências que enquadram os demais personagens na melancolia. A apatia nas conversas e na fala do melancólico, mencionada por Griesienger, é percebida em Halla quando afirma:

> perguntou-me se andava calada pela tristeza. [...] Respondi que sim. Que perdera o jeito das conversas. Andava a ver o vazio das coisas. Porque, sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo. O dentro dos peixes e o dentro das pedras, o dentro de todas as mãos e sons, o dentro das paisagens, das subidas acentuadas, do medo de cair, da profundidade do mar, a chuva de todos os dias.
>
> O dentro de mim e o dentro do Einar. (MÃE, 2017, p. 50, 51)

Nota-se, no trecho acima, uma situação de desgosto e sentimentos mórbidos transformados pela poética da linguagem. As metáforas empregadas sublimam a dor quase as convertendo da melancolia à melodia. Os aspectos melancólicos e melódicos se embaralharam no que se narra e como se narra. Esse trecho exprime um misto de sons e silêncios que vão do sentir a dura realidade adversa que se revela à sutileza e harmonia da expressividade metafórica ali manifesta.

Para o melancólico a vida torna-se um sacrifício e, muitas vezes, adentra ao que Jules Cotard denomina como *delírio de negações*. O indivíduo nega a vida enquanto corpo. Não se cuida. Percebe o corpo como uma jaula, um tormento que o incomoda. Esses aspectos da melancolia podem gerar pensamentos suicidas. Em *A desumanização*, Halla manifesta esses traços de melancolia quando revela sentir-se atraída pela morte e aprisionada pelo corpo.

> O corpo é um traste. A alma deve ser incrível. Quando nos virmos ao espelho e só ali estiver a alma vamos pasmar de maravilha. Maravilhadas com que somos ou sabemos ser. Viveremos apenas nas costas dos olhos. Entendes. Seremos apenas as costas dos olhos. O lado de dentro.
>
> Depois, respondi-lhe: talvez a morte seja só uma maneira de simplificar a alma. A morte é a simplificação das almas. Deixa-as libertas dos infinitos pormenores do corpo. Libertas da sua vulnerabilidade. Ele deteve-se por um instante. Eu repeti: o corpo suja a alma. (MÃE, 2017, p. 38, 55)

A obra *A desumanização* é atravessada pela melancolia. Os personagens, de diferentes maneiras, apresentam características melancólicas no modo como se expressam. O perfil melancólico de cada um deles é ainda acentuado pelo cenário, pela vida que levam e pela maneira como tudo é descrito no decorrer da narrativa. O desfecho da obra igualmente ocorre pelo mesmo fio melancólico.

Considerações finais

Em uma esteira bastante poética, Valter Hugo Mãe encaminha sua narrativa que, na mesma proporção que revela uma linguagem sensível e poética, revela também um enorme potencial significativo fúnebre e melancólico. Nessa costura que ensarilha poesia e dor, o romance é tecido. A leveza e delicadeza lírica, de certo modo, atenuam toda dureza e amargor que compõem *A desumanização*.

Pela análise da linguagem e de como, por meio dela, a narrativa se desenrola é possível perceber o quanto a melancolia percorre a trama. O luto é, sem dúvida, um dos pontos centrais que marca a obra desde seu início. No entanto, são as características da melancolia que avultam. Até mesmo a condução da linguagem para apoiar toda construção da narrativa em si é, demasiadamente, melancólica. O lugar, os fiordes da Islândia, também favorece esse direcionamento, já que se trata de uma paisagem gelada e acinzentada, resumidamente, melancólica.

Algumas análises partem de elementos externos à obra na busca por aspectos da vida do autor imbuídos na dinâmica da criação artística. Em se tratando de Valter Hugo Mãe, nesta linha de análise, poder-se-ia levar em consideração a morte de seu irmão ocorrida em sua infância. No entanto, o interesse por temáticas que, de algum modo, dialogam com a morte pode ser apenas decorrente de uma escolha, do direcionamento, e não necessariamente devido ao autor viver um conflito em relação a esse episódio e que isso se projeta em suas produções. Por essas razões, essa perspectiva analítica pode ser escorregadia. Deste modo, para evitar brechas que fiquem perdidas, esta análise foi conduzida na linha psicanalítica pautada no olhar direcionado à obra em si, tirando dela todos os elementos de significância que possibilitam fazer uma leitura pelo aporte das teorias, que nesse caso, se realizou pelos estudos sobre luto e, principalmente, melancolia.

Referências

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos vol. II e Sobre os Sonhos*

(1900-1901). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume V. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2019.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos.* 1º ed. Rio de Janeiro. Imago. 1996.

FREUD, Sigmund. Escritos sobre Psicologia do Inconsciente. *In: Luto e Melancolia.* Rio de Janeiro. Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Obras Completas Vol. 12, Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRIESINGER, Wilhelm. Melancolia no sentido mais estrito. QUINET, Antonio. (Org.) *Extravios do desejo*: depressão e melancolia. 2 ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 17-46.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro:* depressão e melancolia. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização.* São Paulo: Biblioteca azul, 2017.

Armas ofensivas: imagem, palavra e especularidade em Machado: romance, de Silviano Santiago

Luís Matheus Brito Meneses (UFS)[1]

Tarefa infinita

> *Evocar as imagens do passado é como evocar as musas: trata-se de atingir um ponto de crise dos ritmos e das visões comuns para sobre eles ergue novos ritmos, novas visões.*
>
> (SILVINA RODRIGUES LOPES, Literatura e circunstância).

Há uma repetição, em Machado: romance (2016), de Silviano Santiago, que se bifurca em imagem e palavra. Primeiro, vemos a tela Transfiguração (1517–1520), de Rafael. Páginas depois – ao final do livro –, lemos o título do último capítulo, "Transfiguração". Nessa parte de Machado, também lemos uma citação àquela tela: "A imagem do ser humano em vias de se transfigurar é delineada pela imaginação poética de Rafael por traços nítidos e vigorosos." (SANTIAGO, 2016, p. 407). Não há uso de écfrase nesse trecho, nem na maior parte do livro, exceto em páginas anteriores, quando o narrador divide a tela em dois extremos (metade superior e metade inferior). O narrador, na biografia de Machado de Assis, prefere resistir à descrição minuciosa das imagens na maior parte do tempo.

O efeito circular de Machado opera nessa justaposição – a imagem nem sempre invade o campo da palavra, bem como a palavra nem sempre invade o campo da imagem. Elas mantêm certa distância. No romance, 65 imagens são distribuídas entre dez capítulos. Vemos pinturas, fotografias, gravuras e documentos digitalizados. Às vezes, há legenda. Às vezes, não há legenda. A heterogeneidade importa para o livro. Do mesmo modo, a transfiguração, como imagem, como palavra e como efeito desejado, é um ponto nevrálgico.

Porque recorre pouco à descrição minuciosa das imagens e trabalha com a justaposição, o narrador de Machado parece ter consciência

1. Graduado em Comunicação Social/ habilitação em Jornalismo (UFS) e mestrando em Estudos Literários (UFS).

de uma incompatibilidade, que é descrita por Michel Foucault nos seguintes termos:

> por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 12).

A incompatibilidade entre linguagem visual e linguagem verbal, para Foucault (1999), vai produzir uma terceira linha: a linguagem nebulosa; e, ao mesmo tempo, uma tarefa infinita. Porque a descrição de Transfiguração pode, por exemplo, durar mais que um calhamaço. Isso está no íntimo do trabalho santiaguiano: imagem e palavra operam menos pelo encontro que pelo contraste. Ainda que o narrador recorra às fotografias nítidas da paisagem do Rio de Janeiro do início do século XX, ainda que recorra aos eventos mais ordinários que levaram à criação do livro – "Compro o quinto volume da correspondência de Machado de Assis na manhã do dia 24 de junho de 2015." (SANTIAGO, 2016, p. 13) é a primeira linha –, uma hora, vemos tão-somente a neblina, bem como as garatujas de Mário de Alencar numa carta reproduzida na última página. Lá, não conseguimos ler quase nada. O que parece importar é, mais uma vez, a reprodução de uma imagem, que assume a função de metágrafe – a epígrafe no fim da obra (GENETTE, 2009).

Para Kelvin Falcão Klein, que compara Machado aos romances do alemão W. G. Sebald, as imagens servem para o "andamento da narrativa" (2019, p. 7). Essa leitura, apesar de não assumir a incompatibilidade entre o que se vê e o que se diz, vai ao encontro da nossa leitura, na medida em que pensa na heterogeneidade das imagens como motor da narração. Isto é, como motor da tarefa infinita, que, em nosso caso, ganha os contornos de um romance.

Narrador e personagens, diferentemente da relação entre imagens e palavras, ocupam o mesmo lugar em Machado. Não há sinais gráficos – nem itálico, nem aspas, por exemplo – para indicar diálogos ou vozes alheais. Lemos o conjunto de palavras como parte da mesma voz. Podemos, por um lado, pensar que "as normas de pontuação são inadequadamente abstratas" (ADORNO, 2012, p. 147) e, ao mesmo tempo, pensar que aí reside uma estratégia para matizar a "transfiguração" pela qual o narrador de Machado quer passar. Deduzimos:

para falar de Machado de Assis, o narrador tornar-se-á, pouco a pouco, Machado de Assis; sendo Machado de Assis, vida e obra, o narrador ganha qualidades de onipresença, onisciência e onipotência.

No segundo capítulo do livro, "29 de setembro", data da morte do biografado, lemos o seguinte: "Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico." (SANTIAGO, 2016, p. 57).

Uma vez que o livro, em sua condição híbrida, tem uma ligação íntima com o ensaio, o que está em jogo é a experimentação formal a cada página. Em "O ensaio como forma", Theodor W. Adorno se apoia em Max Bense para dizer que o ensaísta "compõe experimentando" (BENSE apud ADORNO, 2012, p. 35). O livro de Santiago, projetando-se como biografia dos últimos anos de vida de Machado de Assis, é então um aglutinador: embaralha imagens, palavras e toda a matéria do romance para produzir, entre outras coisas especularidade. Porque todo trabalho ensaístico reflete sobre si mesmo (ADORNO, 2012). Aí estão as armas ofensivas com as quais Silviano Santiago arquiteta parte do trabalho ficcional – imagem, palavra e especularidade. É o nosso primeiro triângulo.

Neste trabalho, tomamos de empréstimo o título de uma ilustração de Jean-Baptiste Debret (Armes offensives, de 1835) para falar de um bloco de texto híbrido, cuja etiqueta é o romance.

Triangulação

> *A história só da conta do realizado e deixa de fora a irrealidade do real, aquilo que não deixa de se dar em formas, mas que sendo nelas a pura transitoriedade, a passagem, é algo de eterno e como tal "fora do tempo e do espaço", irrepresentável.*
>
> (SILVINA RODRIGUES LOPES, Literatura e circunstância).

Se recorremos aos paratextos de Machado, encontramos a indicação de outro triângulo no texto da quarta capa: "Depois de Em Liberdade e Viagem ao México, Silviano Santiago recria as últimas e dolorosas passagens da vida de Machado de Assis." (SANTIAGO, 2016, np). O livro, desde os elementos marginais, faz associação às obras santiaguianas publicados noutras décadas, Em liberdade: uma ficção

de Silviano Santiago (publicado originalmente em 1981) e Viagem ao México (publicado originalmente em 1995). O triângulo do qual Machado faz parte tem obviamente algo em comum: há um escritor no centro de cada narrativa. O trio é formado por Graciliano Ramos, Antonin Artaud e, é claro, Machado de Assis.

Em liberdade, que é um diário íntimo dos primeiros dias de Graciliano Ramos logo depois da prisão, em 1937, estabelece que, para Silviano Santiago, o estilo é a ficção. Ou seja, a maneira pela qual se diz é parte imprescindível do ato ficcional. É um gesto de transfiguração? Quando fala da estratégia de composição de Em liberdade nos ensaios de Fisiologia da Composição (2020), Santiago fala de si mesmo na terceira pessoa, como se estivesse na posição de sujeito e objeto ao mesmo – a bem da verdade, ele está. Lemos o seguinte:

> Ao assumir a diferença-na-semelhança, o autor de Em liberdade afirma que a principal originalidade do ato de hospedar sua obra está no admirável potencial de reprodutibilidade – no potencial hoteleiro – que o estilo de Graciliano Ramos comporta, admite e acolhe, seja nas Memórias do cárcere seja na variada ficção. (SANTIAGO, 2020, p. 19).

Para dar alguns passos na leitura do trabalho ficcional santiaguiano, é preciso reconhecer que ele caminha lado a lado com o trabalho crítico. Melhor dizendo, um não determina o outro, mas há questões em comum que se embaralham e se ricocheteiam. Em liberdade, por exemplo, é consequência das leituras críticas que Santiago fez a respeito da técnica narrativa de mise-en-abyme – a respeito da qual ele diz: "apreendida na leitura do romance Os moedeiros falsos, de meu mestre André Gide." (SANTIAGO, 2020, p. 46).

Uma hora, entretanto, o crítico e o ficcionista podem ocupar o mesmo lugar: a voz do narrador, quando há gestos de bilocação. Nas páginas de Viagem ao México, Santiago estabelece diálogos com Antonin Artaud, o protagonista, embaralhando datas e locais. Lá, encontramos aforismos, especialmente a respeito do Teatro – a linguagem artística mais estimada de Artaud: "O trabalho de encenação nada mais é do que uma construção enigmática, hieroglífica, que só existe definitivamente no momento em que a peça estiver sendo encenada." (SANTIAGO, 1995, p. 105).

As únicas imagens presentes nesse par de livros estão nas capas de Viagem ao México. Na primeira capa, vemos Antonin Artaud em La passion de Jeanne d'Arc (1928), de Dreyer e Joseph Delteil. E na

quarta capa, vemos Loth et ses filles (1520), de Lucas de Leyde. Mais uma vez, a arte sacra é apropriada pela ficção santiaguiana: no caso da tela de Lucas de Leyde, a referência é ao capítulo 19 do livro de Gênesis; no caso da tela Transfiguração, de Rafael, a referência é ao capítulo 17 de Mateus – a respeito de quem lemos o seguinte no último livro do triângulo: "Machado prefere Mateus, mas não reprime o estilo brutal de Marcos." (SANTIAGO, 2016, p. 404).

Como o uso de uma pintura na quarta capa de um livro é incomum, interpretamos essa escolha como um gesto autoral – não há decoração por decoração, acreditamos, em Silviano Santiago. Os narradores querem, sem dúvidas, adicionar possibilidades de leitura em todos os lugares do livro, da capa ao miolo, da epígrafe à metágrafe. Para eles, nem sequer a tarefa do pintor escapa:

> Como dar a um acontecimento, aparentemente desprovido de significado e importância, um peso e uma medida que o transcendem aos olhos do espectador que vai contemplá-lo – eis a tarefa a que se dedica o pintor ao imaginar o quadro segundo uma dramaturgia que saliente os aspectos cavernosos da condição humana, ou seja, aqueles aspectos da realidade passada e presente que não foram compreendidos pela consciência em vigília, ou articulados por palavras em frases racionais, claras e úteis. (SANTIAGO, 1995, p. 104).

Viagem ao México é o único livro do triângulo que não possui subtítulo indicando o estatuto genérico. É o livro que não se adequa a uma etiqueta, algo recorrente na produção ficcional de Silviano Santiago. O livro que antecedo Machado, por exemplo, o Mil rosas roubadas (2014), também ganha os contornos e o subtítulo de romance. As obras santiaguianas, digamos, têm autoconsciência.

Nelas, os gestos reflexivos e autorreflexivos indicam que o trabalho do crítico é mobilizado. O crítico e o artista, no caso de Silviano Santiago, caminham lado a lado, mas, uma hora, ricocheteiam-se e apelam um ao outro – em mecanismos que produzem reflexos (no sentido ótico). Em Silviano Santiago, podemos falar que ocorre o seguinte: "um desejo de tornar a obra consciente, como um esforço desesperado de estabelecer um 'feedback' da obra sobre ela mesma, uma imitação de uma autorregulagem." (ANKER, DÄLLENBACH, 1975, np). Os romances sabem e indicam que são romances.

Quando criam paralelos entre a composição em abismo na literatura e na pintura, Valentina Anker e Lucien Dällenbach (1975)

consideram que os domínios ligados à arte elevam-se ao segundo grau, desdobram-se e tomam-se por objeto em alguma medida. É o que ocorre, sem dúvidas, com o trabalho de Silviano Santiago: não há livro sem a construção de reflexos, sem vertigens, sem duplicações. Há, na verdade, gestos autorreflexivos que se contaminam. Em Machado, temos inclusive uma visão do que é o trabalho do romancista. Lemos:

> Como romancista, sou vítima de complôs armados pelo destino para outros. Gosto dos enigmas propostos pelo Acaso e que se adensam e se metamorfoseiam pouco a pouco em incógnita. Gosto deles porque são os autênticos responsáveis pelo modo como o mistério tece a vida que cumpre a mim, a nós, desvendar como detetives para melhor revelar isto a que se chama o ser humano, suas alegrias e suas adversidades. (SANTIAGO, 2016, p. 59).

Imagem, palavra e especularidade, a nossa primeira triangulação, são instrumentos que borram as fronteiras, bem como a matéria do romance Machado. Vemos imagens como um mecanismo da narrativa. Vemos biografo e biografado no mesmo lugar. Vemos, do mesmo modo, a obra anterior do autor refletida: no primeiro capítulo de Machado – "Carlos de Laet, Machado de Assis e Gustave Flaubert" – lemos alusões às datas ao redor das quais orbitam os livros Em liberdade e Viagem ao México, os anos de 1937 e 1936 respectivamente. Vemos a construção de um espelho como operador de trocas (ANKER, DÄLLENBACH, 1975). Fazendo um retrato de si mesmo, aliás, Machado recolhe o que há ao redor. Machado, num ato narcísico, percebe o ato ficcional como transfiguração.

No palco, a especularidade

– E de tudo os espelhos são a invenção mais pura.

(HERBERTO HELDER, A COLHER NA BOCA).

Umberto Eco afirma que, "para usarmos bem o espelho, precisamos, antes de mais nada, saber que temos um espelho à nossa frente" (1989, p. 17). Diante de um espelho – quando o reconhecemos –, conseguimos nos projetar enquanto sujeito e, ao mesmo tempo, objeto.

Diante de um espelho, conseguimos projetar os nossos pares. É então diante de um espelho que Machado se duplica, refletindo a respeito de sua condição genérica – um romance. É então diante de um espelho que Machado aponta para os pares – Em liberdade e Viagem ao México.

Reconhecendo a própria imagem especular, a obra precisa selecionar um enquadramento, para avançar de parágrafo a parágrafo, de página a página, de capítulo a capítulo, até porque num espelho ocorre esta operação: "sou eu que escolho o enquadramento, mesmo quando espio os outros: basta que me desloque." (ECO, 1989, p. 34).

Hora ou outra, o enquadramento de Machado é o contato da ficção com outras linguagens artísticas. No quarto capítulo – "23 de fevereiro de 1906, dez horas da manhã" –, a Literatura se aproxima do Teatro: "Atuar e escrever são atos de simpatia. No sentido etimológico, 'eu sinto com'. Comunhão passageira e definitiva de sentimentos." (SANTIAGO, 2016, p. 154). O enquadramento é um palco.

Podemos então nos perguntar: Silviano Santiago é um ator?

A associação entre as linguagens é, talvez, um esforço de materialização do ato ficcional, que, lembramos, ganha contornos de transfiguração em Machado. Na concepção de escrita artística de Silviano Santiago, há margem para o escritor replicar radicalmente o exercício do ator:

> A invenção de personagens autênticos e verossímeis tem sua formatação na simbiose entre corpo e linguagem, simbiose esta que se evidencia na personificação não tão gratuita de si mesmo e do outro (qualquer que seja ele). Todo romancista passa por um processo gradativo de amadurecimento semelhante àquele por que passa o ator ou a atriz de teatro ao encarnar um papel no palco. Não pode ser desprezada a frase que se tornou lugar-comum nos nossos dias: 'Madame Bovary, c'est moi, d'après moi'. (SANTIAGO, 2016, p. 153).

O que o narrador insere e o que exclui da biografia dos últimos anos da vida de Machado de Assis é premeditado. O recorte está dado desde o início – 1905–1908 –, e ele insiste em nos dizer que, mesmo se reconhecendo diante do espelho, incorpora o outro como parte de si mesmo: "Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905–1908." (SANTIAGO, 2016, p. 49). O narrador é então o outro por meio tão-somente da correspondência, das palavras?

A existência em palavras também contempla o narrador do primeiro título do triângulo santiaguiano, Em liberdade. No caso do diário íntimo, o narrador quer transcender o corpo físico: "Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras." (SANTIAGO, 1981, p, 27). Esse corpo também é uma transfiguração, mas de outro modo: transfiguração pelo estilo.

Quando faz um paralelo entre imagem especular e palavras, Umberto Eco chega à seguinte conclusão: "essas [as imagens especulares] seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo o pronuncio quer dizer 'mim', e se uma outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro." (1989, p. 21). Machado é ele, Silviano Santiago, e aquele outro. Santiago, às vezes, é Graciliano Ramos.

A operação da especularidade, no último título do triângulo santiaguiano, pode implicar um movimento aglutinador, na medida em que o livro se arquiteta com e em meio aos contrassensos. Sendo o outro, sendo o tomo V da correspondência de Machado de Assis, por que há necessidade de nomeá-lo, biografá-lo? Eles não são a mesma coisa? Mais uma vez, a operação da especularidade pode implicar a presença dos dissensos no mesmo lugar. Sem resoluções.

É um agente mobilizador da narrativa, a especularidade. E a força aglutinadora de Machado, acreditamos, está associada tanto à composição em abismo quanto ao hibridismo – uma vez que o ensaio é uma das formas nas quais o trabalho ficcional de Silviano Santiago se aloja. O ensaio quer "eternizar o transitório" (ADORNO, 2012, p. 27), o que também vemos matizado em Machado: quer eternizar a passagem da vida para a morte, eternizar o período de modernização da cidade do Rio de Janeiro, eternizar a escrita literária, eternizar a transfiguração – e, para tomar de empréstimo mais uma expressão do livro, eternizar o "exercício gratuito da Subjetividade" (SANTIAGO, 2016, p. 155). Eternizar um pensamento.

Antíteses

> *A complexidade do humano, aquilo que o situa fora de um simples processo adaptativo, decorre do seu ser múltiplo e conflitual.*
>
> (SILVINA RODRIGUES LOPES, Literatura e circunstância).

No ensaio "A moda como metáfora do contemporâneo", Silviano Santiago se apropria das teorias de Giorgio Agamben para pensar na categoria do "livro-em-moda" ou best-seller. Para eles, a ideia de contemporâneo está associada a quem pode perceber o escuro e ver no escuro do tempo em que vive, algo inconcebível para o best-seller – cuja linguagem está contaminada e sob a influência das luzes. Lemos: "Contemporâneo é só quem recebe no rosto o facho de trevas – e não de luzes - que provém do seu tempo. Recebe o facho de trevas no rosto e, no entanto, enxerga." (SANTIAGO, 2017, p. 108).

A ideia de contemporâneo de Agamben, à qual Santiago se associa, anula os espelhos. Porque a imagem especular só se forma enquanto houver luz. Esta é uma questão básica: "Definimos inicialmente como espelho qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente" (ECO, 1989, p. 13). Se – a partir da ideia de ricochete – levamos em conto o ensaio "A moda como metáfora do contemporâneo" como instrumento de diálogo com o trabalho ficcional de Silviano Santiago, anulamos os jogos de espelhos. Afinal, crítica e ficção, para ele, são trabalhos paralelos que, às vezes, confundem-se, e o contemporâneo, para Agamben, é aquele que permanece nas trevas.

Quanto aos espelhos, entendemos o seguinte:

> O escuro, a presença de obstáculos, a névoa, são todos 'rumores' no canal, que tornam menos definidos os dados sensoriais e impõem esforços de interpretação que levam à formação (frequentemente conjetural) do conteúdo da percepção. (ECO, 1989, p. 21).

O espelho, para garantir a composição em abismo na obra de Santiago, precisa conviver com as trevas, até porque as luzes de uma época são inseparáveis do seu oposto (SANTIAGO, 2017). Eles, os opostos, fincam-se no mesmo lugar. Mas a leitura do ensaio "A moda como metáfora do contemporâneo" adiciona outra camada à

discussão: a biografia não é uma das molduras nas quais o "livro-em-moda" ou best-seller se aloja? Se sim, qual tipo de paradoxo uma biografia dos últimos anos de vida de Machado de Assis produz para a obra santiaguiana? Sabemos que o best-seller está associado ao polo negativo da moda, que promove o seguinte: "Levar o sujeito a se deixar seduzir pelas luzes do presente, a fim de que se concretize seu desejo individual e intransferível de enriquecimento e de fama." (SANTIAGO, 2017, p. 108). No polo positivo, está quem consegue ver nas trevas.

Estamos diante, mais uma vez, de um contrassenso. Pois preferimos, nessa análise, investigar e assumir as contradições entre trabalho crítico e trabalho artístico. Machado, acreditamos, rasura a ideia de biografia, de "livro-em-moda". Nele, não encontramos "tons nostálgicos", nem uma "linguagem passível de ser universalizada" (SANTIAGO, 2017, p. 116). Mas sim uma maneira de fortalecer as contradições. E, sem dúvidas, as contradições dos espelhos, que não deixam de garantir uma experiência única:

> A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes. (1989, p. 18).

A construção de antíteses é, aliás, a maneira pela qual Santiago adiciona camadas às tarefas do escritor. De Em liberdade à Machado, a ficção ganhou contornos próprios, como a alusão ao estatuo genérico nos subtítulos, a absorção das técnicas de mise-em-abyme e a assimilação dos opostos – luzes e trevas. Aí reside parte da geometria santiaguiana. Como dizem Anker e Dällenbach: "A obra, ainda que entidade à parte, não é um ser vivo, ela é apenas a projeção de nosso espírito e, enquanto tal, não escapa a nenhuma das contradições que caracterizam nossas estruturas lógicas." (1975, np).

Desde o ponto de partida, o trabalho do escritor assume um "correlativo dialético" (SARTRE, 2019) – se tomarmos de empréstimo uma expressão de Jean-Paul Sartre, que vê na escrita uma manutenção de forças opostas. Escrever implica ler, "e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos." (SARTRE, 2019, p. 45). Ora, para escrever a biografia de Machado de Assis, Santiago não só leu e elencou o tomo V da correspondência machadiana como ponto de

partida, mas também se transfigurou nessa leitura. Isto é, a trabalho do escritor foi matizado.

Santiago é leitor e escritor. Daí um interesse – que é cênico, teatral em alguma medida – por tomar a posição alheia: porque leu Machado de Assis, quer descobrir as leituras de Machado de Assis, enquanto se transfigura na obra e na vida desse biografado. Assim como "Machado de Assis tem na biblioteca tudo o que Gustave Flaubert e Stendhal publicaram no século XIX." (SANTIAGO, 2016, p. 379), o biógrafo deve ter na biblioteca tudo o que Machado de Assis, Flaubert e Stendhal publicaram nos séculos XIX e XX.

Eles, Santiago e Machado, são leitores e, uma vez leitores, podem pensar no ato de se transfigurar por meio da escrita literária: "A metamorfose do homem em Deus não é representada como voo pelos ares, ou como efeito de força que lhe é exterior. Emana do próprio corpo do transfigurado a força suprema que transfigura." (SANTIAGO, 2016, p. 406–407). É a tarefa do escritor – desde a raiz – conservar todo o tipo de contradição.

Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.

ANKER, V.; DÄLLENBACH, L. A reflexão especular na pintura e literatura recentes. Tradução de Maria do Carmo Nino. In: *Art Internacional vol. XIX/2*, fevereiro, 1975.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KLEIN, K. F. Cenas de leitura em Silviano Santiago. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea [online]*. 2019, n. 57 [Acessado 4 Novembro 2021], e572. Disponível em: <https://doi.

org/10.1590/2316-40185714>. Epub 20 Maio 2019. ISSN 2316-4018. https://doi.org/10.1590/2316-40185714.

SANTIAGO, S. A moda como metáfora do contemporâneo. *Sociologia & Antropologia [online]*. 2017, v. 7, n. 1 [Acessado 4 Novembro 2021], pp. 105-124. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752017v715>. ISSN 2238-3875. https://doi.org/10.1590/2238-38752017v715.

SANTIAGO, S. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTIAGO, S. *Fisiologia da Composição*. Recife: Cepe Editora, 2020.

SANTIAGO, S. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, S. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SARTE, J.-P. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis/RJ: Vozes, 2019.

As marcas históricas do colonizador na formação identitária e cultural guineense: uma análise da obra *As Orações de Mansata* de Abdulai Sila

Maciel da Paixão Borges (UNEMAT)[1]

Introdução

Primeira colônia portuguesa a ter a independência reconhecida, Guiné-Bissau, localizada na costa oeste da África, teve o primeiro registro de um navegador português com a chegada de Nuno Tristão em 1446 e, a partir de 1450, entrou na lista de países do tráfico de escravos, plantas e pedras preciosas.O monopólio português não terminou até o final do século XVII, quando mercadores da Grã-Bretanha, Holanda e França também se interessaram pelo comércio de escravos.

No século XVIII, as terras que circundavam Guiné-Bissau passaram a ser propriedade de franceses e britânicos, a partir da Conferência de Berlim, realizada em 1885, e com o acordo franco-português, alcançado em 1886, visto que Portugal tinha um interesse maior na comercialização de escravos. No entanto, por volta de 1897, a Guiné-Bissau tornou-se uma colônia autônoma de Portugal, mas foi assim considerada somente a partir de 1936, visto que o país era utilizado apenas para usufruto de mercado e, por essa razão, figurava como menos importante do que as outras colônias portuguesas.

A partir da relevância econômica, sobretudo através do extrativismo, o povo guineense batalhou arduamente para conquistar de fato a independência, ocorrida em meados dos anos de 1970, após intensas disputas enfrentadas pelo PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, liderado por Amílcar Cabral.

Assim, o país sofreu com intensas disputas pelo poder, bem como por conflitos constantes em decorrência de anos de colonização. Nesse cenário, o período pós-independência se tornou ainda mais difícil, principalmente ao considerar a economia pouco desenvolvida. Tais circunstâncias motivaram ondas nacionalistas que buscavam

1. Graduado em Letras – UNEMAT, mestrando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, docente na rede estadual de ensino de Mato Grosso – SEDUC.

reerguer a nação. Contudo, como as expectativas não foram alcançadas, os conflitos pelo poder se arrastaram por anos.

Nesse contexto, a Guiné-Bissau reflete uma multiplicidade de fatores, os quais analisaremos neste artigo, por meio da obra dramática *As Orações de Mansata,* do escritor Abdulai Sila. A peça revela a experiência social, cultural e política do país, proporcionando uma reflexão sobre a identidade e a formação cultural do povo bissau-guineense, sob o período pós-colonial.

Guiné-Bissau: a construção da identidade no contexto pós-colonial

No contexto pós-colonial e moderno, a questão da identidade, seja ao considerar o indivíduo ou um país, é de grande importância. A identidade é transitória e mutável, concebendo para a sua formação ações relacionadas à cultura e às representações sociais do espaço em que o sujeito está inserido. Sob essa perspectiva,

> a chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2015, p. 9)

A instabilidade ocorria, principalmente pela exploração de riquezas e escravos, a qual o colonizador buscava apenas lucro. Além disso, as colônias eram mantidas mediante o compromisso e a legitimidade de pertencimento ao colonizador, desvalorizando, assim, a cultura, o conhecimento e até mesmo a identidade daquela população.

Segundo Homi Bhabha (2013), o discurso colonial permite possuir, guiar e governar ao delimitar uma nação sujeita. Sua legitimidade advém de uma forma de conhecimento estereotipada pelos colonizados e colonos. Portanto, o reconhecimento e a negação das diferenças raciais, culturais e históricas sustentam o discurso colonial, com o objetivo de apresentar o colonizado como parte de uma população degenerada de origem étnica para defender a conquista e estabelecer um sistema de gestão dominante.

Nesse sentido, o colonizado é a personificação identitária de traços negativos incluídos, principalmente os de descendência eurocêntrica,

pois "a identidade é fruto de uma história, que só pode ser alcançada caso mergulhemos nas relações sociais concretas" (HAIDER, 2019, p.9). Desse modo, seus costumes, tradições e mitos são transmitidos junto à pobreza, como um sinal dessa corrupção constitucional, cujos termos empregados para definir os povos colonizados são permeados de discriminação e violência do controle pelos colonizadores. Nesse ínterim,

> Mas certamente há outra cena do discurso colonial na qual o nativo ou o Negro atende às demandas do discurso colonial. É reconhecidamente verdade que a cadeia de significações estereotipadas é curiosamente mista e cindida, polimorfa e perversa. Uma articulação de crenças múltiplas. O preto é ambos, selvagem (canibal) e ainda assim o mais obediente e digno servo (o que cuida da comida). (BHABHA, 2013, p.126)

Portanto, o discurso colonial é extremamente importante para as conquistas da metrópole. Pode-se notar que são os conceitos de nação, cultura e identidade nacional que possibilitaram e mantiveram o compromisso desses cidadãos e suas conquistas, incluindo ações de cultura ocidentais descaracterizando, com isso, a nacionalidade de suas colônias. Como um país ou uma comunidade criada, o custo imaginário é qualitativamente limitado, mas ao mesmo tempo, soberano. No entanto, tem poder contrário aos colonizados que, após um período intenso de lutas, pobreza e dependência, obteve o sentimento da construção de uma pátria livre, mas ainda ligada ao colonialismo tanto no aspecto cultural, como na constituição de sua identidade. Isto posto, nos termos de Bhabha,

> uma explicação psicanalítica emerge das reflexões perversas da virtude civil nos atas alienantes do governo colonial: a visibilidade da mumificação cultural na ambição declarada do colonizador de civilizar ou modernizar o nativo, que resulta em "instituições arcaicas inertes [que funcionam sob a supervisão do opressor como uma caricatura de instituições anteriormente férteis"; a validade da violência na própria definição do espaço social colonial; a viabilidade das imagens febris, fantasmáticas, do ódio racial que serão absorvidas e encenadas na sabedoria do Ocidente. (BHABHA, 2013, p.75, grifos do autor)

Ao considerar a construção cultural e identitária dos povos no período pós-colonial, faremos um recorte geográfico e analisaremos

alguns fatores que levaram a Guiné-Bissau.Um dos primeiros países da colônia portuguesa na África, a construir sua história no período pós-independência com marcantes conflitos armados e intensas disputas pelo poder. Contudo, ao realizar abordagens sobre esse país, "uma análise literária não se basta por si só, necessita de respaldo histórico e político" (ABDALA, 2007, p. 38).

É importante considerar que a Guiné-Bissau foi colonizada pelos portugueses por volta de 1446, sendo um dos países africanos que mais sofreu com o tráfico de escravos, cuja independência foi conquistada apenas em meados dos anos 1970, depois de onze anos de lutas armadas lideradas pelo engenheiro Amílcar Lopes Cabral. Embora de modo tardio, essa foi a primeira colônia portuguesa africana a conseguir esse feito.

> A Guiné-Bissau foi colônia de Portugal do século XV até a data da proclamação da sua independência unilateralmente, em 24 de setembro de 1973, reconhecida internacionalmente, mas não pelo colonizador. O reconhecimento por parte de Portugal só veio em 10 de setembro de 1974. (AUGEL, 2007, p.51)

Com todo o atraso deixado por anos de colonização e inúmeros conflitos na luta pela independência, o período pós-colonial se tornou algo muito difícil, pois o país não oferecia condições de sustento e a economia era pouco desenvolvida. Com isso, apesar dos esforços empreendidos pelas ondas nacionalistas, Guiné-Bissau foi assolada por guerras civis e confrontos de ideais que perduram até os dias atuais, contribuindo para que o país alcançasse um dos piores índices de desenvolvimento humano do planeta.

Com a luta pelo poder, a literatura ocupou seu lugar como produto social local e passou a retratar de forma incisiva várias práticas ocorridas no país, com vários escritores de destaque, como Odete Semedo e Tony Tcheka. Entretanto, utilizamos para análise a obra de Abdulai Sila, economista, investigador social e escritor bissau-guineense que visa a retratar em suas obras as facetas da luta pelo poder em Guiné-Bissau, observando em seus escritos as marcas deixadas pelo período colonialista e que emergem também no período pós-colonialista do país, representando de diversas formas como ocorrem as lutas pelo poder.

A década de 1970 foi de extrema importância para a promoção da cultura nacional, pois deu maior vitalidade à diversidade da

identidade social da Guiné e, sobretudo, pode ser considerada e compreendida como o ponto de partida da luta pela cultura nacional. Por outro lado, a cultura foi suprimida pelo sistema dominante imposto pela colonização. O aspecto central deste momento, principalmente ao considerarmos excertos históricos, foi a interação entre revolução, cultura, sociedade e autonomia, que organizam o encontro simbólico e mítico dos valores culturais nacionais, visando a unidade nacional e a construção de um país soberano, a luta pelo poder se desenrolou violentamente no país, pois, de acordo com Augel (2007), essas ações proporcionaram,

> a ideia de uma nação tomada de consciências pelos povos de sua própria cultura ancestral confirma a convicção de que a nação é uma identidade cultural tanto quanto política. [...] onde multiplicidade étnica envolve tantas diferenças e onde dialética entre a tradição e a modernidade se faz sentir em todos os domínios do conhecimento e da prática [...]. (AUGEL, 2007, p. 278)

Pela necessidade de confirmação da identidade, e criação da *Unidade Nacional*, emergiram importantes fatos políticos e culturais, como a constituição do Partido da Independência Africana da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) em 1956, momento histórico e fundamental pela construção da independência do país e, posteriormente, pelas manifestações em busca de poder, expressas na literatura por Sila na peça *As Orações de Mansata* (2011).

Assim, propomos uma análise considerando que a obra traz importante herança cultural que permitiu à peça transmitir um sentimento de pertencimento aos guineenses, contribuindo através da literatura como meio de difusão dos valores sociais e culturais, sendo também um mecanismo que exalta a sabedoria e a resistência diante de um sistema repressivo, como exposto no prefácio da obra por Russel Hamilton: "Não há dúvidas que por meio de sua forma e do seu conteúdo *As Orações de Mansata* contribui, filosófica, social e artisticamente, para o entendimento de vários aspectos da realidade" (2011, p.12).

As orações de Mansata: a literatura como tradução da identidade e da cultura

Na criação de suas obras, Sila enfatizou a identidade do seu povo para se afirmar no contexto de exclusão e dissimulação em relação à subalternidade apresentada ao povo africano. Em *As Orações de Mansata* (2011), o autor produziu uma obra dramática como adaptação à peça de Shakespeare, *Macbeth*.

A trama apresenta um espaço alusivo à realidade africana. O chefe dessa nação, Mawankeh, é mantenedor do "Poder Supremo" e assistido por inúmeros conselheiros. O aconselhamento ocorre em diversos espaços e sobre questões que vão além das atividades políticas praticadas, mas refletem de maneira pessoal a vivência fora do poder, representado pelas relações de domínio, inclusive, entre suas esposas, ressaltando que era possível um mesmo chefe possuir mais de uma esposa. Entretanto, a hierarquia pauta-se na idade, estabelecida da mais velha para a mais jovem.

É possível notar a tradição religiosa do país se aproximando da realidade do autor, visto que na Guiné-Bissau grande parte da população pertence ao Islamismo, que é uma religião herdada de influências árabes. Outra parte da população acredita em religiões minoritárias locais e alguns cristãos demonstram claramente a influência externa em que "[...] destroem a cultura e religião nativa" (BHABHA, 2013, p.170). Essa formação religiosa se reflete claramente na descrição da relação polígama entre o Chefe Supremo e suas três esposas.

Os personagens lutam para encontrar Mansata e seu poder oriundo da oração, palavra aqui relevante, pois é parte do título do drama e está ligada diretamente ao ato religioso da fé e do desejo de conquistas, nesse caso, a conquista impressa na obra refere-se ao poder, outro vocábulo crucial no decorrer da história e presente, inclusive, na nomenclatura dos seis atos da peça. Essas relações religiosas em busca da conquista fazem parte diretamente do processo de formação cultural e identitária do povo, estabelecendo uma perspectiva coletiva e individual, herdada e cultivada no período pós-colonial. A esse respeito, Stuart Hall esclarece que,

> os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de

> reapropriação. Contudo, essa reconfiguração não pode ser representada como uma volta ao lugar onde estávamos antes. (HALL, 2003, p. 35)

O enredo da peça tem como líder supremo deste país fictício um ditador que pretende permanecer no poder a todo custo, mesmo que isso implique a brutalidade contra aqueles que se opõem à sua forma de governar. Inferimos, por sua vez, que o personagem perdeu sua identidade devido ao processo colonial traumático vivido pelas sociedades africanas e acabou assimilando a cultura do colonizador, considerando que "a fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor" [...] (BHABHA, 2010, p. 76).

O Chefe da nação exercia uma relação intensa com os ministros. Caracterizada pelo aconselhamento e pela desconfiança em ser destituído pelo ambicioso Amambarka, um dos conselheiros do Chefe Supremo e personagem central da peça teatral. O personagem, cujas atitudes são marcadas pela sua intensa vontade de assumir o poder, retratando a elite política da Guiné-Bissau no período pós-colonial, que age de acordo com seus interesses, se assemelhando aos ocidentais. Segundo Bonnici (1998), tal representação do poder pauta-se nas relações estabelecidas pelo colonialismo, utilizadas posteriormente para justificar sua existência, como várias formas de objetificação operada pelos brancos contra os colonizados. O poder e a violência são ilustrados no excerto através do diálogo entre as personagens:

> AMAMBARKA: Fecha essa tua boca maldita!
>
> NKUNGHA: Chefe, por favor eu tenho muita coisa para lhe contar, coisas importantes, eu sei de muitos segredos!
>
> (Amambarka faz um sinal a um dos homens armados que imediatamente se acerca de Nkungha. Este arrasta-se para junto de Amambarka e, de joelhos, aterrorizado, põe-se a chorar e falar mais alto.)
>
> NKUNGHA: Chefe, pelo amor de Deus, não me mate! (SILA, 2011, p. 40)

Após se desvencilhar do colonizador, Guiné-Bissau ainda era refém, não de um país, mas de toda a trajetória deixada e marcada na identidade de seu povo. Retomando intensamente o passado e refletindo o futuro com as disputas de poder em uma transição nunca finalizada por políticos como Amambarka, que agem de forma intencional, prejudicando e matando seu povo em nome do poder.

A partir da representação das personagens, Sila expõe a natureza de uma burguesia estrangeira, que sabe observar e investir nos setores sociais, emocional e culturalmente frágeis da Guiné, de forma que possam continuar a explorar projetos no futuro, causando, assim, ainda mais sofrimento ao povo, como podemos observar no trecho a seguir:

> KAMALA DJONKO: Mwankeh, vamos falar a verdade. Tu bem sabes que o teu reinado foi construído com muito sangue. Rancor e sangue demais.
>
> MWANKEH: Os inimigos eram muitos...
>
> KAMALA DJONKO: Mas tu fizeste correr sangue demais!
>
> MWANKEH: Era ou eu ou eles.
>
> KAMALA DJONKO: Mwankeh, fizeste chorar muita gente nesta terra, gente que mesmo querendo, não te vai poder perdoar. A tua redenção não vai ser tarefa fácil. (SILA, 2011, p.40)

Se pensarmos nesta situação, observamos que no panorama guineense, mesmo na presença de governantes progressistas e autoritários como nos caso de Mwankeh e Amambarka, muitas vezes existe uma estratégia sustentada com sabedoria e autoridade falsas, deixando à margem as ideias e aspirações locais, o que Said (1993) define como aceitação de subalternidade, concedendo a primazia ontológica e epistemológica ao Ocidente.

A própria expressão literária atinge a existência poética de acontecimentos, como a tradição, que imprime um campo de visão aberto, onde o emaranhado de múltiplos princípios que transcendem as referências culturais é sentido de maneira especial. A imaginação cultural é substituída, obrigando o sujeito a aderir ao que está diretamente ligado a ele, seja de forma natural ou por influência externa, o que lhe proporciona um sentido único de compreensão de todas as mudanças no mundo. No entanto, o incidente de colonização, principalmente ao considerar toda a construção da era pós-colonial, é uma traição às tradições culturais da Guiné-Bissau.

O processo de colonização deixou uma marca profunda na sociedade africana, sobretudo na discussão da sociedade bissau-guineense. Para muitos povos, a luta sangrenta pela libertação das colônias criou uma classe privilegiada. Eles lutaram pela independência e acabaram concentrando seu poder nas mãos de quem não queria usá-lo

em seu próprio benefício e aos interesses do coletivo de governança, que originalmente era desejado. Nesse prisma,

> o intelectual colonizado investiu sua agressividade em sua vontade mal dissimulada de se assimilar ao mundo colonial. Pôs sua agressividade a serviço de seus interesses próprios, de seus interesses de indivíduos. [...] O que exigem não é o estatuto do colono, mas o lugar do colono. Os colonizados, em sua imensa maioria, querem a fazenda do colono. Não se trata para eles de entrar em competição com o colono. Querem o lugar dele. (FANON, 1968, p. 35-36)

A partir de tais premissas, compreendemos que o enredo da narrativa serve de alerta social ao seu povo, indicando, assim, que seu chefe de Estado e seus ministros devem administrar o país com justiça, pois eles se assemelham aos usurpadores que outrora condenaram, pautando-se da violência que os exploradores da metrópole usaram durante séculos para garantir o poder permanente. Observamos que o fascínio pelo poder reaparece ao longo da peça, marcado por consequências sociais dessa dominação, que visa apenas ao lucro e à posse sobre os bens públicos, assim como fora no período colonial. Desse modo, Fanon considera que

> o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. (FANON, 1968, p. 28)

Além disso, há marcas implícitas de uma crítica aos governantes e seus ministros que não se importam com a situação das classes populares, uma vez que se preocupam em resolver os problemas individuais, enquanto os problemas coletivos podem ser deixados para depois. Com este tom de indignação e condenação, a peça pretende sensibilizar os leitores para os problemas não apenas da Guiné-Bissau, mas também de muitas ex-colônias europeias em todo o mundo.

Outra preocupação ilustrada na peça apresenta o Chefe Supremo rodeado de pessoas que se opõem ao seu sistema de governo e exigem melhores políticas públicas para resolver os problemas enfrentados por este país, fazendo o uso de estratégias contemporâneas como a mídia de massa para criticar e condenar o mau desempenho político.

Assim, o roteiro de *As orações de Mansata* se diferencia da peça de William Shakespeare, porque traz tanto o contexto da tradição como o da modernidade. Dessa forma, evoca, ao mesmo tempo, a temática secular e atual, ao mostrar as relações políticas com outros países do continente, a tecnologia e os meios de comunicação de massa por meio de informações que são transmitidas de forma rápida, "adaptada ao contexto africano" (HAMILTON, 2011, p. 9).

Cabe frisar que as questões representadas na peça se aplicam não somente ao contexto africano, mas também a outros países do mundo, pois aborda a situação política vivida por vários países que passaram pelo processo de colonização. Nesse sentido, Sila discutiu ideias coloniais enraizadas no comportamento individual após a independência, sobretudo quando a burguesia política tomou o poder e esqueceu os ideais pelos quais lutava.

Em outras palavras, Sila apresentava na peça, como "a crítica pós-colonialista é enfocada, no contexto atual, como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial" (BONNICI, 1998, p.9). Desse modo, os personagens de suas obras partilham dos problemas do seu povo, ao mesmo tempo que elevam a sua autoestima, se opondo à discriminação racial e salvando o saber, que glorifica a identidade guineense na luta contra a colonização portuguesa, e que fez da Guiné-Bissau um país pluralista em sua cultura e identidade. Nesse ínterim,

> não é suficiente, portanto, mergulhar no passado do povo para encontrar aí elementos de coesão em face dos empreendimentos falsificadores e negativos do colonialismo. É necessário trabalhar, lutar no mesmo ritmo do povo a fim de determinar o futuro, preparar o terreno onde já se manifestam impulsos vigorosos. (FANON, 1958, p. 194)

Contudo, por meio do teatro, o autor estimula leitores e espectadores a refletirem sobre as questões políticas e sociais que o país enfrenta, bem como sua participação na luta contra a desigualdade e a opressão, despertando, por sua vez, sentimentos nacionalistas, o que, de fato, compreendemos como a função do teatro.

A formação identitária é oriunda de um processo móvel e contínuo de identificação que devem ser consideradas ao longo do tempo. Desse modo, a peça revê os fatos históricos que aconteceram após a independência do país. Para isso, Sila utiliza a técnica teatral

de forma didática para atingir diversos leitores e públicos, levando-os a reflexão sobre a realidade da sociedade guineense, mesclando a ficção e os fatos históricos ocorridos na região da Guiné-Bissau após a independência.

Considerações finais

Abordamos na análise da obra A*s Orações de Mansata,* do escritor bissau-guineense Abdulai Sila, a construção ficcional da peça, com o intuito de contribuir para a concepção de identidade e cultura presentes na sociedade da Guiné-Bissau, a partir do período pós-colonial.

Consideramos, ainda, o caráter interdisciplinar impresso na peça, como uma característica dos Estudos Culturais, principalmente na relação entre História e Literatura, que possibilitou uma perspectiva mais ampla e analítica a respeito daquele povo. A cada nova descoberta, a cada novo esclarecimento, o texto estimula o leitor acerca do multiculturalismo ali representado.

Desse modo, refletimos sobre a construção da identidade desse povo, bem como a maneira como as heranças da colonização influenciaram nesse processo. Nesse sentido, a literatura produzida em Guiné-Bissau assume um papel fundamental na construção e identificação de seu povo, contribuindo para a conscientização dos processos históricos e culturais. Assim, a arte literária combinada à arte dramática favorecem o entendimento de sua própria identidade, apresentando a libertação nacional pós-colonial como um elemento de constituição da identidade do povo para superar os inúmeros conflitos existentes do período pós-colonial, representando a sociedade como um instrumento de construção social coletiva, apresentado magistralmente por Sila em *As Orações de Mansata.*

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamim. Literatura, *História e Política*: literaturas de Língua Portuguesa no século XX. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Margens da cultura:* mestiçagem, hibridismo & outras misturas. Bom tempo Editorial, s.d.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro*: a literatura guineense e a narração da nação. 2005. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro*: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BONNICI, Thomas. *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais*. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade*: Raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Editora UFMG, Belo Horizonte; Representação da UNESCO no Brasil, Brasília, 2003.

HAMILTON, Russel G. Prefácio. In: *As Orações de Mansata.* Ed. Cena Lusófona Bissau - Guiné-Bissau: Ku si Mon Ltda, 2011.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Schwarcz LTDA., 1993.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILA, Abdulai. *As Orações de Mansata*. Ed. Cena Lusófona Bissau – Guiné-Bissau: Ku si Mon Ltda, 2011.

Narrativas eletrônicas *versus* narrativas impressas – analisando o caso de "Refúgio", de Cátia Ana

Maiara Alvim de Almeida (IFRJ)[1]

Introdução

É inegável que as tecnologias digitais que emergiram ao longo do século XX tiveram um grande impacto na maneira como se produz, se divulga e se consome arte. Se voltarmos nosso olhar especialmente para o contexto das narrativas, em especial aquelas produzidas em prosa, em imagens ou numa combinação das duas linguagens, a introdução do suporte eletrônico propiciou um novo ambiente hipertextual, o qual se revela aberto a experimentações e intersecções entre linguagens artísticas, gêneros narrativos e mídias.

O resultado dessa experiência são narrativas híbridas com forte aspecto intermídia e interartes, muitas das quais somente se fazem possíveis nesse novo contexto. A literatura, por sua vez, mescla-se a outras linguagens artísticas, resultando em obras singulares, cuja composição e leitura dinâmica, interativa e participativa tornam-se possíveis graças ao suporte digital. Assim, temos narrativas que convidam o leitor/interator a navegar por um universo de *hyperlinks* ao longo da trama, criando experiências de leitura novas e únicas.

A busca pelo suporte digital não se dá somente pelo seu atraente aspecto experimental. Em muitos casos, a opção pela publicação em formato eletrônico é motivada por questões financeiras, devido ao baixo custo envolvido no processo. Publicar uma obra em um *website* próprio, ou em uma página em alguma rede social, permite que autores novatos e/ou independentes não precisem passar pelo longo processo editorial envolvido na publicação de uma obra impressa. No entanto, a opção também vem com seus revezes: além do baixo e demorado retorno financeiro, há ainda questões envolvendo o plágio ou utilização de materiais sem créditos ao autor (afinal, há a ideia enganada de que tudo que está na internet não pertence a ninguém e a todos ao mesmo tempo) e, claro, as influências dos opacos

1. Graduada em Letras (UFJF), mestre em Letras – Estudos Literários (UFJF) e doutora em Letras – Estudos Literários (UFJF), é docente no IFRJ.

algoritmos utilizados em redes sociais e ferramenta de buscas, que favorecem certos tipos de conteúdos em detrimento de outros, o que prejudica em especial obras e autores ligados a temáticas étnico-raciais, LGBTQIA+ e de gênero.

A publicação no formato impresso, no entanto, ainda destaca-se, mesmo no contexto de euforia com as possibilidades do meio digital – afinal, já nos advertira Umberto Eco (2010) em seu diálogo com Carrière, não devemos contar com o fim do livro, e não só por ele ser uma ferramenta mais flexível, nas palavras de Eco. A busca pela publicação em suportes impressos se dá tanto pela busca do retorno financeiro que o digital muitas vezes não oferece quanto pela aura e pelo prestígio que o livro impresso ainda possui. Não é raro, por exemplo, verificarmos em páginas de autores na internet convites a seus leitores a acompanhar e contribuir para campanhas de financiamento cujo produto final será a publicação de uma obra impressa, em um caso curioso de mecenato contemporâneo. O incentivo para que o leitor queira adquirir a obra impressa, além da própria materialidade do livro, também vem de materiais extras incluídos na impressão: uma história nova, materiais dos bastidores, suvenires como ímãs, marca-páginas e *ecobags*, dentre outros presentes afins. Um caso recente que merece atenção é o da obra *Confinada*, de Leandro de Assis e Triscilla de Oliveira. A série em quadrinhos foi publicada ao longo do ano de 2020 nos perfis dos dois autores na rede social Instagram, obtendo grande sucesso e sendo repostada por outros perfis grandes, muitos dos quais ligados a veículos de mídia, como o Mídia Ninja. Em 2021, foi anunciada a publicação da série em formato impresso, pela editora Todavia, que contou com uma campanha de financiamento coletivo na plataforma Catarse. A campanha não apenas bateu as metas estipuladas como se tornou o maior projeto de publicação de uma história em quadrinhos da plataforma.

A obra de Assis e Oliveira é uma obra em quadrinhos bastante tradicional em seu aspecto formal, e reproduz grande parte das convenções que encontramos nos formatos impressos já, sem acréscimos de elementos de hipermídia. Logo, sua transposição para o suporte impresso é simples. Mas e se a obra a ser transposta para o formato impresso for uma das obras híbridas hipertextuais de que falamos anteriormente? Como se daria este processo de adaptação do digital para o impresso? A fim de entender como isso seria possível, iremos neste artigo analisar um caso de obra produzida em ambiente

digital e disponibilizada no formato impresso: a obra *Refúgio*, da autora brasileira Cátia Ana Baldoino da Silva. Nas páginas a seguir, apresentaremos brevemente a obra, bem como faremos uma discussão comparando a versão impressa com a versão digital original. Antes de partir para nossa análise, apresentaremos pontualmente as contribuições teóricas que embasaram nossas observações, em especial as de Julio Plaza (2003) e Linda Hutcheon (2006) sobre adaptação e tradução intersemiótica.

Algumas considerações teóricas sobre a adaptação

É comum encontrar o termo adaptação sendo utilizado para se referir ao processo de transferência de uma narrativa de uma mídia para outra, como no caso de uma narrativa em prosa passada para o formato audiovisual, por exemplo. Porém, o termo pode se referir tanto a um processo quanto a seu produto final.

No entanto, o processo pode ou não envolver mudança de mídia, suporte e linguagem artística, sendo mais complexo do que o uso popular do termo sugere. A transposição entre mídias constitui o que o teórico Julio Plaza (2003) nomeia como tradução intersemiótica, ou transmutação, podendo ser entendido como a interpretação de signos verbais através de outro sistema de signos não verbais, ou havendo a passagem de um sistema de signos para outro. Um exemplo deste processo, bastante presente no contexto contemporâneo, seriam as adaptações para vídeo (filmes ou seriados televisivos) de séries publicadas em prosa e/ou quadrinhos. A famosa série de filmes *Harry Potter*, inspirada nos livros homônimos, é um exemplo popular deste caso.

Tal processo, por envolver sistemas de signos diferentes, exigirá modificações não somente no aspecto formal das narrativas, mas muitas vezes também implicarão em alterações na trama e nos personagens envolvidos. Não podemos nos esquecer de que, como pontua Plaza (2003), a adaptação é também um processo criativo. A obra resultante terá diferenças, em maior ou menor grau, em comparação com a original, até mesmo porque, no caso de adaptações que envolvam diferentes mídias, exige-se uma postura diferente não somente do público que a receberá, mas também de quem for o responsável pela transposição. Tal qual não há tradução interlingual

completamente fidedigna, isso também não se faz possível no contexto da adaptação: há perdas e ganhos no processo.

No entanto, nem sempre as alterações decorrentes do processo de transmutação são bem recebidas pelo público, especialmente quando as obras adaptadas já são famosas no material fonte, e isso se dá em parte pela expectativa de que o material final – a adaptação – seja uma cópia fiel da original, usada aqui como régua para se medir a qualidade da nova versão. Logo, a adaptação por vezes acaba sendo vista como um produto de menor qualidade ou relevância do que o de origem, algo lembrado pela teórica canadense Linda Hutcheon (2006). Hutcheon, inclusive, alerta que, em um contexto de iconofobia e logofilia, a adaptação literária acabaria ocupando um lugar de destaque, em detrimento de outras que empreguem outras linguagens e/ou suportes.

Essa atitude impede de que se veja e aprecie a adaptação como o que ela é: uma obra independente. No entanto, é inegável que a obra adaptada construirá relações intertextuais com a obra original, sendo criada e percebida baseada no texto primário – o que, para Hutcheon (2006), citando Genette, colocaria a adaptação como o segundo grau da escritura. Afinal, o texto adaptado, no lembra Hutcheon (2006), sendo adaptação produto, trata-se de um texto como um palimpsesto, sendo uma transposição de outra obra; e, sendo a adaptação um processo, é também um processo criativo que encerra leitura, interpretação e recriação do conteúdo da obra original.

No que diz respeito ao ato de adaptar, costuma-se partir do pressuposto de que há autores diferentes envolvidos no processo – o autor original e aquele que fará a releitura da adaptação. Porém, no caso da transposição de obras eletrônicas para o formato impresso, principalmente no contexto de autores novatos e independentes, o responsável pelo processo é muitas vezes o próprio autor, que passa a desempenhar diversas funções em relação a sua obra, incluindo a de editor. Sendo assim, passemos para nosso estudo de caso.

Refúgio versus "Refúgio" – uma autoadaptação

Cátia Ana Baldoino da Silva – ou simplesmente Cátia Ana - é uma quadrinista brasileira, nascida no nordeste e residente em Goiânia, Goiás. Formada em Artes pela UFG, após a conclusão de seu curso, Cátia Ana encontrou nos quadrinhos um meio de dar continuidade à

prática artística. Há várias maneiras de se apresentar o conceito do que seriam os quadrinhos, e, como toda forma de arte, uma definição exata e fechada não é apenas campo de disputa, mas também pode ser limitadora quanto às possibilidades encerradas na linguagem, e quiçá um tanto presa a um passado formalista. Para fins didáticos, adotaremos a definição de Barbara Postema (2018), que pontua que

> os quadrinhos, como uma forma de arte e de narrativa, são um sistema em que o número de elementos ou fragmentos díspares trabalham juntos para criar um todo completo. Os elementos dos quadrinhos são parcialmente pictóricos, parcialmente textuais e, por vezes, um híbrido dos dois. (POSTEMA, 2018, p. 14-15).

Além do interesse pela nona arte, havia também a vontade de lançar mão das ferramentas digitais para a criação de HQs, seguindo os preceitos do que o pesquisador e professor da UFG Edgar Franco (2013) chama de HQtrônicas. O neologismo designa histórias em quadrinhos que integrem elementos hipermidiáticos, sendo definidas como produções

> que unem um (ou mais) dos códigos de linguagens tradicional das HQs no suporte papel, com uma (ou mais) das novas possibilidades abertas pela hipermídia. A definição exclui, portanto, HQs que são simplesmente digitalizadas e transportadas para a tela do computador, sem usar nenhum dos recursos hipermídia destacados (FRANCO, 2013, p. 16).

Assim, não se caracterizariam como HQtrônicas obras em quadrinhos que meramente estejam no suporte eletrônico, popularmente chamadas de *webcomics* – termos em língua inglesa que junta as palavras *web*, referente à internet, e *comics*, palavra inglesa para quadrinhos. De fato, grande parte das histórias em quadrinhos encontradas na internet não são HQtrônicas, sendo muitas digitalizações de produções feitas e publicadas em papel ou que, mesmo quando feitas digitalmente, ainda reproduzem as convenções das HQs impressas. É fundamental que, para que um quadrinho seja uma HQtrônica, esse apresente interatividade, expressa não somente no nível de escolhas dos caminhos da história a serem seguidos, mas também pela opção ou não em se ativar os recursos multimídia presentes na narrativa.

Assim, nascia a narrativa *O diário de Virgínia*. Publicada entre os anos de 2010 e 2016 em uma página própria na internet, a narrativa

acompanha ao longo de seus vinte e sete capítulos a personagem Virgínia, uma jovem adulta tímida e introspectiva que apresenta uma série de dúvidas e hesitações em relação a realidade que a cerca. Assim, como tentativa tanto de compreensão quanto de proteção, Virgínia recorre a um mundo interior fantástico e maravilhoso para lidar com os desafios que a vida adulta lhe joga. O nome da protagonista reflete sua natureza inocente e virginal, sendo propositalmente escolhido.

Tal qual numa fábula, muitos dos personagens que interagem com a protagonistas são personificações – no caso, de sentimentos de Virgínia. Por exemplo, há uma personagem chamada Mike, que representa seu medo, e que se apresenta como uma figura antropomórfica de um azul acinzentado e de olhar triste e assustado, e de estatura variável: quanto mais insegura e triste está Virgínia, maior ele fica. Já sua alegria, por exemplo, é uma figura de traços similares aos de Mike, mas de cor amarela – associada ao sentimento de felicidade, à luz e a outros aspectos de simbolismo positivo – chamada Sabrina.

Cada capítulo pode ser lido separadamente, não sendo necessário seguir uma ordem. Há progressão na história, mas não de uma trama central, e sim do aspecto interior da protagonista. Ao longo dos capítulos, Virgínia lentamente deixa de ser a jovem que se protege com uma armadura da realidade externa, como podemos ver no capítulo 5, "Sabrina", ou que fantasia experiências amorosas e sexuais sob uma roupagem de contos de fadas, como vemos no capítulo "Big Virginia in Slumberland", para se tornar uma mulher adulta e madura, segura de si e que pode, ao final de tudo, abrir mão do mundo fantasioso que criara para se lançar no mundo real, o qual não a assusta mais tanto assim. Assim, há um aspecto de formação ao longo da história, que aborda a questão do crescimento e amadurecimento de forma lírica e de grande sensibilidade e delicadeza.

Além de lançar mão das convenções já estabelecidas da linguagem dos quadrinhos, como balões de fala e a organização da história em quadros em sequência, há ainda o componente hipermidiático da trama: há a inserção de sons, animações e diagramação dinâmica dos quadros da história. O leitor/interator é convidado a navegar pela vida de Virgínia e escolher, por exemplo, qual música ela escutará em sua faxina, o que lhe confere caráter interativo. Cátia Ana também quebra o sentido usual de leitura, convidando o leitor a acompanhar Virgínia para além da estrutura fixa da página, exigindo-se

assim esforços não-triviais. A movimentação pela página é possível por conta de um código hmtl utilizado pela autora.

Há capítulos em que a leitura deve ser iniciada de baixo para cima, da direita para a esquerda; há ainda capítulos que convidam o leitor a acompanhar Virgínia em um movimento de montanha-russa de versos, subindo e descendo ao longo da página, em uma metáfora visual que indica as emoções conflitantes envolvidas na escolha da protagonista em mudar seu corte de cabelo radicalmente. Além disso, o diálogo com a literatura constitui um aspecto interessante da obra, não somente pelo lirismo e pelas metáforas visuais, mas também pela inserção de versos e pelo diálogo com elementos dos contos de fadas europeus, com suas alusões a figuras de realeza e seres fantásticos.

"Refúgio" foi um dos últimos capítulos da trama original da obra de Cátia Ana. O capítulo original tem a leitura no sentido horizontal, da esquerda para a direita, num formato que lembra uma barra de rolagem em um carrossel de imagens. O leitor pode clicar e arrastar ou clicar os botões do teclado para a direita ou esquerda para mudar as cenas da história, que aparecem emolduradas por uma janela. Abaixo da janela, há um texto em prosa, que acompanha a narrativa, relatando como aquele local ali apresentado era o refúgio da jovem protagonista. Na primeira cena, vemos uma Virgínia criança cumprimentando sua avó, chegando para uma visita. A avó, porém, possui uma aparência peculiar: ela se apresenta como um lobo vestido de senhora, com uma peruca cor de rosa e um vestido azul estampado com bolinhas brancas. A referência visual é clara e nos transporta imediatamente para o conto da Chapeuzinho Vermelho, conto de fadas clássico europeu, imortalizado pelas versões de Charles Perrault e dos irmãos Grimm. Por ser uma história de origem oral, e que teve adaptações e versões diversas ao longo da história, é possível encontrar muitas versões da narrativa; porém, é possível sempre identificar seus elementos principais, os quais já compõem o imaginário coletivo: a jovem menina de capuz vermelho que atravessa a floresta para visitar a avó levando uma cesta de presentes, e a figura do lobo que a engana, vestindo as roupas da avó, e a devora.

Porém, em "Refúgio", o lobo-avó está longe de ser uma figura ameaçadora ou que prejudique a jovem Virgínia, mostrando-se uma avó carinhosa que lhe oferece quitutes, dança com a menina, brinca com ela de faz de conta, lhe oferece colo nos momentos tristes e lhe conta histórias. Conforme a narrativa avança, nos deparamos com

uma Virgínia já crescida, e elementos fora da moldura da janela aparecem na forma de borboletas brancas. Nisto, o texto que acompanha a narrativa muda o tom: "Mas chegou uma época que as coisas lá fora se tornaram interessantes e já era seguro sair" (SILVA, 2010-2016)[2]. Nisso, Virgínia se despede do lobo-avó. As cenas finais nos mostram essa personagem vendo fotos de seu tempo com Virgínia, com o subtexto de que anuncia que "[a]quele cantinho que criei junto com a minha imaginação me ajudou a entender e enfrentar o mundo... e agora ela pode descansar, com a certeza do dever cumprido" (SILVA, 2010-2016)[3].

Assim, mais do que representar uma figura que realmente existira, o lobo-avó acaba sendo de certa forma também uma personificação de um aspecto do mundo interior de Virgínia: sua imaginação. Assim, o capítulo sumariza delicadamente a tônica da história: a de uma jovem que se refugia em sua imaginação, onde se sente segura, até que o mundo real não lhe seja mais assustador, o que a leva a sair deste lugar. Neste sentido, o capítulo também apresenta uma prévia do aguarda o leitor ao final na narrativa: Virgínia se despede de seu eu do passado, de Mike, Sabrina e companhia, e anda para fora da delimitação do quadro, em direção ao mundo real, após explicar que aquele espaço já não fazia sentido agora que amadurecera, mas que o guardaria sempre com carinho.

Em comunicação pessoal por *email* (SILVA, 2021), a autora confidenciou que escolhera este capítulo para publicação impressa por ser o seu favorito, e também porque sentia falta de ter algum tipo de material físico que pudesse levar para comercialização em feiras e convenções voltados para quadrinhos, o que nos mostra mais uma vez o apelo financeiro atrelado à opção pela publicação impressa. Além da versão em formato de livro e do capítulo original, há ainda uma versão sem texto da história, a qual foi inscrita pela quadrinista no festival francês de Angoulême, um dos mais importantes para os quadrinhos no mundo. A produção da HQ impressa foi possível através das já mencionadas plataformas de financiamento coletivo, tendo sido alvo de campanha no Catarse em 2015. O projeto foi divulgado

2. Disponível em <http://odiariodevirginia.com/port/cap20.html>. Acesso em 02 nov. 2021.
3. Disponível em <http://odiariodevirginia.com/port/cap20.html>. Acesso em 02 nov. 2021.

em mídias do meio *geek* e dos quadrinhos, como em uma nota no site Garotas Geeks[4]. Tal qual outros projetos da mesma natureza, o apoio também vinha acompanhado de materiais extras, como desenhos originais da autora, revistas e uma impressão do capítulo original. Para os que não acompanharam a campanha, a HQ pode ser adquirida no *site* da autora.

A HQ resultante possui vinte e oito páginas encadernadas. Ao longo delas, acompanhamos Virgínia e sua avó em seus momentos no mundo da imaginação, seguidas da despedida. Porém, as semelhanças param por aqui, uma vez que a adaptação do digital para o impresso, neste caso, implicou em muito mais do que uma mera mudança de suporte, sendo a HQ produto final uma espécie de versão estendida do enredo do capítulo original.

A trama abre com as borboletas, que aqui não aparecem como luzes brancas, mas sim com um traço infantil de cores variadas e rostos sorridentes, tal qual em desenhos de crianças, e que apresentam a narrativa: "Está uma história sobre despedidas, mas não é uma história triste. Dar adeus nem sempre é fácil, nós sabemos. Mas às vezes é a única forma de coisas novas aparecerem" (SILVA, 2018, p. 2). Ao contrário da trama original, não há o texto em prosa acompanhando a trama, que é toda narrada através das imagens – algo que, segundo a autora, no prefácio da versão impressa, foi uma opção sua para que o leitor pudesse "construir suas próprias reflexões" (SILVA, 2018, p. 1).

Como toda versão estendida que se preze, a narrativa de *Refúgio* começa com cenas novas, que adicionam uma nova camada de significação ao texto: a primeira cena nos mostra uma casa cor de rosa simples, típica de paisagens do interior do Nordeste brasileiro, que, em comunicação pessoal (SILVA, 2021), nos foi informado ter sido baseada na casa onde a autora morara na infância antes de ir para Goiânia. Em seguida, vemos a jovem Virgínia moldando uma casa de barro, que se revela a casa moradia da avó-lobo e refúgio da protagonista. Através de sua imaginação, a construção de barro ganha vitrais nas janelas, plantas que a decoram e piso, bem como um interior decorado com móveis antigos, criando um ambiente que remete à decoração popular de casa de avó. Dentro, vemos Virgínia, já adulta,

4. Disponível em <https://www.garotasgeeks.com/a-hq-refugio-uma-historia-de-aceitacao-e-despedida-precisa-de-voce-para-virar-realidade/>. Acesso em 02 nov. 2021.

interagindo com sua avó. As duas tomam café, enquanto a avó coloca um disco de Frank Sinatra em uma vitrola. Em seguida, sentam-se juntas para folhear um álbum de recordações.

Então, as cores das ilustrações mudam para tons mais claros e pastéis, uma representação visual de que o que se segue são memórias, as quais apresentam a coloração desbotada que fotografias antigas possuem. O leitor se depara com cenas tais quais as encontradas no capítulo que serve de fonte para a HQ, com Virgínia e a avó. No entanto, há mais um fato apresentado aqui que não se encontra na narrativa original: Virgínia faz um desenho de uma adulta com duas meninas, e chora, sendo consolada pela avó, remetendo a uma situação pessoal vivida pela autora em relação à perda de sua mãe (SILVA, 2021). Assim, o refúgio não a acolhe somente do mundo exterior, mas a consola também em um momento de luto. A narrativa segue, apresentando novamente o momento presente, com as cores mais vivas. Virgínia adulta mostra-se bem, e despede-se da avó calorosamente. Ao sair da casa, aos poucos se torna maior, afinal crescera e aprendera a lidar com as situações da vida, não precisando mais daquele lugar – a despedida feliz e necessária apresentada na introdução da HQ.

Assim, pode-se ver que o processo de transposição da mídia digital para a impressa não se limitou somente a uma mudança de suportes. Adaptar a narrativa para o impresso, do jeito que ela se apresenta no *site*, implicaria em alterar a diagramação da história por completo, uma vez que as possibilidades do meio digital não estão mais disponíveis, e sua reprodução e emulação, mesmo que possível, não é simples. O mecanismo de se passar as cenas como em carrossel, por exemplo, é possível de se replicar em formato impresso, mas implicaria em custos adicionais de produção que se refletiriam no valor a ser cobrado no livro. Para uma produção independente de autopublicação, não se trata de algo desejável. Assim, a versão impressa de *Refúgio* apresenta ilustrações novas, mas organizadas de forma mais tradicional, uma vez que a diagramação dinâmica, possível por conta do código em HTML, não é mais possível. Assim, a história apresenta-se no formato dos tradicionais quadros.

Além disso, mesmo os capítulos da história podendo ser lidos individualmente sem prejuízo a sua compreensão, pode-se partir do pressuposto que o leitor do impresso não necessariamente tenha tido contato com a obra original, ou o precise ter para sua compreensão.

Assim, neste processo de adaptação, há a escolha de se ir além de uma mera transposição do enredo e ilustrações da *webcomic* para o formato impresso. A obra *Refúgio* baseia-se na premissa do capítulo da HQtrônica; porém, ao apresentar ilustrações novas e descartar o texto original, constitui-se como um ótimo exemplo de uma adaptação como uma obra independente.

Considerações finais

Como pudemos ver ao longo deste artigo, a questão da adaptação é mais complexa do que a apropriação que o senso comum a imputou sugere. Pode se referir tanto ao processo de se passar uma narrativa de um sistema de signos para outro quanto ao produto final deste processo. De qualquer forma, como pontuam tanto Plaza (2003) quanto Hutcheon (2006), o processo de adaptação exige interpretação e criação em cima do material original. Ademais, por mais que obra adaptada e obra fonte estejam interligadas, em uma relação de intertextualidade que não se pode cortar, é necessário que vejamos as adaptações como adaptações, abandonando assim a necessidade de que sejam repetições *ipsis literis* do conteúdo, forma e enredo do original. Há diversos fatores a serem considerados no processo; quando fora feito, por quem e para quem será feito, além das questões intrínsecas às mídias escolhidas para sua reprodução.

Isso nos leva ao caso apresentado por nós. *Refúgio* constitui um curioso caso de autoadaptação de um enredo originalmente concebido para ser executado na forma de uma história em quadrinhos eletrônica experimental que é transposto para o formato impresso. A mudança do digital para o analógico por si só já implica mudanças de suporte (da tela para o papel), de materiais empregados (de *pixels* para tinta) e de formato. Por mais que as duas sejam histórias em quadrinhos, *O diário de Virgínia*, obra fonte, classifica-se como HQtrônica, nos termos de Franco (2013), o que a diferencia inclusive de outras obras em quadrinhos disponíveis na rede. Assim, é uma obra em sua concepção e execução hipermidiática, hipertextual e híbrida, que constrói diálogos diversos também com a literatura, tanto esteticamente quanto através da intertextualidade.

Ao se optar por transpor trechos desta narrativa para o papel, e principalmente em um contexto de limitação financeira, há muitos

elementos a serem considerados. Assim, há a opção por se construir uma versão estendida da narrativa, que a leva além dos acontecimentos relatados originalmente, acrescentando elementos novos que expandem e enriquecem a trama, tais como a casa de barro (o exterior da casa nunca é revelado na narrativa original) e a perda da mãe da protagonista (que também não é aludida na obra original). Considerando que a adaptação pode se voltar a um contexto diferente daquele da obra original, essas opções de Cátia Ana revelam-se como uma forma de apresentar a narrativa a um público que talvez não conheça *O diário de Virgínia*, de forma que este público não precise das referências a original para ler e apreciar a narrativa, o que se evidencia ainda mais em sua opção por retirar o texto. Ao fazer isso, tal como deixa explícito em sua apresentação à edição impressa, a intenção é que o leitor construa seus próprios sentidos e interpretações da obra, sendo convidado a refletir sobre seus próprios processos de buscas por refúgios e o momento de deixá-los. Assim, Cátia Ana consegue criar uma adaptação que, de fato, é uma obra independente.

Referências

A HQ REFÚGIO, uma história de aceitação e despedida, precisa de você para virar realidade. Disponível em < https://www.garotasgeeks.com/a-hq-refugio-uma-historia-de-aceitacao-e-despedida-precisa-de-voce-para-virar-realidade/>. Acesso em 02 nov. 2021.

ECO, U.; CARRIÈRRE, J.-C. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010. Trad. André Telles.

FRANCO, E. S. *Histórias em Quadrinhos e hipermídia*: As HQtrônicas chegam à sua terceira geração. LUIZ, Lúcio (org.). *Os Quadrinhos na era digital.* Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2013.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POSTEMA, B. *A estrutura narrativa nos quadrinhos* – construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Peirópolis, 2018. Trad. Gisele Rosa.

SILVA, C. A. B. da. *O Diário de Virgínia*. Acesso em 02 nov. 2021. 2010 – 2016. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/>.

SILVA, C. A. B. da. *Refúgio*. [S.I: s.n], 2018.

SILVA, C. A. B. da. *Entre Erros E Acertos Nos Quadrinhos Infinitos: O*

Processo De criação E Produção Da Hqtrônica O Diário De Virgínia. Acesso em 14 de fevereiro de 2017. 2014. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/pdf/Artigo2.pdf>.

SILVA, C. A. B. da. *Perguntas sobre O diário de Virgínia* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <maiara.almeida@ifrj.edu.br> em 21 agosto 2021.

Grande sertão: o romance de Guimarães Rosa (1956) e o filme de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira (1965)

Maria Cláudia Bachion Ceribeli (UFES/IFES)[1]

Introdução

É relativamente comum encontrar, nas telas dos cinemas, adaptações de obras literárias brasileiras e estrangeiras, assim como as comparações que o público estabelece após conhecer o livro e assistir ao filme. Geralmente, são comentários sobre a superioridade do original devido às mudanças necessárias para que um livro possa ser transposto para o cinema, dois sistemas de signos tão diversos, cada um com suas peculiaridades.

No caso deste artigo, a obra analisada é *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), adaptada para cinema em 1965, pelos irmãos Geraldo Santos Pereira (1925-) e Renato Santos Pereira (1925-). São mais de quinhentas páginas de um texto sem divisões em capítulos, ou seções, de uma narrativa feita por um sujeito que relata suas histórias e as histórias de personagens que fizeram parte delas, a um ouvinte apenas sugerido, com poucos diálogos e um final surpreendente, que se transformaram em um filme de uma hora, vinte e nove minutos e trinta e nove segundos. O resultado foi a eliminação de personagens (o cego que acompanha Riobaldo, as mulheres com quem teve relações amorosas ou sexuais), de *flashbacks* (o encontro com Diadorim ainda criança, os relacionamentos com as mulheres que passaram pelo caminho de Riobaldo), adições (cena em que Hermógenes tenta assediar Diadorim ferido), deslocamentos (a história

1. Doutoranda em Letras na área de concentração dos Estudos Literários (UFES). Mestrado em Letras na área de concentração dos Estudos Literários (UFES). Especialista em Ciências da Educação (UNISUL) e pela Università Ca Foscari Venezia. MBA em Comunicação e Marketing Empresarial (FESURV) e Licenciatura Plena em Educação Artística (UNIFRAN). Docente desde 1984, tendo atuado até 2004 na Secretaria da Educação do Estado de São Paulo e, a partir de 2005, na Secretaria da Educação do Estado de Goiás, onde permaneceu até 2010. Entre 2011 e 2015, atuou como professora de Arte no Estado do Espírito Santo. Atualmente é professora efetiva de Arte no Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) e coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura do Campus Piúma.

se sucede em linha temporal uniforme, a partir de um encontro entre Joca Ramiro e o padrinho de Riobaldo, por volta da página oitenta do romance) e reduções (a cena em que, no livro, Riobaldo fica sabendo que Diadorim é mulher), citando apenas algumas das mudanças no processo de transposição criativa da obra literária para o cinema (ROSA, 2019; PEREIRA, PEREIRA, 1965).

Analisando tais transformações, não se pode ignorar que as escolhas dos criadores do filme estavam imbricadas numa rede de relações dialógicas: com o contexto de sua produção, com a recepção da obra literária pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, com a ideologia e os padrões instituídos e com os interesses do poder constituído, considerando que "nenhuma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito a encha de si mesmo" (ADORNO, 1970, p. 55) – de onde se conclui que o filme *Grande sertão* tem as características que, numa relação dialética, o sujeito receptor o dotou. Adorno (1970, p. 58) afirma que o artista não concretiza a obra unicamente pela sua interpretação, sua leitura, mas que há todo um conteúdo social e cultural exercendo uma pressão que revela "a presença potencial do coletivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis", portanto, não é questão exclusiva de subjetividade o que se observa no filme em questão.

É necessário, pois, compreender o contexto da criação da obra cinematográfica *Grande sertão*, adaptada do romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, para desenvolver um olhar ampliado sobre o filme, que ultrapasse a questão da fidelidade para perceber uma nova obra, permeada por um conteúdo que revela questões culturais, sociais, políticas e de disputas por poder que não se restringem ao período em que, tanto a obra literária como o filme foram produzidos, podendo ainda ser identificadas na sociedade do século XXI. Há que se considerar que "a arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado" (ADORNO, 1970, p. 68), porque o outro, em verdade, é cada um de nós, que, através "das obras de arte", têm seus olhos abertos, como explica Adorno (1970, p. 82). Este autor destaca que "analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada" (ADORNO, 1970, p. 103), e, seguindo nessa linha, passamos a investigar a "história" relacionada à produção de *Grande sertão*, considerando sua tradução "como forma de recuperar a história" (PLAZA, 2003, p. 8).

De Guimarães Rosa aos irmãos Santos Pereira e à atualidade, contextos e problemáticas que persistem

Grande sertão: veredas é um romance de prosa de ficção escrito em 1956 por João Guimarães Rosa que foi concebido no período em que vigia um pensamento desenvolvimentista e uma nova versão de nacionalismo. Associa-se a essas ideias a valorização da cultura popular presentes na arte regional e no folclore como potencialmente favoráveis à condução do Brasil ao maior progresso, nivelando-se aos países mais desenvolvidos no menor tempo possível. No entanto, eventos que deixaram marcas na sociedade, como a Guerra Fria e a 2ª Guerra Mundial, dividiam as opiniões e os mais conservadores não concordavam com as políticas e a cultura que defendiam esse ideário nacional-populista (BOSI, 2006).

Os meios de comunicação de massa contribuem para a reprodução das obras, o domínio das atividades mecanizadas e os modelos progressista e industrial dos Estados Unidos e da Europa vão à frente dos interesses políticos e econômicos vigentes. Guimarães Rosa irá se destacar como um escritor de vanguarda experimental, "não ignorou, porém, as fontes vivas de uma prosa complexa em que o natural, o infantil e o místico assumem uma dimensão ontológica que transfigura os materiais de base", em que se verifica uma "interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico)" (BOSI, 2006, p. 388), seguindo as propostas inovadoras apresentadas desde a Semana de 1922 (BOSI, 2006). Havia, portanto, um contexto propício à inovação, às novas formas de utilização da linguagem.

Grande sertão: veredas é um romance moderno em que Guimarães Rosa transita entre a narrativa e a lírica, fazendo uso de uma linguagem poética repleta de inovações e significações, com um anti-herói que vivencia um constante conflito consigo mesmo, em uma relação dialética com o meio em que vive, o sertão, e todos os elementos naturais e culturais que o caracterizam (os jagunços, a seca, a miséria, a violência, disputas de poder). *Grande sertão: veredas* é uma obra que rompe com o tradicional, é "um desvio dos eixos da rotina, uma ruptura com a hora do relógio, um transcender as partições da geografia", em que se observa "a radicalização dos processos mentais e verbais inerentes ao contexto que lhe deu a matéria-prima da sua arte" (BOSI, 2006, p. 433-434). A cronologia ao final do romance demonstra que Guimarães Rosa conviveu com os espaços que são descritos

em sua obra, recorreu às memórias do pai, para conhecer "causos" do sertão, acompanhou boiadas, e demonstra que os personagens são pessoas que ele conhecia (ROSA, 2019), e as situações narradas podem ainda ser encontradas no Brasil do século XXI, portanto, há verossimilhança com a realidade, o que contribui para uma possível identificação do leitor com tais narrativas.

Como tratamos, neste trabalho, de tradução intersemiótica da obra literária para o cinema, deve-se destacar que, para produzir o texto literário, o autor conta com a palavra para traduzir suas ideias, e é com ela que cenários, personagens (características físicas e psicológicas) são descritos, ambientes sonoros são construídos, sentimentos e emoções que acompanham o desenrolar do enredo são descritos e o leitor também será um tradutor, no processo de leitura. A transposição criativa para cinema implica em utilizar os signos do novo sistema para transmitir as ideias do autor da obra literária. Desta forma, os cenários são imagens captadas pela câmera, sob a condução do diretor, através dos planos; os personagens são atores que se caracterizam e atuam para trazê-los à vida (ressaltamos que, a cada ator que interpreta um personagem, haverá uma nova tradução, o que significa dizer que haverá tantos Diadorins quanto os atores que os representarem, por exemplo) e a sonoplastia contribuirá para criar o ambiente sonoro que, por sua vez, incide nas emoções e sensações que as cenas devem transmitir.

Para ser transposta do livro para o filme, a obra literária passou pela tradução do roteirista, do diretor, do sonoplasta, dos atores, e demais envolvidos para dar origem à película, considerando que "por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução" (PLAZA, 2003, p. 18). Também para cada leitor haverá uma tradução, considerando que o processo tradutor estará impregnado das leituras anteriores, dos conhecimentos e experiências que fazem parte do acervo de cada sujeito receptor e de seu horizonte de expectativas (ZILBERMAN, 1989).

A adaptação de *Grande sertão: veredas* para cinema ocorreu em um contexto de ditadura militar, sistema de governo que, três anos depois, endurecia ao extremo com a implementação de uma medida que impactou a sociedade de forma geral, modificando o cenário nacional: o AI5, em 1968. O filme foi lançado em 1965, portanto, sob um governo de repressão, censura e controle sobre as atividades artísticas de forma geral. Xavier (2003, p. 76) afirma que "o receio da censura foi

um fator que inibiu os produtores de cinema", o que pode ser observado no filme *Grande sertão* porque não há cenas com corpos expostos ou com apelo sexual, e, por conseguinte, personagens e histórias foram reduzidas. Outro aspecto relevante para o período é a valorização do cinema americano, que ditava o modelo para uma produção cinematográfica, de acordo com o padrão ditado pela indústria cultural. Tal contexto histórico, esse "gosto" ditado pelos EUA, essa condição de mercadoria da obra artística (BENJAMIN, 2018; LOUREIRO, 2008) são elementos que não podem ser ignorados quando se observam as películas produzidas no período, como *Grande sertão*, dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira.

Cineastas como Glauber Rocha (1939-1981) e Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), do *Cinema Novo* empreendiam esforços visando fugir do "padrão estético do cinema meramente comercial produzido nos estúdios de Hollywood", passando a elaborar "um cinema autônomo e vinculado aos anseios de uma profunda transformação da realidade social brasileira" (LOUREIRO, 2008, p. 150), um cinema que evidenciasse "os dilemas e as contradições da realidade social brasileira" (LOUREIRO, 2008, p. 151), o que, de fato, mesmo que de forma velada (ou nem tanto), é possível observar no *Grande sertão* (1965) dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, entre outros. No entanto, enfrentar a hegemonia da indústria cultural não é algo simples, e as produções nacionais se deparavam com a falta de recursos, técnicas e equipamentos que ofereciam a estrutura para a manutenção da preponderância do cinema americano, num enfrentamento caracterizado pela desigualdade de condições.

Loureiro (2005) aborda o cinema na teoria crítica e afirma que, ao manter os padrões ditados pela indústria cultural, os filmes contribuem para a manutenção do poder instituído, além de se tornarem um mecanismo de repressão, visto que "a instituição cinema e todo o aparato da cultura industrializada que gira em seu entorno representam um poderoso instrumento de hegemonia cultural" (LOUREIRO, 2008, p. 136). No caso da adaptação da obra literária de Guimarães Rosa, pode-se concluir que, além de um padrão ditado pelo mercado, o filme *Grande sertão* também estava sob os olhares dos censores, o que restringia as escolhas sobre o que manter e o que cortar do original, visto que, "ao comporem uma determinada dinâmica de vida de homens e mulheres, os filmes também participam na formação

de valores éticos e juízos de gosto e, nesse sentido, portam uma faceta educacional" (LOUREIRO, 2008, p. 136). A obra cinematográfica tem um potencial de, ao representar a realidade, promover a reflexão sobre as problemáticas que a caracterizam, podendo conduzir à libertação do sujeito sob domínio do sistema capitalista de exploração (BENJAMIN, 2018). Por essa razão, enfrentar a indústria cultural pode ser desestimulado de várias formas, inclusive com a falta de recursos para a produção de filmes que não se encaixem nos interesses hegemônicos.

Como uma forma de arte e de registro "de crenças, valores, comportamentos éticos e estéticos constitutivos da vida social" (LOUREIRO, 2008, p. 136), a adaptação para cinema de *Grande sertão: veredas* está eivada de informações históricas, sociais, culturais e políticas, próprias do contexto de sua criação, e, neste artigo, convida-se o leitor a analisar o filme, considerando os elementos que, possivelmente, podem ter influenciado as escolhas dos diretores. Considerando a hegemonia do cinema de Hollywood, as estruturas de manutenção da indústria cultural e a gestão de um governo ditatorial, seria possível a produção de um filme de caráter autônomo? Como afirma Benjamin (2018, p. 83), "a indústria cinematográfica possui todo o interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas", o que não ocorre em filmes como *Grande sertão*.

Após elencar os elementos que caracterizavam o contexto e o pensamento vigente quando da criação do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e sua versão para cinema, *Grande sertão*, dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, passa-se à abordagem da adaptação da obra literária, e apontam-se as orientações de Ismail Xavier (2003) para esse procedimento:

> A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos [...], valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar

> mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada (XAVIER, 2003, p. 62).

Assim sendo, convida-se o leitor a proceder à análise do filme *Grande sertão* como produto de um contexto, uma narrativa em que os diretores, sob um ponto de vista, apresentam uma leitura que fizeram do original, contando uma história com personagens e cenas que representam a sua forma de ler os fatos e o "percurso de vida" (XAVIER, 2003, p. 66) de Riobaldo, que, pode-se considerar, se parece um pouco com cada brasileiro que se depara, cotidianamente, com situações de violência, pobreza, exploração, submissão e abandono pelas autoridades que deveriam zelar para que, ao menos os direitos fundamentais fossem garantidos à população.

Bernadet (1978, p. 21) explica que os filmes nacionais são reflexo da "realidade social, humana, geográfica, etc., em que vive o espectador", portanto, "uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não [...])", por isso " o filme nacional tem sobre o público um poder de impacto que o estrangeiro não costuma ter", principalmente porque, amiúde, "aquilo que está acontecendo na tela é ele ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não". A mentalidade de colônia e de importação de produtos estrangeiros, que caracteriza o Brasil desde o descobrimento persiste, inclusive, no consumo de cinema. O público, muitas vezes, prefere adotar uma atitude de negativismo em relação à própria realidade, optando por filmes que apresentem uma experiência fantástica, sobrenatural, que representem outros locais, fugindo das dificuldades com as quais se vê envolvido cotidianamente (BERNADET, 1978).

Diante das potencialidades do filme, da sua capacidade de trazer à cena aspectos que precisam ser discutidos e alterados na sociedade, explica-se a falta de apoio, a resistência em valorizar e investir em produções nacionais, que colocariam em risco a manutenção da dominação exercida pelo poder instituído, e a alienação pretendida pela indústria cultural (BERNADET, 1978).

Em 1961, *Aruanda*, de Linduarte Noronha, filme de vinte minutos, causava polêmica ao trazer para a tela do cinema respostas para as dificuldades que os cineastas brasileiros daquele tempo precisavam enfrentar: "que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?"

(BERNADET, 1978, p. 25-26). Nesse mesmo período e nos anos posteriores, cineastas como Glauber Rocha adotariam essa linha, originando filmes "fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas" (BERNADET, 1978, p. 27). O cenário de *Grande sertão* é a realidade de muitos brasileiros que vivem em condições miseráveis, não apenas no sertão nordestino, mas também em diversos espaços do território brasileiro. Os personagens são figuras comuns no dia a dia da sociedade brasileira: os desfavorecidos economicamente, os políticos que disputam poder e influência, a exploração de pessoas para atender os interesses dos poderosos, o poder dos coronéis governando localidades abandonadas pelas autoridades e a violência do mais forte sobre o mais fraco. A atualidade das obras, do romance e do filme, pode não ser atraente, mas é a que representa o Brasil e o brasileiro.

Grande sertão: a atualidade de Guimarães Rosa adaptada para o cinema de um tempo de ditadura

Antes de iniciar os comentários sobre a versão cinematográfica de *Grande sertão*: *veredas*, é necessário apresentar os processos que, naturalmente, fazem parte da adaptação da obra literária para o cinema, de acordo com João Batista de Brito (2006). No percurso da adaptação do romance para o cinema, podem ocorrer reduções, adições, transformações (simplificações e ampliações) e deslocamentos (BRITO, 2006). No caso da obra *Grande sertão*, é possível identificar, em maior ou menor número de ocorrências, todas essas situações.

As escolhas dos diretores Geraldo e Renato Santos Pereira são resultantes, além dos aspectos citados anteriormente, da leitura, da recepção da obra pelos sujeitos leitores, atualizando a obra literária através desse processo. É natural que, em contextos diferentes, as leituras sejam diferentes, porque a obra não é estagnada, imutável, já que o leitor a concretiza no momento da recepção, e esta ocorre sob as marcas dos conhecimentos e experiências anteriores desse sujeito (ZILBERMAN, 1989). Quando se considera o contexto da criação de *Grande sertão*, em sua historicidade, seria possível "verificar que

função ele desempenhou, e, principalmente, o que contradisse ou questionou na ocasião" (ZILBERMAN, 1989, p. 36)? O fato é que "uma obra não perde seu poder de ação ao transpor o período em que apareceu; muitas vezes, sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão das épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente" (ZILBERMAN, 1989, p. 37) e *Grande sertão: veredas* continua atual, nas transposições que já foram feitas e nas que ainda serão.[2]

Um romance de mais de quinhentas páginas, para ser adaptado para um filme de uma hora e meia (89'39") sofre, inevitavelmente, reduções, a partir da roteirização, o texto que é a base para a produção do filme. Assim, o roteiro será a nova história que o diretor transformará em cenas que a câmera gravará, enquadrará e, pela utilização dos planos, iluminação, efeitos especiais, sonoplastia, locações escolhidas e encenação dos atores, trará às telas do cinema. Em *Grande sertão,* todas as histórias narradas em *flashback* por Riobaldo, no romance, foram suprimidas, o que significa que o contato com Diadorim quando ambos eram crianças não aparece no filme (ROSA, 2019; PEREIRA; PEREIRA, 1965).

No filme, a história é contínua em relação ao tempo, então, o personagem com quem Riobaldo conversa no romance deixa de ser parte da narrativa. Para a criação da nova história, foram necessárias adições, como o beijo de Riobaldo e Diadorim, assim como a tentativa de assédio do personagem Hermógenes para com Diadorim, que tem sua identidade descoberta no decorrer do filme (por Riobaldo e Hermógenes), fatos que vão conduzindo a narrativa por caminhos diversos daqueles pelos quais o romance trilha, dando "ao filme a sua essência de obra específica" (BRITO, 2006, p. 7-8).

2. Numa postagem do dia 15 de março de 2020, Mariana Peixoto revela que *Grande sertão: veredas* poderá ser revisitado, originando novas adaptações. Uma delas será *Travessia,* por Bia Lessa (baseado na peça teatral que essa diretora já produziu), outra será *Grande sertão,* por Guel Arraes (versão moderna, cujo cenário é uma comunidade no Rio de Janeiro) e uma nova versão da obra por Fernando Meirelles. Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/03/15/interna_cultura,1128573/grande-sertao-veredas-e-tema-de-novas-. Acesso em 15 mar. 2021. Além dessas versões, que ainda virão a público, já foram feitas adaptações, para minissérie da Globo e para a Record. Nessa última, dirigido por Willy Biondani, "Sertão Veredas", é um docu-drama produzido pela Bossa Nova Films.

Considerando o contexto de censura da ditadura, é possível perceber que o relacionamento entre Riobaldo e Diadorim é logo evidenciado como uma aproximação entre um homem e uma mulher e que Diadorim só se veste e age como homem para ocupar um espaço entre os jagunços que não seria permitido à uma mulher (ROSA, 2019; PEREIRA, PEREIRA, 1965).

O deslocamento pode ser observado logo no início do filme, já que a cena inicial, da visita de Joca Ramiro ao padrinho de Riobaldo, com jagunços e, entre eles, o Reinaldo/Diadorim (que será notado nesse momento por Riobaldo) é narrada no romance por volta da página oitenta, e, como não há *flashbacks*, na sequência, os saltos podem ser observados, no entanto não rompem com a atribuição de sentido construída pela narrativa (ROSA, 2019; PEREIRA, PEREIRA, 1965).

A linguagem literária tem seus recursos para descrever cenários, personagens, sensações, que são diversas da linguagem cinematográfica, o que demanda transformações, como a que tenta manter a forma poética do texto de Guimarães Rosa, através dos momentos em que o personagem Riobaldo narra partes do texto do romance numa voz em *off*, enquanto tomadas de imagens do sertão são o cenário que a câmera revela, em planos abertos, acompanhadas pela sonoplastia e a iluminação, criando uma ambientação apropriada para descrever a grandiosidade e a força do sertão (ROSA, 2019; PEREIRA, PEREIRA, 1965).

Apesar das alterações apontadas nos parágrafos anteriores, o que não se pode dizer de *Grande sertão* é que ele necessite do romance como "muleta", de acordo com o que assinala Brito (2006). Para assistir ao filme não é imprescindível ler o livro, embora conhecer o original sempre amplie o olhar sobre a tradução/adaptação. É possível identificar a verossimilhança das situações apresentadas no filme, como as disputas de poder, a violência, a pobreza, a exploração dos trabalhadores, o abandono das comunidades sertanejas, a seca que caracteriza os espaços por onde Riobaldo passa, no nordeste brasileiro, em pleno século XXI. Esses aspectos estão, da mesma forma, em *Grande sertão: veredas*, reforçando a atualidade de Guimarães Rosa, e, dessa forma, as palavras de Brito são adequadamente exemplificadas: "os grandes escritores estão sendo adaptados pelo cinema, o público em geral está tendo acesso indireto a eles [...], ou seja, de alguma forma o cinema estaria não apenas dialogando com a literatura, mas também, a ela remetendo novas camadas de leitores" (BRITO, 2006, p. 71). Se, de acordo com Brito (2006, p. 80) o cinema sempre

seguiu a linha "representacional", sendo "a arte do movimento que imita a vida", é possível sugerir que *Grande sertão* é uma representação do contexto e das problemáticas sociais enfrentadas pelos sujeitos do período de sua criação, assim como se observa que *Grande sertão: veredas* é uma obra que traz as marcas do seu autor, das suas experiências e leituras anteriores, o que revela a relação dialética entre obra, autor, contexto e receptor, em ambas as criações, o romance e o filme.

Na página vinte e um do romance, o sujeito narrador enuncia "o senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!" (ROSA, 2019, p. 21), referindo-se à violência que domina as relações sociais, a disputa de poder naqueles rincões. As imagens iniciais do filme trazem o mesmo alerta, apresentando a frase em letras brancas, grandes, sobre fundo acinzentado.

Os enfrentamentos entre os indivíduos, para manterem a situação de dominação, o poder político e econômico, o controle sobre os espaços e sujeitos é relatado por Riobaldo

> o senhor sabe o perigo que é viver... Mas só do modo desses, por feio instrumento, foi que a jagunçada se findou. [...] A gente fazia má minoria pequena, e fechavam para riba de nós o pessoal dum Coronel Adalvino, forte político, com muitos soldados, fardados no meio centro, comando do Tenente Reis Leme, que depois ficou capitão. Aguentamos hora mais hora, e já dávamos quase de cercados (ROSA, 2019, p. 21).

No filme, os enfrentamentos ganham movimento. Há embates entre os próprios jagunços, entre jagunços e soldados do governo, e entre jagunços a serviço dos coronéis, os grandes proprietários de terra e gado, expostos pela câmera em sequências de planos abertos.

A pobreza dos indivíduos que vivem naqueles espaços, caso não sejam os "tenentes", ou os "coronéis" está na narrativa do romance - "jagunço era que perpassava ligeiro no chapadão, os legítimos coitados todos vivem é demais devagar, pasmacez. A tanta miséria [...]" (ROSA, 2019, p. 31) - e nas imagens em movimento do filme, que mostram os habitantes do sertão em casas simples, trajando vestimentas características de trabalhadores rurais, onde carros de bois são conduzidos por ruas de terra batida.

O amor entre Riobaldo e Diadorim será tratado de forma diversa no filme, o que sugere a adequação do tratamento do tema de acordo

com o contexto de produção da adaptação. No romance, Riobaldo conhece Diadorim quando ambos eram ainda crianças, e o leitor percebe uma admiração, o surgimento de um sentimento que, futuramente, transforma-se em amor. Ocorre que, no romance, apenas no fim da narrativa será dado a conhecer que Reinaldo/Diadorim era mulher, numa cena dramática, em que, ao se aproximar do corpo do ente querido, revelado em sua nudez, ouve da mulher do Hermógenes, que o estava preparando para enterrar: " a Deus dada. Pobrezinha..." (ROSA, 2019, p. 428). No filme, a verdadeira identidade de Diadorim é revelada por volta da metade da obra, de forma que o romance possa ser "aceito" pelos indivíduos que detinham o poder da censura e do público que iria ter acesso à película.

A situação da mulher, no filme e no romance, revela a condição de submissão ao homem, do "lugar" que deveria ocupar naquela sociedade de caráter machista. No romance, as mulheres que passam pelas memórias narradas por Riobaldo são apresentadas de duas formas: ou são donzelas, mulheres a serem respeitadas, para casar, ou são prostitutas, para se sujeitarem aos momentos de prazer. No filme, as mulheres para os momentos de prazer são reduzidas a uma aparição, numa cena em que, após ser rejeitado por Diadorim, Riobaldo procura uma alternativa para satisfazer seus desejos. A cena não é ousada, não revela corpos desnudos e em pleno ato sexual. Ao contrário, a câmera corta a parte do ato em si, apenas sugerindo o que vai ocorrer em seguida. Da rede em que o casal se beija, passa para o momento após o relacionamento, já com os dois vestidos, deitados na grama e olhando para o céu (ROSA, 2019; PEREIRA, PEREIRA, 1965). Mais uma vez, pode-se observar que as escolhas dos diretores atendem ao pensamento vigente do período da criação da obra. Os cortes, as transformações, as adições seguiram os padrões culturais dominantes.

As mulheres em situação familiar, no filme, aparecem servindo café para os homens, costurando ou fazendo serviços manuais, manejando o pilão, cuidando de crianças e, no caso de Diadorim, foi preciso se fingir de homem para poder acompanhar o pai. Em certo momento, após ser ferido num embate e ter a identidade revelada para Riobaldo e Hermógenes (que assiste a cena, escondido e depois tenta assediar a mulher que está oculta entre os jagunços), Diadorim conversa com o pai. Joca Ramiro diz que lamenta ver a filha ter que se caracterizar como homem, usando roupas desconfortáveis, "minha

filha, tenho remorsos de deixar você nessa vida de perigos, de ameaças...Com estas roupas de homem, duras, couro. Bonito seria ver você vestida como essas mocinhas sertanejas". A isso, a moça responde: "O senhor não tem que ter remorsos, pai. Quando tudo isso acabar, o senhor vai me ver assim." (39')[3]

Logo mais, em conversa com Riobaldo, este diz que é perigoso a moça continuar como homem no meio dos embates, e a moça rebate: "Em tudo há perigo, Riobaldo. Um dia, você vai entender porque eu vivo assim entre os jagunços. Eu tenho motivos pra isso. Mortes na família". Seria o motivo para uma mulher estar disfarçada de homem no meio do bando de jagunços do pai, a vingança em curso? Ou, para poder estar naquele lugar, exercendo aquelas atividades, a mulher teria que ser como um homem?

Como se pode observar, pelas considerações apresentadas nos parágrafos anteriores, questões sobre sexualidade e sobre o "lugar" da mulher na sociedade podem ser inferidas no filme e no livro, porém com abordagens e pontos de vista diversos, cada obra e autor utilizando elementos culturais e de acordo com o contexto vigente para tratar os temas, "educando" os olhares, formando caracteres, apontando valores e conduzindo opiniões. Não se pode, porém, deixar de registrar as contribuições que os criadores de *Grande sertão: veredas* e *Grande sertão* trouxeram para aqueles que se dispuserem à análise das obras sem os pré-conceitos e juízos de valor previamente instituídos, porque o valor dessas obras é inestimável para promover reflexões sobre as questões atuais reveladas por elas, e a urgência de transformar a realidade revelada em ambas é inadiável.

Considerações finais

No seu surgimento, o cinema foi percebido como uma forma de "educar", conduzir os sujeitos e forma de entretenimento capaz de manter o público em estado de alienação, com filmes que seguiam o modelo

3. Vale recordar que essa é uma adição introduzida pelos diretores, porque, no romance, esse diálogo e essa cena não existem. Guimarães Rosa não toca nas escolhas do personagem Diadorim, que, desde criança, é apresentado como menino, e age dessa forma durante todo o enredo, revelando-se sua condição de mulher apenas após sua morte (ROSA, 2019).

do cinema de Hollywood, conforme Loureiro (2005; 2008). Justamente por esse potencial educativo e formativo, tornou-se instrumento de dominação, diante do qual, os cineastas nacionais, sem recursos e técnicas disponíveis, tentaram se levantar, com produções feitas de forma oposta à estrutura da indústria cultural, apresentando, nas películas, a realidade brasileira que, como revela *Grande sertão*, exibido em 1965, não é tão diferente da que é enfrentada pelos brasileiros no século XXI.

Pelo caráter de reprodutibilidade de que se reveste, desde sua criação, *Grande sertão* contribui para a permanência do original, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e revela a atualidade do texto literário, bem como da versão traduzida/adaptada para cinema, que denota, nas escolhas dos diretores, o contexto de ditadura e as condições de violência, miséria, abandono, disputas de poder, influências políticas e exploração do trabalhador que caracterizam a sociedade brasileira, bastando que o leitor observe o filme *Grande sertão* com um olhar liberto da hegemonia da indústria cultural. Como afirma Benjamin (2018, p. 51, grifo do autor), "o filme acabado não tem nada em comum com uma criação em *um* lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha". Essas escolhas refletem a condição do sujeito, representando-se a si mesmo, na realidade mais imediata, pois "ao decifrar o caráter social que se exprime pela obra de arte e no qual se manifesta muitas vezes o do seu autor, fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social" (ADORNO, 1970, p. 20), capaz de instrumentalizar os indivíduos para promover as mudanças que, se não fosse através da arte nas telas do cinema, continuariam a ser vistas como desnecessárias e o sujeito, alienado, peça invisível e governada para a manutenção da cultura do capital.

O processo da tradução intersemiótica implica em escolhas, dentre os signos imbricados nos sistemas sígnicos envolvidos, literatura e cinema, mas as obras devem ser apreciadas em sua especificidade, de forma que a comparação não seja o aspecto a nortear o olhar investigador do receptor, que deve ir além, para acessar todas as informações, a história em cada obra, possibilitando visitar o passado para compreender e/ou intervir no presente e moldar o futuro.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, Ltda, 1970.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

LOUREIRO, Robson. Considerações sobre o cinema na Teoria Crítica. Adorno e Kluge: um diálogo possível. *Impulso*, Piracicaba, 16 (39), p. 123-143, 2005.

LOUREIRO, Robson. Educação, cinema e estética: elementos para uma reeducação do olhar. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v.33, n.1, 2008.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEREIRA, Geraldo Santos; PEREIRA, Renato Santos. *Grande sertão*. 1965. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ysqtc8VUtIc. Acesso em 15 mar. 2021.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1989.

Literatura e dança em Manoel de Barros

Maria Helena Santana Moreira (UEMS)[1]
Neurivaldo Pedroso Campos Junior (UEMS)[2]

Introdução

O estudo acerca da existência de relações entre literatura e outras áreas de expressão artística não é recente. Discussões sobre as possibilidades intermidiáticas envolvendo a literatura e as artes visuais, a literatura e a música, e a literatura e o teatro já são recorrentes no campo dos estudos comparatistas. Desde a antiguidade é possível detectar estudos que visavam verificar as correspondências existentes entre diferentes artes, nomeados na época como estudos interartes.

Apesar dessa latente pesquisa interartística, a tradição logocêntrica perpetuada pelo legado de Platão, que ainda se faz muito presente nos estudos envolvendo a literatura e outras formas de arte, pode ser observada na obra de Horácio. Estando de acordo com seu tempo e espaço histórico, o autor grego estabelece uma comparação, mesmo que ainda sob a forma de um exemplo quase metafórico, entre um poema e uma pintura.

> Que pensariam, pergunta Horácio, de um pintor que unisse uma cabeça humana ao pescoço de um cavalo, o espalhasse plumas multicores sobre membros esparsos, ou arrematasse o tronco de uma linda mulher com a cauda de um peixe repelente? Tal seria, prossegue Horácio, um poema sem unidade. A licença poética não vai tão longe que permita a união do selvagem com o manso, de serpentes com pássaros ou cordeiros com tigres (OLIVEIRA, 1993, p. 13).

Cabe ressaltar que, para autores da antiguidade, a palavra *poema* abarcava uma ampla gama de obras escritas, não significando necessariamente o que entendemos por *poema* na atualidade. O mesmo se aplica para o termo *pintura,* que embora hoje seja sinônimo uma modalidade de expressão das artes visuais, Horácio utiliza o termo

1. Graduação em Artes Cênicas (UFGD), pós-graduação *latu sensu* em teatro, poéticas e educação (UFGD), e mestranda do PPGL (UEMS).
2. Possui mestrado em Letras pela (UEMS) e doutorado em Letras (UFRGS).

para denominar todas as obras que visavam representações pictóricas, como o desenho e as esculturas.

Avançando alguns séculos em nosso panorama histórico, observamos como Higgins (2012) nos apresenta a discussão no tocante de como se desenvolveu a chamada arte moderna, comumente localizada a partir da metade do século XX. Para o autor, o desenvolvimento da sociedade ocidental, através da solidificação das grandes democracias como forma de encerramento da era dos impérios, afetou a forma como a arte passou a ser concebida. O mundo moderno não permitiria mais "uma abordagem compartimentalizada" da arte e do fazer artístico, pois toda a estrutura organizacional da sociedade estava modificada:

> Contudo, os problemas sociais que caracterizam nossa época, em oposição aos problemas políticos, não permitem mais uma abordagem compartimentalizada. Nós estamos nos aproximando do nascimento de uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é irrelevante (HIGGINS, 2012, p. 41).

O rompimento dessas barreiras setoriais por parte da arte moderna representa, para Higgins, o nascimento de uma nova forma de se pensar e fazer a arte. A fusão dos limites entre os diferentes fazeres artísticos despertariam o questionamento sobre o que pode ser configurado como arte e o que deve ser descartado

Com o advento da modernidade e a crescente inserção das novas tecnologias no fazer artístico, a compreensão de o que poderia ou não ser considerado arte tornou-se mais complexa do que até então. Oliveira (2010) discute a tênue divisão entre a arte e a não-arte ao escrever sobre o *art world*¸ ou seja, a opinião vigente dentre críticos de arte e seus consumidores quanto à caracterização de obra artística: "Para seus adeptos, será arte tudo aquilo que for aceito como tal pelo chamado *art world* – o conjunto constituído por críticos, museus, curadores e pelo público envolvido. Assim concebida, a arte certamente não morreu" (OLIVEIRA, 2012, p. 20).

O avanço no uso de novas tecnologias nas artes modernas e contemporâneas alcançou grande parte dos salões e museus de arte ao redor do mundo, tornando essa nova arte multimidiática cada vez mais popular e desejada. Os estudos de Claus Clüver e Irina Rajewsky buscaram discutir essas questões, em específico quando o autor apresenta o termo intermidialidade, ou estudos intermídia, como uma forma de resolver essa questão. Conforme afirma Oliveira (2012):

> O termo [estudos de intermidialidade] é incontroverso, já que toda arte exige o uso de mídias, embora nem toda mídia possa ser qualificada como arte. Com apoio na teoria institucional, a nomenclatura "Estudos de Intermidialidade" contorna a dificuldade de conceituar "arte" (OLIVEIRA, 2012, p. 16).

Clüver (2020) esclarece que, independentemente da mídia por meio da qual se apresenta a composição final de uma obra, invariavelmente haverá neste processo de composição a participação de mais de uma mídia. Se observarmos a obra de arte dança, por exemplo, poderíamos afirmar que sua mídia final é o corpo; entretanto, um olhar mais detalhado encontrará outras mídias que estão diretamente ou indiretamente envolvidas para a composição final da obra: música, luz, composições visuais presentes no figurino, cenário, objetos de cena, etc.

Na linguagem poética de Manoel de Barros é possível identificar semelhantes subjetividades, expressas pela palavra, que transportam o leitor para um lugar de distanciamento da interpretação literal, concreta. As imagens criadas pelo poeta por meio do uso de neologismos evocam realidades e irrealidades, em um tempo/espaço onde tudo e nada é feito da mesma matéria. Nas palavras do próprio autor: "Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades" (BARROS, 2010, p. 7).

O espetáculo de dança contemporânea Dialeto Manoelês, idealizado e executado pela Cia Blanche Torres, apresenta em sua dramaturgia diversos elementos que evocam a poética de Manoel de Barros. Utilizando-se das mais variadas mídias que compõem uma obra dançada, tais como o corpo, o som, a luz, o figurino, objetos cênicos e projeções de imagens ao fundo do palco, o espetáculo configurou-se como uma obra indiscutivelmente intermidiática que traçou paralelos entre a dança e a literatura.

Desta forma, este estudo buscará tecer considerações de natureza comparatista, utilizando os textos de autores como Claus Clüver, Irina Rajewsky, Graciela Ravetti e Solange Ribeiro de Oliveira, entre outros, observando os pontos de intersecção assim como pontos de afastamento entre a obra poética de Manoel de Barros e o espetáculo de dança contemporânea Dialeto Manoelês.

O poeta das insignificâncias

Octavio Paz (1974) compõe uma extensa discussão sobre o *modus operandi* da poesia na modernidade. O autor apresenta a dualidade intrínseca da era moderna quando nos fala que a poesia moderna, enquanto vanguarda, interrompe o fluxo da tradição ao negar proceder conforme os antigos moldes da literatura. Ao mesmo tempo, percebe-se uma continuidade dessa tradição de negação pela repetição dos padrões temáticos na poesia moderna.

A poesia na modernidade não se materializou de maneira diferente do que podemos ver nas outras formas de arte. A antiga tradição poética acumulada ao longo de séculos de tradição se viu contestada e interrompida na era moderna. Assim como na arte, a poesia moderna voltou-se contra o passado e contra si mesma ao mesmo tempo, apresentando obras que almejavam tanto a descontinuidade de uma tradição quanto o questionamento do fazer poético em si

Originário da cidade de Cuiabá, criado em Campo Grande e escritor no Rio de Janeiro, Manoel de Barros carrega em sua obra elementos primordiais da cultura pantaneira, enlaçados com características modernistas e surrealistas. A obra de Barros comporta-se de forma análoga aos métodos de escrita poética de seus contemporâneos, uma faceta perceptível quando analisamos as temáticas abordadas pelo poeta. Conforme apresentado por Vieira (2007):

> Pertencendo cronologicamente à geração da segunda metade do século XX, a origem de sua poesia se deve à revolução modernista de 1922. [...] A partir de um movimento dialético com as inovações desses autores, a obra barrosiana adquire matizes próprios, expandindo-se até chegar ao desregramento de todos os sentidos, recriando a linguagem, entrelaçando realidade e fantasia em imagens surreais (VIEIRA, 2007, p. 18).

Nada mais barrosiano do que inovar dentro da inovação. A (des) construção sintática, gramatical e poética, para citar algumas, torna sua obra um objeto de fascinação e desperta o desejo do estudo em diversos campos do conhecimento já há algum tempo. Graciela Ravetti (2002) utiliza o termo narrativas performáticas para definir a tendência da literatura de espelhar características da performance-arte em seus fazeres narrativos.

Se observarmos a definição da autora para este termo, percebemos que a (des)construção poética de Manoel de Barros, ao apresentar elementos diretamente ligados à infância e à sua relação com o meio ambiente pantaneiro, pode conter grande potencial performativo e configurar, como define Ravetti, uma narrativa performática:

> [...] a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação de identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado[...] (RAVETTI, 2002, p.46).

Apesar de não compor uma narrativa linear conforme os parâmetros do romance, quando analisamos a obra de Barros podemos perceber que ela contém os elementos apontados por Ravetti. As memórias da infância na fazenda e no colégio interno em Campo Grande, a observação do mato, o escutar do canto dos pássaros e "a recuperação de comportamentos renunciados", como no verso: "Ser menino aos trinta anos, que desgraça" (BARROS, 2010, p, 66).

O poeta também emprega o uso da linguagem para criar imagens e movimentos sinestésicos conforme os versos: "Havia no lugar um escorrer azul de água/sobre as pedras do córrego. / Um escorrimento lírico" (BARROS, 2010, p. 343). A recriação da linguagem, por meio da mistura de sensações e combinações absurdas de sentidos como nos versos: "Ontem choveu no futuro" (BARROS, 2010, p. 305) e "Escuto a cor dos peixes" (BARROS, 2010, p. 309) instiga o leitor de Manoel de Barros a ultrapassar as fronteiras entre o real e o irreal.

A tendência de Barros de tratar de temas que oscilam entre o real e o onírico pode estar relacionada com a ascensão das teorias psicanalíticas freudianas, desenvolvidas na primeira metade do século XX. A ritualização da dor e sua consequente sublimação em cena, assim como a utilização das angústias pessoais como matriz geradora de ações, estão no cerne dos processos de criação contemporâneos.

Graciela Ravetti (2002) desponta no campo da literatura ao tratar dos paralelos entre a literatura e a arte performativa, sob uma ótica menos comparatista e mais voltada para a presença de potências performáticas dentro dos procedimentos literários. A autora nos leva a observar quais elementos literários poderiam indicar esse potencial performativo em uma obra de literatura.

Em sua argumentação sobre as possibilidades performativas na literatura, a autora discorre sobre os possíveis paralelos existentes entre as características primordiais da performance e uma escrita performativa. Nessa escrita performativa, seriam encontrados aspectos que estariam muito próximos daqueles encontrados em atos performáticos.

> Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação de identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2002, p. 46).

Desta forma, a autora determina como performativas as narrativas que contenham em si elementos autobiográficos, ritualísticos ou que terminem por expor algo íntimo do emissor para o receptor da mensagem. Para alcançar esse efeito performático através das palavras, cabe ao autor empregar signos e significados de forma similar ao trabalho de um ilusionista, transportando o leitor para um espaço-tempo por vezes alheio àquele que este experimenta na realidade.

Assim, a poesia de Manoel de Barros figura entre aquelas compostas por autores que ousam ultrapassar as muitas barreiras do fazer artístico e literário. A arte contemporânea e a literatura moderna parecem realizar de forma eficiente esse atravessamento de linguagens diferentes no processo composicional de uma nova obra.

Sobre o cruzamento de fronteiras, quando tratamos de intermidialidade, Irina Rajewsky tece considerações sobre o cruzamento de fronteiras entre as diferentes mídias:

> Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender e subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. Ao mesmo tempo, são esses atos de transcender, subverter, colocar à prova ou ressaltar que lançam luz sobre a convencionalidade e a construtividade desses limites (RAJEWSKI, 2012, p. 71).

A obra de Manoel de Barros apresenta em si elementos que podem conduzir o leitor de sua poesia a pensar em novas formas de recriar

relações e transpor limites para além da linguagem poética, conforme observado por Ramires e Marinho:

Segundo Manoel de Barros, a principal função da poesia é "a de promover o arejamento da palavra, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns" (GEC 310) (RAMIRES; MARINHO, 2009, p. 103).

Esse "arejamento" que o poeta propõe é perceptível nas desconstruções de expressões e palavras em suas poesias, inspiradas "[...] numa infância mítica e reinventada parcialmente pelo lume inaugural do Verbo, uma infância sorvida e transcorrida no permeio de terras e águas pantaneiras" (MARINHO, 2009, p. 5).

Intermidialidade na poesia e na dança

Com o advento da modernidade e de suas tecnologias, a concepção de arte se distanciou cada vez mais da ideia de arte como representação do belo. As novas criações tecnológicas (televisão, computador, e posteriormente a internet) foram então incorporadas ao fazer artístico do século XX.

Assim, a partir do momento em que essa nova criação é considerada como uma forma de comunicação não só no cotidiano, mas também de comunicação artística, e que é possível criar interações entre novas e antigas mídias, pode-se pensar em um processo de criação de obras que adquirem características chamadas posteriormente de intermidiáticas. Claus Clüver (2007), assim nos apresenta o conceito de intermidialidade: "Como conceito, "intermidialidade" implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de "cruzar as fronteiras" que separam as mídias" (CLÜVER, 2007, p. 9).

Na arte pós-moderna, a aplicação de diferentes mídias, atuando coletivamente ou de forma individual, foi um procedimento que, apesar de soar inovador, é recorrente na história da arte. Assim, podemos entender a relação intermidiática como uma forma de transpor as fronteiras existentes entre diferentes mídias, encontrando pontos de intersecção nos quais pode-se instaurar diálogos artísticos muito positivos.

A fim de postular conceitos para a discussão intermidiática, Clüver retoma termos organizados por Rajewsky (2002): combinação de mídias, referências intermidiáticas e transposição midiática. A

combinação de mídias, ou multimidialidade, está relacionada com o conceito de diversas mídias em um texto individual; o autor exemplifica o caso com a presença de texto e imagem em uma mesma obra. Entretanto, diferente do conceito de mix mídias, a multimidialidade compreende a união de mídias diferentes, mas que poderiam conservar seus sentidos individuais caso fossem separadas.

Quanto à referência midiática, se entende que ali está colocada uma obra que compreende uma única mídia, porém que contém em si referências ou qualidades presentes em uma obra proveniente de outra mídia. Esse processo se diferencia da transposição midiática por manter-se no âmbito referencial, sem compromisso com a ressignificação de signos de uma mídia para a outra.

Na transposição, ou adaptação, ocorrem procedimentos que busquem a criação de uma nova obra, em uma nova mídia, mantendo grande parte dos signos presentes na obra/mídia original; podem ocorrer eventuais ressignificações ou até mesmo supressões de alguns signos a fim de respeitar os procedimentos da mídia final.

Podemos afirmar que a concepção desse espetáculo dialoga diretamente com os procedimentos observados em obras de arte intermidiáticas. Ou seja, sendo o produto final uma obra de arte do movimento, dança contemporânea, que carrega consigo fortes e explícitos elementos oriundos da literatura. A união da dança com a literatura para a criação de uma obra que contenha potencialidades de ambas as linguagens é, claramente, um processo intermidiático.

Rajewsky (2012) acompanha as definições de Wolf quando escreve sobre essa união entre duas mídias diferentes. Ambos os autores entendem que a nomenclatura correta para um processo de criação como o do espetáculo Dialeto Manoelês como uma referência midiática, algo que a autora define da seguinte forma:

> Diferente da transposição midiática, a segunda e terceira categorias, combinação de mídias e referências midiáticas, visam uma intermidialidade intracomposicional, a saber, uma "participação direta ou indireta em mais de uma mídia", não só no decorrer do processo de formação, mas ainda "na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica (WOLF, 2006, p. 253, *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 59).

A "participação direta ou indireta" descrita por Wolf quando citado por Rajewsky pode ser observada no espetáculo de ambas as formas.

O uso direto pode ser apontado quando do uso declamado da parte VIII da poesia "Retrato quase apagado em que se pode ver quase nada" por um dos bailarinos, entre os minutos 34'43" e 36'05" do espetáculo, conforme analisaremos mais adiante. A declamação acontecia no espetáculo enquanto o bailarino recolhia flores artificiais que haviam sido previamente arremessadas no palco, na cena anterior[3]. Observemos agora, brevemente, como se deu o processo intermidiático encontrado entre a obra poética de Manoel de Barros e o espetáculo de dança contemporânea Dialeto Manoelês.

Concebido no ano de 2013 pelos integrantes da Cia Blanche Torres, o espetáculo de dança contemporânea Dialeto Manoelês percorreu os estados da região centro-oeste e norte, levando consigo a poética e os desarranjos imagéticos de Manoel de Barros. Durante aproximadamente 40 minutos, cinco intérpretes-criadores apresentavam ao público partes da obra poética de Manoel de Barros.

A movimentação dos intérpretes-criadores dialogava com as imagens que eram projetadas em uma tela ao fundo do palco, assim como com a trilha sonora composta tanto por músicas quanto por outros tipos de sons. Esses sons por vezes complementavam a música de fundo, por vezes apareciam isoladas sobre o silêncio.

A composição visual da cena inicial do espetáculo nos leva logo de imediato à elementos da poética de Manoel de Barros. A cor terrosa do figurino e os desenhos espirais, como se feitos à mão livre sobre a areia, remetem à diversas referências que o autor faz ao chão do pantanal, ao barro, ao mato. O contraste entre a cor marrom do figurino e o azul da flor se harmonizam com o esverdeado da imagem ao fundo, compondo uma cena quase onírica.

Quanto ao posicionamento dos intérpretes-criadores, este pode estar relacionado com trechos da poesia barrosiana nos quais o poeta evoca o muro de pedra para criar diversas relações com sua infância e vivência de fazenda. Podemos citar especificamente o poema "O Muro", presente no livro Poemas Rupestres. A movimentação desses intérpretes-criadores nos momentos subsequentes da cena inicial buscava evocar alguns elementos presentes no poema, tais quais: o muro, as andorinhas, a tentativa de pular o muro, entre outros.

3. Posteriormente a declamação foi retirada do corpus do espetáculo devido a direitos autorais reclamados pelos herdeiros de Manoel de Barros. A cena continuou a existir, sendo retirada apenas a declamação.

A trilha sonora de maneira geral é utilizada para estabelecer uma atmosfera no espetáculo, contribuindo para a experiência do espectador. Cabe ressaltar que a análise da importância da música em espetáculos de dança e teatro utilizada neste trabalho se baseia na afirmação de que:

> Não se trata de examinar a música e a sua recepção em si, mas a maneira pela qual é utilizada pela encenação, colocada a serviço do evento teatral. Apenas a função dramatúrgica nos interessa aqui. O termo "música" é utilizado no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro - vocal, instrumental, ruidoso –, de tudo que é audível no palco e na plateia (PAVIS, 2008, p. 130).

Pavis se apresenta pertinente para a discussão sobre a função do som no espetáculo por diversos motivos. Para exemplificar um deles, podemos apontar que ao ser colocada a serviço do espetáculo, como forma de compor sua dramaturgia, a música estabeleceu uma atmosfera onírica de floresta que dialogava diretamente com a temática da poética barrosiana, que frequentemente oscila entre o real e o irreal.

A fim de esclarecer em quais categorias de intermidialidade o espetáculo em análise pode ser encaixado, observemos primeiramente de forma separada a obra espetacular e sua relação com a literatura. Quando tratamos da composição do espetáculo de dança em si, podemos afirmar que este se trata de uma combinação de mídias, formando um texto mix mídias. Conforme a definição de Clüver, um texto mix mídias "contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto" (CLÜVER, 2007, p. 15). A coreografia, a música, as projeções e o figurino são exemplos de mídias de comunicação que não alcançam coerência quando isolados uns dos outros; quando colocados em interação, formam a dramaturgia do espetáculo.

Quando observamos a relação deste espetáculo com a literatura de Manoel de Barros, a categorização de intermidialidade se altera. Neste caso, trata-se de uma referência intermidiática:

> Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia (CLÜVER, 2007, p. 17).

Observando o espetáculo, percebe-se que muito da dramaturgia, ou seja, da construção coreográfica, sonora e visual de Dialeto Manoelês foi inspirado em poemas e versos de Manoel de Barros. Entretanto, pode-se também perceber que em diversos momentos a composição do espetáculo visou relembrar energias e referências que o autor faz à infância, a natureza, o rio, sem necessariamente estar baseado em um trecho ou verso escrito.

Considerações finais

Este artigo teve o objetivo de tecer algumas considerações sobre o processo intermidiático presente entre o espetáculo de dança contemporânea Dialeto Manoelês e a poética de Manoel de Barros. Através da análise de elementos tanto dramatúrgicos quanto literários, foi possível identificar algumas formas de relação intermidiática.

Apesar da bibliografia escassa, o estudo comparatista entre a dança e a literatura vem ganhando espaço e força no Brasil, iluminando um campo de pesquisa que pouco a pouco se mostra fecundo. Vieira (2007, p. 44) afirma que "No princípio, música, poesia e dança eram um todo. Essas manifestações poéticas se verificam desde a infância dos povos".

A união das artes, como ocorreu na alvorada da humanidade, é muitas vezes retomada por Manoel de Barros por meio da desconstrução da linguagem. Construções tais como os versos: "No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo" (BARROS, 2010, p. 301). Manoel de Barros nos apresenta, através de sua obra, uma incontestável potência poética desconstruidora de conceitos.

Ao ser transformado em dança, imagem, som e cor, essa obra ganha novos contornos e potencias. A composição dramatúrgica do espetáculo de dança contemporânea Dialeto Manoelês referência a todo momento elementos essenciais de barrosianos: a infância de fazenda, a descoberta do ser humano como ente parte da natureza que o cerca, o encantamento pelo desprezível.

Assim, em Manoel de Barros e Dialeto Manoelês, dança e literatura se encontram e transformam duas linguagens virtualmente opostas em uma obra dançada repleta de emoção, simplicidade e desconstrução.

Referências

BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010

CLÜVER, Claus. *Inter Textus / Inter artes / Inter mídia*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Aletria, 2006.

CLÜVER, Claus. *Intermidialidade.* Revista Pós, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

GUERRA, Ramiro. *La apreciación de la danza*. Cuba: Letras Cubanas, 2003.

HIGGINS, Dick. *Intermídia* In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares [ORG.] *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona, 2012. p. 41 – 50

MARINHO, Marcelo. *Manoel de Barros: O brejo e o Solfejo*. Campo Grande: Universa, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Ut Pictura Poesis: *O fio de uma tradição*. In: *Literatura e artes plásticas, o KÜNSTLERROMAN na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RAJEWSKY, Irina. *O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate* In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [Org.] *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.* Santa Maria: UFSM, 2020. P. 55 – 96

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. [Org.]. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Poslit, 2002

VIEIRA, Tânia Regina. *Manoel de Barros: horizontes pantaneiros em terras estrangeiras.* 2007. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.

O diálogo entre Carpentier e Goya en *El siglo de las luces*

Maria Stella Galvão Santos (UFRN)[1]

Introdução

Em *El siglo de las luces*, do escritor cubano Alejo Carpentier, são evidentes as descrições da natureza e do cenário histórico, ambos impregnados de metáforas e temas alegóricos. Publicado em 1962, o romance nos apresenta um mundo panorâmico que, por meio das ideias do Iluminismo, teve um impacto superlativo no século XVIII na América Central. Portanto, o título da obra é uma alusão à definição que a historiografia reservou ao século no qual pontificou um vasto ideário humanista, em um transcurso temporal que compreende também a primeira década do século XIX. O novo cenário proclama a razão, a ruptura com os velhos moldes e a contribuição de novas ideias derivadas do método do empirismo-raciocínio, que perdura~até hoje no mundo ocidental.

Carpentier recorre a um impactante registro pictórico, utilizando, ao modo de epígrafe, 13 títulos de gravuras da série *Los desastres de la guerra* (cuja totalidade é de 82 desenhos) feitas por Francisco de Goya (1746-1828). Em *El siglo de las luces*, o escritor cubano encara de frente o horror da guerra, metáfora dos excessos produzidos em nome do racionalismo. Goya, por sua vez, ilustra este aspecto do Iluminismo em uma de suas gravuras mais emblemáticas: *El sueño de la razón produce monstruos* (1799).

Tanto Carpentier como Goya mostram os horrores da guerra, em particular aquelas ocorridas durante o chamado século das luzes. Ambos demonstram ceticismo frente aos acontecimentos históricos que abordam em suas obras. O escritor cubano promove um exercício alegórico adicional para o leitor, reforçando o ponto de vista que vai sendo plasmado na obra sobre os horrores da revolução. Trata-se, também, de ilustrar uma relação simbólica estreita entre literatura e pintura.

1. Graduada em Letras Língua Espanhola e Literaturas (UFRN), Mestre em Literatura Comparada (PPGEL- UFRN).

Cenário histórico

Foi no século XVIII que, no plano geopolítico, ocorreu o desmoronamento definitivo do império espanhol e a perda da hegemonia espanhola na Europa. A Revolução que surge na França desencadeará outras revoltas e turbulências políticas em várias partes. Na Espanha, a insatisfação popular também é alimentada pelas dificuldades econômicas que o país atravessa, com períodos longos de penúria devido à má colheita, aumento do custo do pão e descontentamento no campo. Neste cenário, o rei Carlos IV (1788-1808), toma a decisão de abortar a expansão do Iluminismo na Espanha e promove uma gestão ruinosa para os interesses do país. "Bajo el reinado de Carlos IV España fue invadida por las tropas francesas y el rey se vio forzado a ceder la corona a Napoleón. Se iniciaba así la guerra de la Independencia" (MARTIN-ARTAJO et al., 1992, p. 123).

A Revolução Francesa repercute fortemente na região das Antilhas. Carpentier recorre ao impactante registro pictórico goyesco e carrega nas tintas para associar o século marcado pelo culto da razão como um dos mais sangrentos e convulsos da história da humanidade. O destaque dado pelos iluministas à tentativa de concretização das utopias racionalistas, como afirma o narrador, resultava na busca por "quienes [piensa] la revolución como una victoria de orden material y política que habría de llevar a una victoria total del hombre sobre-sí-mismo" (CARPENTIER, 1985, p. 105).

A mistura de pontos de vista que marcou este período na Europa também foi decisiva para novos aportes para a filosofia e para a história das ideias. Nomes como Locke, Descartes, Spinoza e Kant se destacam. Liberdade, religião, sociedade, direitos humanos, ética e democracia são idealizados. "Los filósofos ilustrados defendieron un nuevo orden de cosas, un nuevo sistema social y político. Son las instituciones y las formas de gobierno las que deben estar al servicio del hombre y no al contrario" (CARPENTIER, 1985, p. 75).

Tratava-se, como afirma Gonçal (2007), de uma tentativa de modernizar a sociedade desde o ponto de vista das elites, impregnadas do ideário da razão propugnado pelos iluministas, mas deixando de lado as necessidades sociais. Com a revolução, esses ideais movem e testam os limites de várias concepções. "A pesar de que había un interés 'para el pueblo' (quizá mejor dicho para la potencia del Estado), se hizo demasiado 'sin el pueblo' y sin conocer las

complejas dinámicas sociales, limitando mucho los éxitos" (GONÇAL, 2007, p. 43).

Goya, como definiu Ortega y Gasset, foi "un monstruo, precisamente el monstruo de los monstruos y el más decidido monstruo de sus propios monstruos". A citação é uma referência não apenas ao alcance artístico de sua obra e o grau de inovação nela expressado, mas também a uma das gravuras mais emblemáticas de Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (1799). O pintor foi fortemente impactado pelos desdobramentos da crise ocorrida durante o chamado século das luzes na Espanha, como contextualiza Brand (2006):

> Goya no pudo evitar ser salpicado por la crisis de la última década del siglo, incursionó en un plano distinto de su creación artística, donde una grave enfermedad no le permitió oír más, sumergiéndolo en un profundo análisis de la naturaleza humana convertida en crueldad y bestialidad bajo las insignias de libertad, igualdad y fraternidad. (BRAND, 2006, p. 121)

Los desastres de la guerra, última série de gravuras produzidas por Goya entre 1814 e 1825, carrega as fortes marcas dos conflitos vislumbrados pelo pintor nas ruas de Madri, por ocasião da invasão da capital espanhola pelas forças napoleônicas durante a guerra da Independência (1808-1814) (MARTIN-ARTAJO et al., 1992, p. 139). O histórico 2 de maio de 1808, quando a população madrilena se levanta contra o invasor, que havia deposto Carlos IV, teve em Goya um marco pictórico, com seu emblemático quadro *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, também chamado de *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* (hoje um dos destaques do Museu do Prado, em Madri).

Em *El siglo de las luces*, Carpentier dedicou o último capítulo aos acontecimentos desta data histórica. Ainda que a história do personagem central, Víctor Hugues, transcorra fundamentalmente no Caribe e França, o autor aborda nas páginas finais do romance a violência que tomou de assalto as ruas da capital espanhola para colocar um ponto final, ainda que de maneira simbólica, ao ciclo revolucionário que inaugurou a Modernidade com a decapitação de Luis XVII em 1795 e se estendeu pela Europa e América hispânica:

> Un confuso rumor llenaba la ciudad. Podía notarse que ciertas tiendas y tabernas habían cerrado sus puertas repentinamente.

> Detrás de las casas, en calles aledañas, parecía que se estuviera congregando una densa multitud. De pronto cundió el tumulto. Grupos de hombres del pueblo, seguidos de mujeres, de niños, aparecieron en las esquinas, dando mueras a los franceses. De las casas salían gentes armadas de cuchillos de cocina, de tizones, de enseres de carpintería; de cuanto pudiese cortar, herir, hacer daño. Ya sonaban disparos en todas partes, en tanto que la masa humana, llevada por un impulso de fondo, se desbordaba hacia la Plaza Mayor y la Puerta del Sol. ¡Mueran los franceses! ¡Muera Napoleón! El pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y devastador. Luego fue el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas. Reinaba, en todo Madrid, la atmósfera de los grandes cataclismos, de las revoluciones telúricas en un inmenso clamor de Dies Irae. (1985, p. 405)

Duas gravuras emblemáticas

O diálogo entre Carpentier y Goya empreendido, no século XX, pelo escritor cubano, é um claro exemplo da intertextualidade entre arte e literatura, como apontado por Carreter (1994, p. 34), ao situar um método de dupla composição envolvendo simultaneamente o romancista e o pintor. "Componer es colocar las partes de un todo en un orden tal que puedan constituir ese todo". Entre as 13 epígrafes utilizadas ao longo da narrativa de *El siglo de las luces*, elegemos duas para uma análise mais detida.

A utilização do recurso pictórico, ao menos a alusão a este, considerando que inexistem reproduções das gravuras em pelo menos quatro diferentes edições desta obra representam uma proximidade na percepção dos acontecimentos ocorridos durante as lutas revolucionárias na Espanha e no Caribe. Neste sentido, as imagens apresentadas por Carpentier vão se complementar com os fatos pintados por Goya, estabelecendo assim um diálogo que só poderá ser verificado pelo próprio leitor, que terá a tarefa de enveredar por esta estreita relação artístico-narrativa.

A gravura de nº 10, *Con razón o sin ella,* traz uma sentença curta, como a maioria das frases inscritas por Goya. Nela, dois soldados espanhóis enfrentam três franceses, alinhados como um pelotão de fuzilamento. Um segura uma adaga nas mãos e levanta o rosto com expressão desafiadora. O outro empunha uma lança e nos mira. Ao

fundo, uma luta encarniçada de um grupo, talvez para evitar o mesmo destino dos espanhóis.

A cena é ambígua: pode expressar as dúvidas de Goya sobre uma guerra sustentada pelos setores mais reacionários da sociedade espanhola, ou pode expressar a oposição entre fanatismo e paixões como instintos naturais do ser humano e a razão defendida pelos iluminados. Esta epígrafe reproduzida da obra de Goya abre o 5º capítulo de *El siglo de las luces*. Esteban está de volta à casa de sua prima Sofia, depois de longa ausência pautada pelo esforço em converter-se em um títere revolucionário nas Antilhas, "como un Sir Guillhermo de Mandeville de la Revolución" (CARPENTIER, 1985, p. 265).

A leitura da epígrafe, além de explicitar as arbitrariedades da guerra, se relaciona diretamente com o enunciado: se nos deixamos levar pela razão ou pela desrazão, de toda maneira podemos incorrer em infortúnios e atrocidades. Outra interpretação é a ausência de lógica (ou de razão) em buscar o giro revolucionário por meio da crua violência.

A epígrafe seguinte que comparece na obra de Carpentier é da gravura *No hay que dar voces*, também no 5º capítulo. Nela, há franceses ao fundo, elegantemente vestidos, contrastando com a expressão de desespero e a miséria das figuras cadavéricas que suplicam ajuda no primeiro plano. Um dos famélicos se apoia contra a parede e estende um chapéu pedindo esmola. Ao centro, em pé, uma mulher com a cabeça coberta mira com a expressão perdida, em meio a outros moribundos.

Através das imagens literárias, acompanhadas das referências pictóricas de Goya, Carpentier demonstra neste romance o fracasso do ideário revolucionário, do entusiasmo inicial pelos ventos da mudança ao horror do morticínio generalizado dos opositores. *Los desastres de la guerra* se apresentam na obra literária por sua dimensão do tempo presente que atualiza o passado e reflete sobre o futuro. Esta relação entre literatura e pintura vem de longa data, como ressalta Rendón (2008, p. 82-83): "Pero Carpentier, al igual que Alberti (1989) en *A la pintura*, hace una referencia plástica y visual bastante explícita, aunque guardando, por supuesto, grados de intimidad en lo que las referencias tienen de implícito como silenciosa lengua de la representación".

Neste sentido, a realidade imita a arte quando esta já a expressou de forma claramente próxima à representação dos acontecimentos. Como apontado pela crítica literária Wendy Steiner, em capítulo que

aborda a natureza da convergência entre os âmbitos pictóricos e literários, o fato de que a analogia entre a pintura e a literatura tenha uma história em comum é parte intrínseca da natureza mesma das analogias. "Cualquier parecido depende de la concurrencia de diferencias concomitantes. Mientras el parecido sea lo bastante intenso, es posible dejar de lado las diferencias" (STEINER, 2000, P. 27). Esta máxima se aplica perfeitamente ao diálogo Carpentier-Goya, ainda que as analogias sejam mais sugeridas que explicitadas pelo escritor.

Convergência história e literatura

El siglo de las luces é o primeiro romance hispano americano no qual se realiza uma leitura da história europeia, como apontado pela pesquisadora cubana Luisa Campuzano (2009, p. 63), "desde una perspectiva otra, latinoamericana, que a su vez redimensiona, universalizándola, la propia historia de América y, en particular, la del Caribe". O próprio autor reporta a origem do principal personagem do seu romance, o francês Víctor Hugues, cuja trajetória em vida emula a do personagem. Alguém que buscava, mais que um ideário, bons negócios aliados à política no cenário pós-Revolução Francesa de 1799. Carpentier relata em entrevista que deve a novela a um acidente de aviação, sem graves consequências, que o manteve imobilizado durante algumas semanas na ilha de Guadalupe (Caribe): "Ahí fue donde conocí al personaje de Víctor Hugues a través del archivo de um admirador de tan poderosa figura" (ARIAS, 1975, p. 22).

De fato, o romance adota a perspectiva das leis de continuidade histórica e a teoria da ficção histórica iniciada por Lukács com *O romance histórico*, entre os anos 1936 e 37, conforme informado na apresentação e também na nota do autor à edição alemã do autor. (2011, p. 27). Ao situar no século XIX a fase clássica desta modalidade de narrativa, o autor afirma que a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão são eventos que reorganizam o tempo ao redor de si, uma vez que "fizeram da história uma experiência das massas e em escala europeia" (2011, p. 27). Mas a insurreição não impactaria somente na Europa – como se pode verificar na trama ficcional desenvolvida por Carpentier a partir de uma série de registros históricos. E, efetivamente, esta obra de Carpentier recodifica vários símbolos da Ilustração e da Revolução Francesa.

As reviravoltas produzidas na história universal a partir do levante dos cidadãos franceses contra a monarquia naquele ano de 1789 resultam na percepção do que Lukács chamará de "sentimento histórico" (2011, p. 21). Ainda na apresentação desta obra, Almeida da Silva contextualiza o fato de que foi na primeira metade do século XIX que a filosofia da história de Hegel cumpriu um papel decisivo ao demonstrar que as revoluções "constituem momentos necessários e orgânicos da evolução do espírito; basta lembrar que a Revolução Francesa, em termos hegelianos, é o 'clarão' o 'salto da noite para a manhã', a ruptura qualitativa na qual a liberdade não foi apenas concebida, mas realizada." (LUKÁCS, 2011, p. 18).

O início desta que é considerada a obra literária mais ambiciosa de Carpentier, o autor nos introduz em um mundo panorâmico marcado pelo impacto e disseminação do ideário do Iluminismo, que demarcou um novo olhar para o pensamento ocidental do século XVIII. O título da obra não poderia ser mais alusivo à época representada. Os acontecimentos que atravessam a história dos três jovens filhos da burguesia havaneira e do comerciante francês Víctor Hugues têm como pano de fundo o Iluminismo, a disseminação do ideário dos revolucionários franceses e um forte movimento independentista nas então colônias espanholas. É, portanto, produto de uma lógica de desenvolvimento novelístico que transporta o leitor à composição desta espécie de sinfonia do Caribe, na qual os temas sonoros da Revolução Francesa repercutem na região das Antilhas.

Em *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes não reluta em classificá-la entre as primeiras grandes imersões continentais: "Como toda literatura auténtica, la del gran novelista cubano cierra y abre, culmina e inaugura, es puerta de un campo a otro: vale tanto lo que dice como lo que predice" (FUENTES, 1972, p. 49). Bella Jozef, em *O espaço reconquistado* (1974) identifica neste romance de Carpentier a presença do mito de busca da utopia. Ela enxerga na trama uma "polaridade entre os descendentes dos 'criollos' aristocratas e o homem novo, representado por Victor Hugues, um revolucionário europeu" (JOZEF, 1974, p. 80).

Nesta narrativa, Carpentier usa a simbologia da luz e a articula em diferentes alegorias que explicam o significado histórico dos anos setecentos em âmbito hispano-americano e caribenho. Para além da crônica histórica de uma revolução, pondera Carlos Fuentes (1972, p. 55), *El Siglo* representa uma alegoria – "mera ilustración

de verdades sabidas" – e contém uma simbologia – "verdadera búsqueda de verdades nuevas". É a simbologia que pleiteia a conciliação da justiça e da tragédia, no entender do escritor mexicano. Os romances de Carpentier pertencem, pela mescla destes elementos altamente sígnicos, ao movimento universal da narrativa: "Es el primer novelista en lengua española que intuye esta radicalización y su corolario: todo lenguaje supone una representación, pero el lenguaje de la literatura es una representación que se representa" (FUENTES, 1972, p. 56). E, efetivamente, esta obra de Carpentier recodifica vários símbolos de fatos históricos da Ilustração e do processo revolucionário francês trasladando-os para a América Central. Estes movimentos do autor ao montar sua estrutura vão ao encontro desta afirmação de Bosi (2015, p. 224, grifos do autor): "Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, *o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional*".

El siglo de las luces aborda, um olho na história, outro na ficção, o impacto social e político da Revolução Francesa nas Antilhas. Trata, portanto, da relação paradoxal entre o despotismo e a busca por mudanças radicais embutida em processos revolucionários. A crítica literária dividiu-se entre aqueles que o consideram cético quanto à ideia de progresso e os que veem na estrutura narrativa um modelo de progresso que se filiaria à modernidade. Cada vez mais radical e ensimesmado, Hugues lança mão da guilhotina para manter o poder e levar a cabo a missão que julga suprema. Mensageiro dos ventos de liberdade soprados desde França, desembarca na região com duas armas, como descreve Fuentes (1972, p. 51), "[...] el Decreto de Pluvioso del Año II que dicta la libertad para los esclavos, y la cuchilla desnuda y filosa de la guillotina: génesis y apocalipsis".

Apenas as pinturas introduzem uma nota de beleza e equilíbrio, mas também de fatalidade e tragédia, particularmente a apocalíptica "Explosão em uma Catedral", com as suas toneladas de pedra a ruir sobre paroquianos aterrorizados. A autoria não é informada por Carpentier. Na realidade, o quadro foi pintado no século XVII pelo francês François de Nomé que adotou o pseudônimo de Mònsu Desiderio. Segundo o crítico norteamericano Harold Bloom no capítulo dedicado a Carpentier em *Genios* (2005), o quadro é representado no livro de modo paradigmático e estabelece o modelo apocalíptico "con base en el cual se suceden las revueltas de esclavos, la Revolución Francesa, el Terror, y la renovada esclavitud de los negros, en lo

que la cábala llama la ruptura de los recipientes, destrozados por luces demasiado poderosas para ser contenidas" (BLOOM, 2005, p. 643).

A singularidade histórica de uma época deve ser capturada através da apresentação de personagens que, na sua psicologia e destino, são representativas de correntes sociais significativas, argumenta o crítico húngaro (LUKÁCS, 2011, p. 40-44). A este respeito, tanto Víctor Hughes, um "personagem histórico", como Stephen e Sophia, personagens imaginários, preencheriam estas condições. Os jovens são representantes da burguesia comercial crioula, da sua ala liberal, ligada a organizações que teoricamente estavam por trás dos futuros movimentos de independência na América Latina. Carlos, o personagem secundário que abre e fecha o romance, é o próspero burguês de Havana, talvez o que Esteban e Sofia se teriam tornado se não tivessem ouvido as suas exigências de participação ativa nos acontecimentos, na história. Carlos representa essa burguesia crioula que, embora contrária ao domínio espanhol, acabará por consolidar o seu poder econômico como mediador de novos colonialismos, após uma Independência que nada mais será do que mais uma revolução sem convicção. Daí a importância da sólida casa paterna como um mundo fechado, onde os adolescentes começam a sua vida caótica após a morte do pai, e onde Esteban e Sofia perturbam a sua existência quando recebem o golpe que marca a entrada de Víctor Hughes, o intruso, aquele que irá suplantar a figura do pai. No final do romance, o mesmo Carlos, um personagem relegado, reaparece para recolher os pertences do seu primo e da irmã mortos em Madri durante o enfrentamento dos cidadãos diante das tropas francesas.

Quanto a Víctor Hugues, como "indivíduo histórico" ele cumpriria as características estabelecidas por Lukács para o tratamento deste tipo de personagem. Ele não é um herói fundamental da Revolução Francesa, como seria Robespierre, mas um personagem obscuro ainda que representativo daqueles que chegaram ao poder naquele cenário pós- revolucionário. Tem um caráter dramático - uma característica acentuada pelos aspectos teatrais da narrativa - e liga o seu destino ao processo e evolução da Revolução Francesa. A evidência do fato histórico é explicitada num anexo ao texto que o autor intitula: "Sobre a historicidade de Víctor Hugues", de modo que a referência é evidente, quase explícita e difícil de rejeitar. Seria necessário investigar o nível de transformação operado desde os dados documentais até à concretização narrativa. O que Carpentier faz, de

acordo com as premissas de Lukács, é fazer uso livre do material histórico com base num amplo conhecimento do período, conseguindo assim uma grande riqueza criativa e flexibilidade. Em *El siglo de las luces*, pode-se compreender por que é que o século XVIII nas Índias Ocidentais teve um homem como Víctor Hugues como seu representante para resolver os problemas de transferência da Revolução Francesa da Europa para a América.

Se *El siglo de las luces* conseguir recriar a atmosfera das Antilhas na época da Revolução Francesa, colocando problemas que continuam até aos dias de hoje, será necessário esclarecer em que medida o romance reflete os meios de produção desse contexto ou responde ao presente de onde o texto é escrito; neste caso a América Latina, e mais especificamente as Antilhas e a Venezuela entre 1956 e 1958.

Considerações finais

Encontramos nas gravuras de Goya referidas neste artigo, parte de um conjunto de epígrafes utilizadas por Carpentier no romance *El siglo de las luces*, uma clara alegoria sobre a face inumana de uma guerra. As epígrafes ganham importância na estrutura do romance e dialogam com o contexto da narrativa, promovendo um exercício de intertextualidade que atualiza as gravuras goyescas e amplia a simbologia da narrativa. Porém, os acontecimentos históricos de que trata Carpentier em sua novela são anteriores ao período de produção das gravuras de Francisco de Goya (1810-1815). Logo, se pode deduzir que as inscrições do pintor e gravurista espanhol ecoam as teses do autor cubano sobre o impacto e as consequências de enfrentamentos que convulsionam sociedades.

Os temas das gravuras de Goya funcionam em diferentes planos na obra de Carpentier. O significado de uma epígrafe varia dependendo de como a vemos: como um enunciado convencional que faz uma ponte com o fundo novelesco violento e brutalizante, ou diretamente relacionada ao teor do desenho goyesco. As imagens metaforizadas na escrita do escritor cubano (em *El siglo de las luces)* se complementarão com as cenas gravadas pelo pintor espanhol, estabelecendo-se um diálogo que desafia o leitor a buscar e amplificar o sentido desta conexão histórico-estética.

Referências

ARIAS, Salvador. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Habana, Casa de las Américas, 1975.

JOSEP, Bella. *O espaço reconquistado*. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

BLOOM, Harold. *Genios*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRAND, Isabel. Los monstruos de la razón: la Revolución Ilustrada en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier y Los desastres de la guerra, de Goya. *Presente y Pasado*, año 11, nº 21, Enero-Junio 2006, p. 119-137.

CAMPUZANO, Luisa. La Historia a *contrapelo*: el descubrimiento y la conquista según Alejo Carpentier. Revista Casa de las Américas, nº 256. Julio-Septiembre 2009, p. 62-76.

CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1985.

CARRETER, Fernando Lázaro. *Cómo se comenta un texto literario*. México: Publicaciones Cultural, 1994.

FUNDACIÓN GOYA. Catálogo de serie de grabados *Los Desastres de la Guerra*. Disponível em <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo/serie:195>. Último acesso: 25/03/2023.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Mortiz, 1972.

GONÇAL, Mayos. *La Ilustración*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARTIN-ARTAJO, Rafael; DE LA CANCELA, Rosario; GUTIERREZ, Francisco. *La época barroca y el siglo de las luces*. Madrid: Santillana. 1992.

MATILLA, José Manuel: Con razón o sin ella, *In*: *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado, 2008.

MUSEO DEL PRADO. Colección de obras de arte de *Goya y Lucientes, Francisco*. Disponível em <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>. Último acesso: 25/03/2023.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Velásquez y Goya. Editorial Porrúa: Buenos Aires, 1992.

REDÓN, Pedro Antonio. El ideario revolucionario: un intersticio entre

El siglo de las luces y el claro-oscuro de la revolución. *Revista Co-herencia*, v.5, n.9. Medellín, July/Dec. 2008.

STEINER, Wendy. La analogía entre la pintura y la literatura. In: *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (org.). Madrid: Arco Libros, 2000.

O vórtice abissal na ficção de Marques Rebelo

Mariângela Alonso (USP/DTLLC)[1]

A vida em mosaico é o tema da literatura de Marques Rebelo (1907-1973), sobretudo no que tange à trilogia de *O espelho partido*: *O trapicheiro* (1959), *A mudança* (1963) e *A guerra está em nós* (1968). Romance cíclico e inacabado, *O espelho partido* constituía-se primeiramente em um projeto que previa a escrita e a publicação de sete volumes, dos quais apenas os três citado vieram a lume, devido à morte do autor.

O enredo se constrói a partir do diário de Eduardo, um escritor carioca, e abrange desde o início do ano de 1936 até meados de 1944. No exercício da escrita, o personagem procura revisitar episódios de sua vida, através de redes de referências evocadas subjetivamente.

Do ponto de vista da estrutura, a trilogia se organiza segundo uma construção espelhada, seguindo um primeiro movimento ascendente, o da construção do personagem de Eduardo.

Conforme discutido exaustivamente pela crítica, a trilogia oscila quanto às formas de diário ou romance: "O diário de Eduardo é uma ficção de Marques Rebelo. Antes disso, contudo, é também uma ficção do próprio Eduardo. Temos a ficção de uma ficção, feita com os materiais da vida, e até com material tirado dos jornais da época" (FRUNGILLO, 2001, p. 83).

Trata-se, portanto, da ficção de uma ficção, escrita com materiais autobiográficos e sociais. Escrita na forma de diário, a obra abrange o período do Estado Novo, no plano nacional, e a ascensão do nazi-fascismo, no plano internacional.

Nesse grande mosaico, sobressai o reaproveitamento de temas e personagens da ficção anterior do autor, reforçando a ideia de obra monumental e única. Dos cacos que restam desse espelho partido, cabe ressaltar a presença das figuras femininas, as quais ele revisita pela memória a partir de sentimentos mistos, como amor, afeto, indiferença, ódio, curiosidade, etc. Pertencentes a diferentes classes sociais, estas mulheres revelam-se deslocadas e aprisionadas em um cotidiano alienante, com caracterizações e abordagens duplicadas a cada episódio ou obra, ao modo das famosas bonecas russas

1. Doutora em Estudos Literários (UNESP) e docente de Teoria Literária no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP.

ou *matrioskas*, colocadas umas dentro das outras, da maior até a menor. Essa construção espelhada guarda um estratagema frequente na obra de Marques Rebelo, qual seja, o procedimento narrativo da *mise en abyme*[2].

Entre a magia do texto e a perversidade de um autor, a *mise en abyme* questiona sobremaneira o próprio sujeito que o compõe, ou seja, o texto, e nunca outra coisa senão o texto, salvo, é claro, seus avatares, seus pontos de fuga, que são as instâncias que o produzem, autor, leitor, talvez escritor.

A presente pesquisa enfocará mais particularmente o período da modernidade que, como sabemos, é o momento da história literária em que os processos reflexivos colocados em prática pelos escritores se revelaram os mais importantes e livres de restrições. Um dos paradigmas mais salientes da modernidade continua sendo a criação desmitologizante, que induz ao questionamento das estruturas específicas de cada forma. O resultado é um importante trabalho de reflexão em torno do que fundamenta a estética do tempo. Em virtude disso, concordamos com Jean Ricardou (1978) quando afirma que "nos primórdios da literatura moderna, uma reversão em grande escala ocorreu, imperceptivelmente: certas aptidões de linguagem, até então restritas a tarefas estreitas e expressivas, são implementadas de acordo com procedimentos de produção precisos que lhes conferem um papel completamente diferente" (RICARDOU, 1978, p. 89, tradução nossa).

Através de tais ocorrências, temos a linguagem e o foco em torno de seu próprio objeto, e de sua própria produtividade em relação ao ato único que o rege, a escrita. Portanto, é aconselhável estarmos particularmente atentos ao processo reflexivo, que tende a fechar a obra sobre si mesma, permitindo o desenvolvimento de uma autorreferencialidade. Este é o objetivo de nos determos na questão da *mise en abyme*. Como representação do trabalho na obra é uma forma

2. Oriunda da heráldica, a expressão *en abyme* constitui o coração do brasão. Trata-se da imagem de um escudo acolhendo em seu centro uma réplica ou miniatura de si mesma. Na literatura, o procedimento narrativo da *mise en abyme* foi sistematizado em 1891 pelo escritor francês André Gide (1869-1951). No campo literário indica noções de vertigem, profundidade e espelhamento. Cf. ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.

particularmente relevante de promover a implementação de estratégias de autorreflexão.

Se esse fenômeno se expressa de maneira específica em gêneros restritos, em particular na poesia, é interessante refletir sobre seu funcionamento em gêneros mais livres, como é o caso do romance. De fato, por consistir em um quadro narrativo de certa extensão, parece ser capaz de integrar estruturas linguísticas que dificilmente podem ser expressas em textos curtos. A *mise en abyme* é uma delas. Muitas vezes depende de uma construção complexa, habilmente organizada pelo texto, o que implica que só pode ser desenvolvida em uma certa amplitude. Essa modalidade corresponde aos imperativos de síntese do sentido próprio da poesia. Portanto, parece relevante avaliar as questões reais do uso do processo de *mise en abyme* nos romances modernos.

Consideraremos, portanto, como *mise en abyme* todas as figuras construídas pelo texto e mantendo com ele ou com as condições que o determinam, como o autor e o leitor, uma relação de especularidade. Tal designação nos permite estar de acordo com uma das grandes condições apresentadas por Lucien Dallenbach no estudo *Le récit spéculaire* (1977), ou seja, a da narrativização do elemento reflexivo. Assim, de acordo com o teórico, a forma de praticar a autorreferência caracteriza aqueles textos que, conscientes da sua natureza literária, a narrativizam e se obrigam, por retroalimentação permanente ou pontual a si próprios, a expor a lei subjacente a qualquer obra literária. A partir daí, poderemos abrir essa noção de narrativização da literariedade ao fenômeno da representação de figuras vinculadas à escrita, que se integram à narrativa e se tornam condições essenciais para ela.

A concepção que defendemos se aproxima ainda da formulação de Jean Regazzi (2011) no estudo intitulado *L'expérience du roman*, quando argumenta que *mise en abyme* e narrativa especular são "duas metáforas principais para designar um número infinito de casos em que os elementos internos à ficção a refletem como tal, referem-se às suas condições de elaboração e recepção, tanto ao autor como aos leitores, representados em graus variados pelos personagens, pela ação e o assunto" (REGAZZI, 2011, p. 9, tradução nossa). Como se vê, o sentido incutido no conceito de *mise en abyme* está muito mais próximo do uso que comumente dele se faz, sem, no entanto, popularizar-se excessivamente e perder de vista em que se funda.

Em outras palavras, cada elemento de um texto ocupa um lugar preciso de seu desdobramento linear, de seu desdobramento no eixo sintagmático. No entanto, a sobrecarga semântica na origem de qualquer *mise en abyme*, que é aquela causada pelo reflexo, é expressa em relação a um objeto externo ao texto, com o qual só pode manter uma relação de semelhança, na medida em que o texto será representação. Essa semelhança torna-se então um objeto saliente do texto, que o abre e o projeta no eixo paradigmático das variações do objeto de linguagem em relação ao seu objeto, a mimeses. A *mise en abyme*, portanto, põe em prática o seu valor dentro do texto, sua função integrada no sentido do desenvolvimento dos acontecimentos do enredo formulado no quadro diegético. Mas também se aplica se desenvolve de certa forma fora do texto, no espaço estático de um sentido insinuado pela correspondência do elemento discursivo, por meio de uma semelhança, de uma reduplicação, de uma figura identificável a uma instância ligada à produção ou imagem do texto.

Nesse sentido, mais do que um mero motivo estrutural, a composição em mosaico é fundamental para compreendermos a construção da obra rebeliana, bem como o contexto histórico e social de sua época. Partindo dessas premissas, o presente texto visa a discussão da composição em mosaico e do procedimento narrativo da *mise en abyme* na trilogia *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Para tanto, revisitamos os estudos de Lucien Dallenbach (2001), bem como de outros teóricos que se debruçaram sobre o tema.

Em *Mosaïques:* un objet esthétique à rebondissements (2001), um dos estudos mais recentes de Lucien Dallenbach, o teórico suíço discorre sobre o significado histórico da estrutura do mosaico em nossos sistemas modernos de pensamento, baseando-se na percepção dos fenômenos sociais. O estudioso procura formular uma história estética, lexical e simbólica da forma-chave do espelho, mostrando que a *mise en abyme*, muito mais do que uma simples estrutura, é um motivo sócio histórico que permite dar sentido ao mundo. Nesse viés, a metáfora do espelho surge em momentos em que a sociedade se vê em instabilidade e em processos de ruptura. Como o próprio estudioso afirma na apresentação do estudo:

> Este livro nasceu de uma observação: depois de um eclipse que se poderia pensar final, fiquei surpreso que o mosaico emergisse das sombras na segunda metade dos anos noventa, e, acima de

> tudo, reaparecesse em plena luz do dia com uma vitalidade tão conquistadora que se torna praticamente impossível ler um ensaio sobre o que quer que seja, abrir o seu jornal, ligar sua televisão, ou mesmo dar um passo na rua, sem que esse velho conhecido se lembre teimosamente de suas boas lembranças.
>
> Esse sucesso pode, sem dúvida, ser explicado pelo fato de que tudo neste mundo agora é um mosaico, e basta um computador para fazer esse tipo de produto em um instante. Mas não podemos supor que a onda e a captura que estamos testemunhando também se devam às propriedades do próprio mosaico? Se ela dispõe hoje de um potencial de sedução e uma força de resposta quase irresistível, não deveria antes de tudo ser devido às suas polaridades internas, aos seus valores associados e aos bens acumulados de uma rica história em reversões como em metamorfoses? É o caminho que exploro neste livro, tomando a arte e a literatura como os principais campos de investigação. (DALLENBACH, 2001, não paginado, tradução nossa)

Assim, percebemos o processo do mosaico como central na criação artística ou, mais geralmente, na vida cultural.

Longe de ser apenas uma tautologia, o conceito de mosaico proposto por Dallenbach (2001) oferece um modelo estético que sintetiza a linguagem e as disposições formais de Marques Rebelo em sua trilogia. Além disso, como veremos, o mosaico responde ao desejo de harmonização do diverso onde cada diversidade é valorizada.

Dallenbach (2001) concebe o mosaico como uma espécie de modelo estético híbrido, atuando em campos diversos, tais como o antropológico, o sociológico, o político, bem como o pictórico e o literário. Na Antiguidade, o mosaico não era considerado uma arte verdadeiramente original, mas sim uma técnica que pretendia imitar a pintura. Por volta da segunda metade do século XVIII o mosaico sofre um declínio, voltando a se manifestar por volta dos anos 90 com ainda mais força do que antes, concebido como uma arte autônoma.

O conceito desenvolvido por Dallenbach (2001) nasce, portanto, dessa ressurreição. Observando que a figura atualmente se aplica a uma infinidade de objetos e disparidades, como bairros híbridos, associações, sites, etc, o teórico revisita o termo e seus novos objetivos estéticos, pois o objeto sofre uma modificação e agora é parte da doxa contemporânea.

Dallenbach (2001) traça a história do conceito a fim de determinar o que distingue mosaico no sentido próprio (a obra de arte da

Antiguidade) daquele no sentido figurado (mosaico moderno). Ele faz a seguinte observação: enquanto o mosaico no sentido próprio se concentra mais no todo, ou seja, na unidade da obra, o segundo exalta a "descontinuidade dos constituintes", sua heterogeneidade. O mosaico oferece-se como solução ao caos ao designar um todo em fragmentos:

> Pois se ele articula claramente a questão do um e do múltiplo, do geral e do particular, o mosaico como modelo também tem interesse em empurrar o problema central da ordem e da desordem para uma posição central, trazendo-lhe uma solução. (DALLENBACH, 2001, p. 57, tradução nossa)

Ao longo do estudo, os constituintes do mosaico como objeto estético são explicitados. Em linhas gerais, esses constituintes específicos aplicam-se efetivamente à obra literária. Uma das principais características do mosaico é seu caráter aleatório e imprevisível, que se opõe, portanto, à linearidade, homogeneidade e coerência.

Com efeito, o mosaísta é antes de tudo um britador de placas, vidros, cerâmicas e, por extensão, um britador de narração, de ritmo, história e narrativa. Uma segunda característica deriva dessa aleatoriedade que se concretiza na recusa em concluir e na ambição de criar algo novo.

A figura artística final permitindo grande liberdade (imagem, cor, textura), permutação, combinações, arranjos e substituições são comuns entre as tesselas. Do ponto de vista retórico, essa interação entre as tesselas personifica a liberdade de cada autor diante das palavras e das diferentes figuras de linguagem. Finalmente, o mosaico é também um gesto de recuperação, uma vez que os materiais utilizados são, na maioria das vezes, de segunda mão. A intertextualidade ou a *mise en abyme* encarnam, do ponto de vista literário, esse gesto de recuperação. O mosaico como objeto estético, portanto, simboliza a pluralidade.

O mosaico oferece, como modelo literário, uma solução para a harmonia do Diverso, articulando as questões do Um e do múltiplo, do geral e do particular, da ordem e da desordem. Dallenbach destaca que o mosaico é o único modelo que permite a Balzac (1799-1850) não apenas denunciar as divisões sociais, mas também mostrar e discutir as razões da fragmentação social.

Da mesma forma, a obra literária rebeliana é considerada em seu desejo de ilustrar toda a abundância do diverso. Usar o mosaico como

estética nos permite considerar essas diferenças como um todo. Este todo em questão sustenta a sociedade em pedaços, ou seja, o mundo recomposto onde valores históricos, culturais e linguísticos se unem. Em outras palavras, o mosaico permite uma síntese de elementos heterogêneos e estabelece um quadro formal que permite encenar as diversidades e ilustrar os laços que as unem. Assim, é possível pensarmos o espelhamento das personagens femininas de *O espelho partido*.

As mulheres formam um conjunto vertiginoso que dá corpo e força ao relato de Eduardo. Sem ter necessariamente uma ordem de aparição, essas personagens são evocadas por Eduardo e encerram, em si mesmas, efeitos de segmentação, ao mesmo tempo em que criam continuidades, que acabam integrando o relato, funcionando, como uma linha divisória e, paradoxalmente, como uma espécie de linha de continuidade.

O mosaico oferece uma estrutura coerente onde as diversidades podem interagir sem desaparecer. Na verdade, parece encarnar o compromisso ideal, para usarmos as palavras de Dallenbach (2001), entre ordem e desordem, cosmos e caos, totalidade e fragmentos, singular e geral, local e global. O mosaico literário, tanto temática quanto formalmente, oferece a possibilidade de uma unidade descontínua, paradoxal e plural.

Como figura, o mosaico mantém uma relação específica entre fragmentos e totalidade, cuja particularidade "[...] consiste em constituir uma reunião mais ou menos estável de elementos múltiplos, variados, mesmo desencontrados [...] formando-se uma unidade" (DALLENBACH, 2001, p. 40, tradução nossa).

Embora a descrição de Dallenbach não vise diretamente o objeto literário, pode-se ver nela uma metáfora da cultura e mais especificamente de *O espelho partido*, já que o universo desta trilogia é constituído por elementos provenientes de todos os imaginários presentes em pequena escala, da sociedade brasileira dos anos 40 aos anos 60.

Com efeito, a trilogia revela-se como uma espécie de vórtice da obra de Marques Rebelo, ao captar os vários aspectos da vida brasileira, sem negligenciar o que ocorre mundialmente. Escrita na forma de diário, a obra abrange o período do Estado Novo, no plano nacional, e a ascensão do nazi-fascismo, no plano internacional.

As mulheres podem ser tomadas como uma instância fundamental para o desenvolvimento da linha espiral que rege o funcionamento esquemático deste romance. Assim, a natureza de algumas das

mulheres de obras anteriores continuará na essência narrativa de *O espelho partido*, acompanhando o cotidiano do escritor Eduardo.

Nesse périplo introspectivo, é interessante observarmos as paragens do narrador em torno de algumas das personagens femininas visitadas. Comecemos por Luísa, logo nas primeiras páginas de *O trapicheiro*. Eduardo a conhece num momento conturbado de crise no casamento com Lobélia, com quem romperá. Luísa será sua segunda esposa, fato já anunciado pela linguagem assertiva e premonitória: "[...] adivinhei-a como se na fosforescente massa de uma nebulosa antevisse o universo, claro e úbere, silente e apaziguante, que se formaria num futuro milenar" (REBELO, 2002, p. 11). Porém, Eduardo não será fiel a Luísa, assim como não fora a Lobélia, com quem tivera dois filhos. Esse primeiro casamento é caracterizado por sentimentos híbridos de Eduardo em relação à figura feminina, como ódio e indiferença, ao mesmo tempo. Haja vista os fragmentos de 24 de março e dois de abril de 1936 e 13 de abril de 1938, os quais denotam uma convivência vazia e desencantada:

> [...] renunciar à dor é cessar de viver. E Lobélia transformou-se em duro espinho. [...] Lobélia amava o mar. [...] e por que não acreditar que viera dele, somente dele, pelágico, indomável, a sua alma bravia, abissal, incognoscível? [...] Há razões do coração que Lobélia desconhece (REBELO, 2002, pp. 42, 383- 390)

Desse modo, a inconstância se faz presente no comportamento amoroso de Eduardo e se revela como uma espécie de duplicação da caracterização das mulheres que passaram por sua vida. Como ocorre na anotação do dia 29 de janeiro de 1936, quando Eduardo reforça a negativa de Luísa sobre o fato desta não saber dançar:

> Não, não sabes, Luísa. Não és, como Catarina, uma alma dançante. Não és, como Estela, leve, dócil cintura que eu manejava como leme nas vertiginosas figurações da valsa moribunda, suplantada pelos ritmos forasteiros de que Tatá era antena captora e guia escrupulosa, não tão leve nem tão dócil quanto Aldina, que trazia no sangue oitavão o saracoteio da terra, marcado em cada compasso suarento pela saudade surda e profunda da perdida liberdade africana (REBELO, 2002, p. 19)

Ou ainda no dia 17 de março de 1936: "Descobri hoje com surpresa que as mãos de Luísa, quando sem esmalte nas unhas – não tivera

tempo!, são as mãos de Tatá" (REBELO, 2002, p. 38). Como se vê, por meio das associações livres e especulares, Eduardo estabelece um elo entre as mulheres de sua vida.

De *Oscarina* (1931), obra de estreia do autor, à trilogia, todas as descrições sobre as mulheres confirmam a prática da escrita rebeliana como um quebra-cabeças, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido completo se dá somente quando colocadas juntas. Com tais premissas, e, em função das exigências contidas na própria obra de Marques Rebelo, notamos a especularidade contida na caracterização das mulheres, o que condiz com o processo narrativo mediado pelo procedimento da *mise en abyme*, o qual desvela os artifícios do texto rebeliano.

Para exemplificar podemos citar a cabrocha Oscarina, personagem da coletânea de título homônimo. Pode-se dizer que nessa obra já estão, de forma embrionária, temáticas e propostas que o autor desenvolveria posteriormente, a partir dos tipos humanos e ambientes mobilizados. Além disso, confere destaque à personagem negra, que dá título à coletânea.

Oscarina assume a face sedutora e liberal, vivendo com Jorge um relacionamento livre da formalização do casamento. Sua caracterização denota sensualidade e uma nova linguagem por parte do narrador, de modo a marcar transformações na trama.

A duplicação da personagem feminina negra continua na coletânea *Stela me abriu a porta* (1942), especialmente no conto homônimo. Stela é uma moça de origem humilde, moradora de uma "casinha de três cômodos" na ladeira do Rio Comprido, que exerce a função de auxiliar de costureira num modesto ateliê. Diferentemente de Oscarina, Stela foge ao estereótipo da mulher carioca sensual por ser melancólica e contida, com traços muito mais elegantes que propriamente sensuais. Dessa forma, a variedade de construção desdobra e amplia as personagens, permitindo diversas possibilidades de representação da problemática feminina.

Nessa cornucópia de mulheres cabe ainda lembrarmos a mulata e prostituta Rizoleta, de *Marafa*, num movimento análogo ao da caracterização de Oscarina. Seu fim trágico envolve doença, loucura e suicídio, ao atear fogo em si, completando a sina traçada por sua classe social. De modo análogo, a prostituição e o destino trágico encontram continuidades na caracterização da protagonista Leniza, de *A estrela sobe* (1939), romance mais famoso do escritor. Leniza ambiciona

abandonar o espaço doméstico para se tornar cantora de rádio. Ela é oriunda do mesmo ambiente suburbano das outras personagens femininas. Porém, almeja a fama, deixando de lado a inocência do subúrbio da Saúde, onde mora e acaba por se prostituir, após vivenciar a realidade cruel do mundo das cantoras.

A natureza dessas questões pode ser complementada com as formulações de Antoine Compagnon (2010) em *Os cinco paradoxos da modernidade*. No capítulo intitulado *O prestígio do novo*, ele destaca quatro traços da modernidade a partir da opinião do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) sobre as obras do pintor Constantin Guys (1802-1882): o não-acabado; o fragmentário; a insignificância ou perda de sentido e a autonomia. Para nosso estudo, esse último traço é importante trazer a questão da reflexividade ou circularidade, que exige do artista uma consciência aguda e crítica: "A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade [...]" (COMPAGNON, 2010, p. 30). Assim, arremata lembrando a "dobra da dobra" de que dizia o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1848) e o entrelaçamento das funções poética e crítica, a partir da obra de Baudelaire: "*self-counsciounness* que o artista deve ter de sua arte" (COMPAGNON, 2010, p. 30).

Desse modo, a *mise en abyme* contida nas duplicações de personagens femininas e a estrutura em mosaico fazem de *O espelho partido* uma trajetória consciente. Ao contrapor diferentes mulheres, Rebelo permite que em sua narrativa diferentes nuances sociais sejam justapostas, bem como diferentes valores, crenças e ideias, ao voltar-se para o passado a fim de "dar a medida da profundidade das transformações trazidas pela época. E volta-se para o futuro angustiado com as perspectivas sombrias que se abriam diante de seus olhos" (FRUNGILLO, 2001, p. 247).

Com isso, o autor viabiliza a negação de um modelo unívoco de personagem feminina, na medida em que amplia os seus perfis problemáticos. Esse procedimento permite a representação de diversas possibilidades da existência feminina frente ao meio social das décadas de 30 e 40 (a prostituta, a cantora, a cabrocha, a suburbana, a funcionária pública, a aristocrata, etc).

Além disso, a retórica de *O espelho partido* está repleta de processos como metáfora, comparação, humor e digressões que conduzem o leitor a um turbilhão de anedotas, fatos históricos e ficcionais que, no final, detalham a complexidade da sociedade carioca dos anos 40

aos anos 60. Tal configuração prefigura o mosaico: "a técnica da fragmentação - tão frequente no romance do século XX – pode ser vista como uma resposta paradoxal à necessidade de apreender uma realidade tão vasta em sua totalidade" (FRUNGILLO, 2001, p. 245).

Dallenbach (2001) enfatiza que os escritores que rompem com uma narrativa mais ou menos linear encontram no mosaico um modelo eficaz. De fato, o espaço narrativo da trilogia, longe de ser linear, é um lugar onde uma variedade de mulheres se encontram com a voz do narrador Eduardo, permitindo-lhe recompor, nos estreitos limites da página, uma comunidade diversa e fragmentada.

Considerações finais

Em linhas gerais, *O espelho partido*, de Marques Rebelo é um lugar do imprevisível e do aleatório. Através da *mise en abyme*, sua narração assume o aspecto espelhado e multiforme do mosaico, alternadamente espiral e cristalina.

Na sua forma de redobrar a obra e os corpos que a dirigem, a *mise en abyme* constitui, portanto, um motor de reflexividade dentro das obras. Assim, permite o estabelecimento de sistemas de reorientação da representação em torno de seus próprios problemas e dificuldades. Ao introduzir no texto uma reduplicação da obra ou dos seus símbolos, permite representar a repetição, ao mesmo tempo que a multiplicação de um texto que se fecunda *ad infinitum*. Por meio de tais características, a *mise en abyme* permite que o romance modernista se apresente como um novo meio de interpretação do mundo, envolvendo o esgotamento dos recursos que tradicionalmente presidiram à sua conformação através da representação mimética.

Nesse sentido, o mosaico visa "a constituição de uma totalidade sem precedentes e, portanto, ainda por inventar" (DALLENBACH, 2001, p. 62, tradução nossa). Por possuir um grande número de peças de tamanho irregular, seu contexto de origem pode ser heterogêneo e as substituições são possíveis. Dallenbach (2001) ainda sublinha que "escritores que rompem com uma narração mais ou menos linear [encontram] no mosaico um modelo particularmente interessante" (DALLENBACH, 2001, p. 55, tradução nossa).

No nível formal, a escrita de *O espelho partido* evoca as tesselas de mosaicos no sentido em que é composta por diferentes instâncias

narrativas, diferentes gêneros e espelhamentos. Conforme indicara Mário Frungillo (2001), sendo também o diário de um escritor, a trilogia toma conta do ambiente literário em que o autor se insere, revelando as fortes crises e apelos ideológicos do período.

Basicamente, o mosaico é construído com materiais recuperados, assim como o texto rebeliano, que, por meio da ciranda de personagens femininas, esculpe sua própria personalidade. É precisamente graças ao seu caráter aleatório e heterogêneo que o modelo estético do mosaico "opera uma síntese do heterogêneo" (DALLENBACH, 2001, p. 164, tradução nossa), tal como a obra literária permite reunir em si um todo resultante do caos, numa tessitura que nos enreda.

Para finalizar, evoquemos o mosaico e façamos dele um convite a pensar *O espelho partido*, de Marques Rebelo:

> A beleza [do mosaico] não reside na natureza mais ou menos nobre e preciosa dos materiais utilizados, mas nas relações qualitativas que os componentes da pintura mantêm entre si - e na multiplicação dessas relações. (DALLENBACH, 2001, p. 97, tradução nossa)

Referências

COMPAGON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire*: essai sur la *mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DALLENBACH, L. *Mosaïque, un objet esthétique à rebondissements*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

FRUNGILLO, M. *O espelho partido*: história e memória na ficção de Marques Rebelo. (tese). Campinas: Unicamp/IEL, 2001.

REBELO, M. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

REBELO, M. *A mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

REBELO, M. *A guerra está em nós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

REGAZZI, J. *L'expérience du roman*. Paris: L'Harmattan, 2011.

RICARDOU, J. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, 1978.

A alma vagueante de Mário Cláudio: o escritor entre os seus

Mariana Caser da Costa (UFF)[1]

> *[...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente*
>
> (BENJAMIN, 2011, p. 240).

Introdução

O excerto de *Rua de mão única* da epígrafe aproxima a memória do gesto de escavar: o indivíduo que se lança à recordação assemelha-se ao arqueólogo, que, em seu ofício, remove a terra em busca de vestígios de outrora. Entretanto, Walter Benjamin não chama nossa atenção apenas para as memórias resgatadas, que afinal justificam essa escavação mnemônica, mas sobretudo para a busca propriamente dita, para a imagem da "enxadada cautelosa e tateante da terra escura" (BENJAMIN, 2011, p. 239). Destaca, portanto, o processo e não o seu fim, de modo similar ao que nos diz Gilles Deleuze, quando afirma, sobre o trabalho de Marcel Proust, que as reminiscências constituem a arte "na medida em que são elementos condutores, elementos que conduzem o leitor à compreensão da obra e o artista à concepção de sua tarefa" (DELEUZE, 1987, p. 55). Ao iluminarem, respectivamente, a memória como meio (e não como fim) de resgate do passado e as reminiscências como elementos condutores da arte, Benjamin e Deleuze lançam luz sobre a leitura ora feita de *A alma vagueante: 25 autores que conheci*, do escritor português Mário Cláudio, cuja obra é conhecida, entre outros aspectos, pelo destaque conferido ao diálogo da literatura com outras artes, além de pela colocação de questões sobre o próprio fazer artístico.

1. Doutora em Literatura Comparada (UFF). Mestre em Estudos Literários, na subárea Literatura Portuguesa, e especialista em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa: Portugal e África pela mesma instituição.

Aqui analisada sob o amplo conceito de *mise em abyme*, é necessário destacar que não se pretende ler as crônicas de *A alma vagueante* como um conjunto de fragmentos memoriais encaixados no todo da obra, tampouco como reflexos artísticos que se desdobram por todo o livro-espelho onde o autor narcisicamente se veria refletido. Para nós, será mais proveitoso ir ao encontro do que observa Claudia Amigo Pino acerca das concepções de Lucien Dallenbach, que, coadunando as referidas ideias de Benjamin e Deleuze,

> define que a mise en abyme corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra que representa alguma relação de similitude com aquela que a contém. O objetivo desse recurso seria *pôr em evidência a construção da obra* (PINO, 2004, p. 160. Grifo nosso).

Assim, destaca-se, no gesto criativo – ou na escavação, de que nos fala Benjamin, ou ainda nas reminiscências da arte, como preconiza Deleuze –, o fato de que o artista contemporâneo não está só: da página ou da tela em branco ele desentranha os componentes de sua bagagem artística, promovendo, com seu trabalho, a circulação de saberes, o deslocamento de sentidos e o jogo com as fronteiras da linguagem. Maria Celeste Natário, em texto intitulado "A casa de Mário Cláudio", afirma que "escavar a alma de uma personagem implica escavar também os seus lugares de eleição, os seus espaços de intimidade", e conclui com uma provocação: "quantos 'eus' afinal cabem na nossa casa? E na casa de Mário Cláudio?" (NATÁRIO, 2020, p. 129). Sob essa perspectiva, nossa proposta é a de ler *A alma vagueante* sob o signo da companhia – Mário Cláudio entre os seus –, de modo que o escritor seja encarado, aqui, como leitor e apreciador das personalidades que este livro de crônicas traz a lume. Os nomes que ele ressalta, por sua vez, coexistem na comunidade do texto mario-claudiano visto que seus capítulos não apenas refletem as memórias do escritor em relação a seus companheiros artísticos, mas também nomeiam importantes figuras presentes em sua formação estético-cultural, neste caso, voltada a uma galeria de personalidades, como ele, portuguesas. Segundo o próprio escritor, "o que me interessa no convívio com os outros é aquilo a que poderia chamar a *alma* dos outros; e essa alma tinha de ser escavada, porque se nos ficamos na superficialidade não conseguimos". E acrescenta: "Eu faço isso na escrita, escavo" (NATÁRIO, 2020, p. 129. Grifos nossos). Ao escavar "a alma dos outros", Mário Cláudio revolve, afinal, o terreno da própria

existência enquanto artista, de modo que o escritor *não vaga só* pelos abismos de seu texto, mas percorre-o na companhia dos seus.

Sendo assim, na presente leitura, partindo de comentários sobre algumas das crônicas contidas em *A alma vagueante*, procuraremos pensar nos encontros artísticos de Mário Cláudio como partes do processo de formação (*bildung*) do escritor e como tela (*bild*) em que ele se retrata na companhia dos seus, visto a obra sugerir a ideia de uma alma em movimento, a vagar. Nela, temos a proposta de um incessante movimento de troca, que rejeita, desde seu título, a estática e a mudez; nela, ainda, o eu e o mundo movem-se em um balé corpo a corpo, recíproca e generosamente cedendo um ao outro a própria essência (FAGUNDES, 2018, p. 26), e o resultado confirma a consistência marcadamente dialógica da obra de Mário Cláudio.

A alma vagueante: alguns encontros

A ficção marioclaudiana frequentemente recorre a figuras e fatos históricos para, em exercícios intersemióticos, subvertendo o real, criar profícuas possibilidades interpretativas, de modo que a escrita gera novas formas de ver artistas e obras de arte, pondo em discussão, afinal, a função da própria arte. Se, por exemplo, na *Trilogia da mão*, obra que concentra a trilogia formada por *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, Mário Cláudio ficcionaliza a biografia de artistas portugueses de modo que, nas obras constitutivas do tríptico, podemos ler imagens e outras referências ao pintor Amadeo de Souza-Cardoso, à violoncelista Guilhermina Suggia, à ceramista Rosa Ramalha e, ao fim e ao cabo, ao trabalho artístico do próprio escritor, no livro de crônicas *A alma vagueante*, ao textualizar suas memórias com figuras já desaparecidas da cultura portuguesa, ele acaba por se olhar no espelho da própria formação artística e intelectual. Aos moldes do Alberto Manguel de *Lendo imagens*, Mário Cláudio se coloca entre os seus para refletir sobre a função da arte, mantendo, assim, a coerência de seu trabalho, apesar da variação do gênero.

Nesta obra, o leitor acompanha reminiscências de Mário Cláudio a respeito de escritores e artistas plásticos, personalidades que figuram, agora reunidas, nas 23 crônicas publicadas entre os anos de 2015 e 2016 no *Diário de Notícias*, além de dois textos inéditos. O livro, que venceu por unanimidade a terceira edição do Grande Prêmio de Crônicas e

Dispersos Literários da Associação Portuguesa de Escritores (APE), em 2018, traz perfis de artistas portugueses com quem o escritor conviveu ao longo de sua vida. As crônicas, entretanto, não se mostram como retratos descritivos ou claramente imagéticos; são mais como "pinceladas impressivas", "que nos vão desvelando recordações, relações, opções, amizades, percursos, gostos, juízos, do autor – como é próprio do género, em que o "eu", o autobiográfico, em princípio está muito presente" (VASCONCELOS, 2017, p. 12). Desse modo, percebe-se que Mário Cláudio, imbuído duplamente da função de artista e arqueólogo de memórias, mergulha no abismo da própria existência e, por meio de seu trabalho, vai desvendando quem é pelas reminiscências dos encontros que generosamente compartilha com o leitor.

Portanto, no espelho da escrita marioclaudiana, mais que a imagem do próprio escritor, encontramos refletido aquilo que constitui o seu trabalho, e que se deixa representar por imagens, saberes e sabores da portugalidade característica do norte de Portugal (ALVES, 2011), de onde Mário Cláudio é oriundo, e, sobretudo, pela influência de personalidades de sua eleição. Assim, tem destaque a consciência do artista em relação ao próprio labor, bem como a sua capacidade de "tornar poeticamente coletiva a reflexão sobre a atividade a que se dedica, e coletiva num duplo sentido, o de se abrir a todos os virtuais leitores e o de pensar sobre outros artistas e outras linguagens, prática de espelhamento intensificadora da autorreflexão" (CALVÃO, 2008, p. 238).

Umberto Eco, em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, define o objeto especular como "toda e qualquer superfície regular capaz de reflectir a radiação luminosa incidente" (ECO, 1989, p. 14). Ora, a capa de todo livro pode ser tomada como uma superfície regular e, na de *A alma vagueante*, deparamo-nos com um retrato de Mário Cláudio feito a lápis, de autoria de Ricardo Leite. A imagem, que em traços firmes, porém esfumaçados, dá a ver o autor em uma pose de frente, mas com olhar de viés, como que enigmaticamente encarando o leitor de dentro de um espelho, acompanha a 1ª pessoa do verbo indicador do testemunho das memórias contidas no livro, "conheci". Completam a capa o nome do autor da obra, Mário Cláudio – que, convém mencionar a quem porventura o desconheça, é pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa –, e seu título, que, diagramado como uma estrutura piramidal, pode sugerir a triangulação da comunidade formada por autor, leitor e obra.

A escolha da imagem de capa não é vã: a estratégia autorreferenciada já vista, por exemplo, na fronte de *Ursamaior* (2000) – em que vemos uma fotografia do escritor posando em frente a uma parede de pedras sugestiva do encarceramento a que estarão sujeitas as personagens do romance[2] –, ao mesmo tempo que atrai o olhar do leitor para a presença do artista em sua obra, também incute na recepção a desconfiança natural ao pacto leitor de que nos fala Umberto Eco nos *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

Esbarramos, aqui, em um problema de gênero, pois as crônicas não são exatamente peças de ficção: elas tendem mais ao relato jornalístico, apesar do evidente flerte com o literário. Entretanto, nosso ficcionista, habituado a transformar personalidades na matéria viva de seus romances, não deixando de lado a sua opção pela efabulação nas crônicas de *A alma vagueante*, de certo modo retoma a forma medieval do gênero, marcada, como em Fernão Lopes, por uma perspectiva individualizada e, portanto, interpretativa dos fatos. Contemporaneamente, a crônica, como "discurso de autor, oscila entre ser predominantemente comentativa, reflexiva, e efabulatória [...]. Assim, apesar da actualidade e transitoriedade da sua temática, tem uma autonomia que favorece a prática da sua recolha e publicação em volume" (RITA, 2009).

Portanto, fatos e narrativas se amalgamam de maneira leve, desprovidos, ao menos na forma, da carga estética barroca que costumeiramente caracteriza os textos marioclaudianos, sendo possível ao leitor chegar, com José Carlos de Vasconcelos, prefaciador de *A alma vagueante,* à conclusão de que "o cronista Mário Cláudio é digno do ficcionista Mário Cláudio", a que se acrescenta: ambos são dignos do *leitor* Mário Cláudio. Se pensarmos que o volume em questão traz perfis de artistas outros, que têm a figura do escritor como leitor-modelo[3] em comum, poderemos supor que essa alma que se co-

2. "A capa da edição do livro, que traz uma fotografia de seu autor, parece ser retomada no jogo de Cristiana, reafirmando a questão do fingimento. O autor mascara-se de personagem sob a narrativa de uma figura que protagoniza uma história de fingimentos e fantasias, que garantem, seja em meio ao luto da cadeia que aprisiona esta ou da sociedade onde aquele está inserido, a sobrevivência minimante sã" (COSTA, 2012, p. 59-60).
3. "O leitor-modelo de uma história não é o leitor-empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque

loca, ao mesmo tempo, como autor e como leitor, vagueia vertiginosamente pela referida estrutura triangular, pulsante em vermelho sangue no centro de seu peito desenhado, exercendo ora um papel, ora outro, questionando a sua função como artista e deixando aparente o fio com que ata as crônicas componentes da obra. Assim sendo, Mário Cláudio se vê, como autor, no espelho que é o livro, que por sua vez espelha memórias relativas a outros artistas, e nós, leitores, nos vemos como testemunhos dessas memórias, que passamos a refletir em nossas vidas, uma vez que "cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitura remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor" (MANGUEL, 2001, p. 31-32).

A alma vagueante visita, em primeiro lugar, "O escritório de Ferreira de Castro", crônica sobre o escritor do norte que abre o volume, e encerra o passeio de crônicas mirando "Um rosto de Lisboa", a saber, o do escritor Baptista-Bastos. Entre esses encontros, o leitor se depara com impressões do cronista mediadas por livros, fotografias e telas, como é o caso de seu primeiro contato com o poeta Luís Miguel Nava, que ele narra como tendo se dado por intermédio de uma "fotografia de estúdio da província" (CLÁUDIO, 2017, p. 25), ou com o relato do então adolescente que se apercebera, certa vez, na presença da escritora Ilse Losa, figura descrita a partir da memória cinematográfica. Impressa na subjetividade do escritor e refletindo a memória de uma cena cinematográfica, tela da tela, Mário Cláudio

> em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. E isso não é tudo: se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que é sentiu na primeira vez. Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos "lendo" o filme de maneira errada. Mas "errada" em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo –uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com "Era uma vez" envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável" (ECO, 1994, p. 14-15).

confere um tom imagético ao seu texto ao mencionar a cena final do filme de Kenji Mizoguchi, que, em sua experiência, ficou marcada pela presença da escritora:

> Adolescente inseguro, sentando-me uma noite no lugar que me fora apontado no Teatro de São João, a fim de assistir à passagem de um filme japonês, *Contos da Lua Vaga, Ugetsu Monogatari* no original, aperceber-me-ia com não pouco sobressalto de que a senhora que ocupava o *fauteuil* à minha esquerda era nem mais, nem menos, do que a vera narradora de *Faísca Conta a Sua História*, a aguardar o começo da sessão, imersa numa enigmática tranquilidade, de cabelo loiro, e de mirada perdida nas nuvens. A fita consistia numa lenda triste, mas muito bela, que abordava pungentes estados de alma, a pobreza, a errância e a morte, e a minha intenção iria fatalmente dividir-se entre semelhantes entrechos e a reação a eles, eventualmente denunciada pela espectadora a meu lado. A determinada altura, alertado por aquilo que me chegaria aos ouvidos como um suspiro, ou um soluço, desviei discretamente a vista, e deparei com um rosto tão pálido como uma paisagem de neve nipónica, literalmente lavado em lágrimas (CLÁUDIO, 2017, p. 32).

A palidez do rosto de Ilze Losa, bem como suas lágrimas, são elementos narrativos que conferem materialidade ao discurso literário, capaz de transpor a cena ao registro memorial. Desse modo, o cinema penetra na literatura (esta duplamente representada por Mário Cláudio e pela escritora que seu texto invoca), criando-se, assim, uma "concreta expressão da permeabilidade entre o espaço interior da imaginação e o espaço exterior da experiência" (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 22). Queremos destacar, afinal, o movimento em abismo desse excerto: o rosto de Losa reflete a cena projetada na tela do cinema e o cronista, por sua vez, usa a página do livro como tela onde exibe ambas as referências. Essa estratégia textual, de refletir as memórias em imagens da cultura, também se percebe em outras obras de autoria de Mário Cláudio, por exemplo, em *Astronomia* (2015), romance de cunho mais declaradamente autobiográfico, cujo texto faz menção a reminiscências bastante particulares do eu narrado, sempre contextualizadas com registros memorialísticos de ordem coletiva, nele inseridos de forma mais ou menos direta, assim como são inseridos, também, índices artísticos.

Além de gatilhos imagéticos como os que foram mencionados, as crônicas de *A alma vagueante* deixam aparentes alguns sinais da estrutura que sustenta não só o livro analisado, mas o conjunto da obra

de Mário Cláudio, de modo a chamar atenção para o trabalho literário empreendido pelo escritor. Apesar de independentes, os textos são organizados sob uma sequência quase afetiva, que parece brincar com a memória do leitor habituado ao universo marioclaudiano (evidentemente sem afastar novos interessados), de modo que a leitura é conduzida por uma tênue linha deixada pela alma que, apesar de vagueante, sabe bem os caminhos a serem tomados neste labirinto das próprias memórias.

É o caso, por exemplo, da ligação pressentida entre as crônicas sobre o poeta David Mourão-Ferreira e o pintor Fernando Lanhas. Enquanto o final daquele texto faz lembrar as páginas finais de *Retrato de rapaz: um discípulo no estúdio de Leonardo Da Vinci* (2014), que elabora uma cena da morte do artista italiano permeada de beleza, de reflexões sobre a perecibilidade da vida e a permanência do tempo, além, é claro da relação do discípulo, Salai, com o Mestre, a epígrafe que antecede o texto sobre Lanhas evoca o nome de Da Vinci, como que a confirmar as impressões do leitor atento. Ao final da obra de 2014, lemos: "Exasperados de fome, e desistentes da Primavera, os corvos crocitavam o estribilho de sempre, 'Salai, Salai, Salai'. E a neve, a que tudo apaga, continuava a cair" (CLÁUDIO, 2014, p. 139). Por sua vez, a crônica sobre David Mourão-Ferreira aborda uma memória que "lentamente se apagará, levando consigo quantos peregrinam a um além, libertos da suspensão entre vida e morte" (CLÁUDIO, 2017, p. 111). A surpresa causada pelo virar de página, ao se deparar com um Fernando Lanhas que, nas palavras do próprio Mário Cláudio, quando não lhe "aparecia como um Leonardo Da Vinci incompreendido pelos mais doutos do Porto [...], surge num dos álbuns do Tintim, e ruma à estrela misteriosa", leva o leitor a, escavando as próprias memórias acerca do trabalho do escritor, enxergar-se inserido nessa tela da criação, como que a atravessá-la, aceitando esse jogo de reconstruções e representações.

Ainda sobre o caráter lúdico especialmente verificado na crônica sobre Lanhas, destaca-se a característica imagética do texto de Mário Cláudio, que emula, aqui, o trabalho do "principal promotor do abstracionismo geométrico" (CLÁUDIO, 2017, p. 115) português do século XX. Na tentativa de responder às perguntas, "Afinal, quem é este homem?" e "Afinal, o *que é* este homem?", o texto literário esgarça os seus limites para aproximar-se do código estético do pintor homenageado, cuja grandeza com que é descrito nos compêndios sobre

pintura "pouco nos diz sobre o que Lanhas foi, e sobre o que fez, em especial sobre o seu pensamento, algo de espantosamente lunar que se lhe reflectia nos *olhos azuis, muito claros, e não raro desmesuradamente abertos* na busca de alguma coisa, ou na surpresa de a haver encontrado" (CLÁUDIO, 2017, p. 115-116. Grifos nossos). O trecho destacado apresenta, a partir da escolha vocabular baseada em cores e impressões, além de na indicação do geometrismo, uma *ekphrasis* da obra *Tambores* (1945), de Fernando Lanhas, promovendo não apenas um exercício de escavação textual revelador da pintura do artista em questão, mas, sobretudo, uma "mais ampla reflexão, da qual fazem parte questões como o diálogo entre as artes, uma determinada valoração da obra de arte e a consciência da tarefa crítica do escritor" (CALVÃO, 2008, p. 11). Se, na referida crônica, Mário Cláudio parte da escrita *ekphrastica* para traçar um perfil do artista, elaborando, a partir da descrição do quadro, suas impressões acerca de Lanhas, de sua obra e relevância no cenário artístico português, em obras anteriores, por exemplo, *O Pórtico da Glória* (1997), ele desenvolve, entre outros momentos de estreito diálogo entre a literatura e outras artes, "um processo de reflexão sobre a atividade estética, aí incluído, de forma especial, o questionamento sobre o discurso ficcional" (CALVÃO, 2008, p. 235) a partir da menção ao quadro *As fiandeiras* (1656), Diego Velásquez, que serve como pano de fundo para o romance de que a narrativa dá conta em seu segundo capítulo. Esquivando-se de uma escrita biográfica, Mário Cláudio recorre à pintura do próprio Lanhas para descrever *o que* ele fora, e não *quem* fora, como nos diz a crônica. Fala, portanto, mais do artista do que do homem comum, assim chamando atenção para "uma alquímica correspondência entre as artes", "privilegiando obras e artistas e demonstrando ser um investigador de estilos e formas". Assim, Mário Cláudio

> encaminha-se para o virtuosismo, quer como tema, posto que não é inocente a eleição de artistas e do trabalho artístico como matéria da escrita, quer como estilo [...]. Assim o artista da palavra encontra espelhos em que sua arte se reflete, questiona-se, fragmenta-se (ALVES, 2003, p. 100).

No bojo dessa reflexão especular sobre o fazer artístico, vemos, ainda, o escritor tratar a relação entre o eu e o outro de maneira bastante nítida na crônica "Um poeta na permanência de Deus", dedicada a Manuel António Pina. Nela, temos que

> a questão da "alteridade", formulada em termos de se averiguar quem afinal escreve, se nós mesmos, se o outro, interessava sobremaneira ao autor do mais extenso título da nossa poesia, *Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É apenas um Pouco Tarde.* Falo por isso de mim como ele gostava de falar de si, ilustrando o tema que continua a fazer as delícias dos psiquiatras debruçados sobre as naturezas criativas, e sobre as diversas patologias com elas conexas, ou talvez não (CLÁUDIO, 2017, p. 79).

O final da crônica retoma o título do poema de Pina mencionado no início, mas, desta vez, ele ocorre como um desejo de discurso. O cronista diz lamentar não haver segredado ao homenageado, "enquanto viajava a seu lado na barquinha que ruma ao Infinito, 'Ouve lá, meu caro, *Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É apenas um Pouco Tarde*'" (CLÁUDIO, 2017, p. 81). Tomando para si as palavras do poeta, Mário Cláudio devolve a Pina o conselho que recebera sob a forma de versos, de modo que um fala ao outro sobre o mútuo aprendizado, sempre a partir das letras que os irmana. Esse gesto metaliterário, embora direcionado a Pina, coloca o escritor na posição de um *retratista da palavra*, que esboça "o retrato aceitável, e sem salamaleques, da vera e eterna poesia" (CLÁUDIO, 2017, p. 99).

Portanto, a metalinguagem do texto marioclaudiano, sempre voltado à reflexão sobre o trabalho executado quer pelo escritor, quer pelas personagens de suas obras, leva-nos a, nesse espaço de escavação que é o livro, perceber elementos da estética em *mise em abysme*. Literatura dentro da literatura, ou, nela, o cinema, a pintura, a fotografia etc.,

> como num vórtice infinito, numa espécie de alucinação, cada livro é o eco de uma fonte cuja origem não se pode alcançar, *labirinto* sem centro e sem Minotauro, *mosaico incrustado de espelhos*, *rosa* de que sobrou o *nome*, abismo de *obliquidades* e de *sorrisos sem gato*, ou *arquivo de uma conservatória* em que se incluem *todos os nomes* em *estado de dicionário* à espera de que se perceba a pista do verbete tornado eleito (CERDEIRA, 2000, p. 18. Grifos da autora).

O artista não está só

O conceito de literatura em abismo que propomos seguir nesta leitura fala da evidência dada à construção do texto, do trabalho da escavação que a elaboração dos signos da arte exige. A obra de Mário

Cláudio, especialmente esta, sobre a qual ora nos debruçamos, é tecida nesse emaranhado de referências, de modo que se constitui a partir da reflexão sobre o outro. Sobre esse tema, a professora Teresa Cerdeira faz, ainda, uma pertinente observação acerca de Herberto Helder, que podemos tranquilamente estender ao nosso autor. Ela diz: "ora, também o escritor é viajante que transporta uma bagagem pessoal acumulada ao longo do tempo, em que se surpreendem reunidas as sobras da memória vivida, os fantasmas das reminiscências, a biblioteca da cultura" (CERDEIRA, 2014, p. 22). É notória a capacidade que Mário Cláudio, artista da contemporaneidade, tem de pensar o seu trabalho a partir do labor do outro, e o artista é fiel, também como cronista, a esse que parece ser um de seus planos de trabalho. Se, como o próprio escritor nos ensina, "nenhum de nós representa apenas aquilo que é, mas também os infindáveis mundos donde veio. A prova está nos actos que não conseguimos justificar, mas que talvez exprimam a substância de que somos feitos" (CLÁUDIO, 2000, p. 97), identificamos, na preciosa bagagem desse viajante, algumas das substâncias que o constituem e que, afinal, nos ajudam a, com ele, vaguear pela sala de espelhos que é a literatura.

Referências

ALVES, M. T. A. Textos e telas em diálogo intersemiótico. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 99-114, 2/2003. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12506/9818. Acesso em: 11 out. 2021.

ALVES, M. T. A. A cidade do Porto na página e no écran. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1 e 2, p. 25-35, 2011. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/download/21843/12180. Acesso em: 10 set. 2021.

BENJAMIN, W. Escavando e recordando. *In*: *Obras escolhidas II*: Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 239-240.

CALVÃO, D. *Narrativas biográficas e outras artes*: reflexões sobre escrita literária e criação estética na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: EDUFF, 2008.

CERDEIRA, T. C. *O avesso do bordado*: ensaios de literatura. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CERDEIRA, T. Os abismos da arte na escrita de Helder Macedo. *In*: *A tela da dama*: ensaios de literatura. Lisboa: Presença, 2014. p. 21-73.

CLÁUDIO, M. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

CLÁUDIO, M. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

CLÁUDIO, M. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1988.

CLÁUDIO, M. *Ursamaior*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CLÁUDIO, M. *Retrato de rapaz*: um discípulo no estúdio de Leonardo da Vinci. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

CLÁUDIO, M. *Astronomia*. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

CLÁUDIO, M. *A alma vagueante*: 25 autores que conheci. Lisboa: Minotauro, 2017.

COSTA, M. C. da. *"Desvendando as constelações, uma janela para a noite"*: aspectos de luto e jogo em Ursamaior, de Mário Cláudio. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói (Rio de Janeiro), 2012. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/9951. Acesso em: 11 out. 2021.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Helena Domingos e João Furtado. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAGUNDES, M. G. Naturezas-mortas de Fiama Hasse Pais Brandão. *Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 22-36, jan-jun. 2018. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/10726. Acesso em: 11 out. 2021.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NATÁRIO, M. C. A casa de Mário Cláudio. *In*: NATÁRIO, M. C.; VIEIRA, J. (Org.). *Trilogia do belo*: encontros de filosofia e literatura nos 50 anos de vida literária de Mário Cláudio. Alfragide: Dom Quixote, 2020.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RITA, A. Crônica. *In*: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*. Lisboa,

30 dez. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronica/. Acesso em: 7 set. 2021.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Além do visível*: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

O Fantasma da Ópera além dos palcos: a construção do personagem do Fantasma e a intermidialidade no teatro

Mariana Seminati Pacheco (PUC-SP)[1]

Introdução

O Fantasma da Ópera é uma obra que conquistou os palcos de teatros ao redor do mundo, com uma história de amor impossível e um conflito entre três personagens, sendo eles uma figura que assombra o Teatro de Paris que vai se humanizando em cada ato do espetáculo. Entretanto, o fantasma possui um nome e também uma história, criada pelo escritor francês Gaston Leroux. Através da análise do ponto de vista de personagens do livro homônimo e partes principais em similaridade com a obra literária, presentes no espetáculo musical, pode-se notar como a imagem do personagem Fantasma e seu significado para o público atual foi construída, e também o quão real e ficcional ele se torna para seu público.

A relevância de tal estudo é a compreensão da visão de um personagem adaptado para meios diferentes e sua relevância dentro da história em que está inserido, além da sobreposição de uma mídia sobre outra por seu público.

O Fantasma de Gaston Leroux

O escritor francês Gaston Leroux, apesar de ter originalmente formação em direito pela universidade Panthéon-Sorbonne, seguiu a carreira como repórter e crítico de teatro pelo jornal parisiense *L'Écho*, também se envolvendo no estilo investigativo do jornalismo, o que inspirou na escrita de suas ficções a partir de 1907. Isso pode ser percebido logo no começo de sua obra *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de l'Opéra*, originalmente em francês), publicado em 1909 como folhetim pela revista literária *Le Gaulois* e posteriormente publicado em 1910, pela editora Pierre Lafitte and Cie.

1. Bacharel em Publicidade e Propaganda e Mestre em Letras pela UPM-SP, e Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

O principal acontecimento na edificação da Ópera de Paris (também conhecida como Opéra Garnier) que inspiraram o enredo da ficção em estilo gótico de Gaston Leroux foi a queda inexplicável do lustre da sala de apresentações em 20 de maio de 1896. De acordo com a informação da notícia do *Le Parisien*, durante a apresentação de *Fausto*, o contrapeso se rompeu, deixando cair o lustre de vinte toneladas sobre o público, mas apenas uma morte ocorreu naquela noite. Outro fato curioso é a existência real de um lago subterrâneo nas galerias do teatro. Com o cenário real e fatos que aconteceram, Leroux viu a oportunidade de introduzir um personagem que desde a primeira página, quando é apresentado, é colocado como verídico: "O Fantasma da Ópera existiu (...). Sim, ele existiu, em carne e osso, se bem que ele sempre teve toda a aparência de um verdadeiro fantasma, ou seja, uma sombra" (LEROUX, 2015, p.9).

Com essa primeira afirmação, na intenção de empregar o estilo jornalístico na ficção, o autor expõe seu personagem que possuirá diversas facetas: uma evolução de inicial rumor para ser visto como homem. E durante este processo, conheceremos o personagem Fantasma da Ópera.

Por meio da leitura da obra, foi possível observar que o fantasma nos é apresentado por pontos de vista diferentes: pelos membros e diretores da Ópera Garnier, por Christine Daaé, por Raoul, visconde de Chagny e o Persa, e ainda os segredos por trás das paredes da Ópera de Paris que igualmente se confundem com o fantasma.

Os boatos da Ópera – Diretores e membros da Ópera de Paris

A construção do personagem do Fantasma começa do signo, pois "o signo possui características e qualidades materiais próprias que 'nada tem a ver com a função representativa', pois esta tem a ver com a relação dos signos com o pensamento" (PLAZA, 2010, p.22), isto é, ainda não possui uma construção visual para o leitor por parte de sua primeira apresentação, estabelecendo sua primeira significação, vistas pelo corpo de balé e os diretores do local, e sim do que é percebido por estes:

> A verdade é que, já há alguns meses, não se falava de outra coisa na Ópera além desse fantasma usando roupas negras que passeava

> como uma sombra de alto a baixo pelo edifício, que não dirigia uma palavra a ninguém, com quem ninguém ousava falar e que, de resto, desaparecia assim que era visto, sem que se pudesse saber por onde e nem como. Ele não fazia ruído ao caminhar, como convém a um verdadeiro fantasma. (...) No começo as pessoas riam para zombar desse espectro vestido como um homem do mundo ou como um agente funerário, mas a lenda do fantasma já havia assumido proporções colossais no corpo do baile. (...) Quando não se deixava ver, ele marcava sua presença ou sua passagem por incidentes engraçados ou funestos, pelos quais a superstição quase geral o tornava responsável. (...) Tudo era culpa do fantasma, do fantasma da Ópera! (LEROUX, 2015, p.21)

De acordo com Julio Plaza (2010), pode-se afirmar que primeiro nos é apresentado um ícone por operar "pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seus significado (...)" (PLAZA, 2010, p.21), por primeiro construir suas qualidades representadas pelas roupas e suas atitudes, além de incidentes sem explicação. Pela cultura local dos membros da Ópera, em especial os trabalhadores locais (artistas, responsáveis por trás das coxias), a associação daquela figura com o que se conhece de um fantasma na cultura popular realizara-se automaticamente pelos demais personagens secundários.

Por se tratar de um ícone que, em primeira fase sofre transições, por conta dos boatos dos funcionários da Ópera Garnier, sua aparência também se altera, como com a descrição do personagem Joseph Buquet (maquinista-chefe), descrito como "um homem sério, organizado, de imaginação lenta, e era sóbrio" (LEROUX, 2015, p.23), e por isso sua construção do Fantasma também é validada, pelo caráter do interlocutor do discurso:

> Ele é de uma magreza prodigiosa, e sua roupa escura flutua sobre uma estrutura esquelética. Seus olhos são tão profundos que não dá pra distinguir bem as pupilas imóveis. Em suma, só podemos ver dois grandes buracos negros como nos crânios dos mortos. Sua pele, que se estende sobre a ossatura como o couro de um tambor, não é branca, mas desagradavelmente amarela; seu nariz é tão pequeno que fica invisível de perfil, e a ausência desse nariz é algo horrível de se ver. Três ou quatro longas mechas marrons sobre a fronte e atrás das orelhas às vezes de cabeleira. (LEROUX, 2015, p.23)

Quanto aos novos diretores da Ópera Garnier, Armand Moncharmin e Firmin Richard, tem seu primeiro contato com o Fantasma

durante um jantar para os mesmos e "na realidade, o fantasma teria vindo se sentar nesta noite no banquete dos diretores (...)" (LEROUX, 2015, p.55) pois uma figura taciturna havia sido identificada e desaparecido igualmente de forma misteriosa como aparecera. Os dois novos diretores são aconselhados:

> (...) nos aconselharam a fazer outras fechaduras, no maior segredo, para os apartamentos, gabinetes, e objetos que nós pudéssemos desejar trancar hermeticamente. Eles pareciam tão inusitados ao dizer isso, que nós nos pusemos a rir, perguntando-lhes se havia ladrões na Ópera? Eles nos responderam que havia algo pior, que era o fantasma. (LEROUX, 2015, p.57)

Céticos, recebem uma correspondência que exigia um valor mensal a ser pago (20.000 francos, aproximadamente 3048 euros atualmente) e o aluguel do camarote de número 5. Tal correspondência é entregue por Madame Giry, uma coordenadora responsável pela organização da Ópera. Ela igualmente realiza uma descrição do Fantasma, mas pelo que ouve, e não o que vê:

> Ele tem voz de homem, Ó! Uma doce voz de homem! É assim que acontece: quando ele vem à Ópera, chega normalmente por volta da metade do primeiro ato, dá três pancadinhas secas na porta do camarote nº 5. A primeira vez que ouvi essas três pancadas, quando sabia muito bem que não havia ninguém no camarote, os senhores imaginem se não fiquei intrigada! (...) Mas a voz prosseguiu: 'Não vos assustei, Madame, sou eu, o Fantasma da Ópera!!! (LEROUX, 2015, p. 85)

Expressando as primeiras características do Fantasma da Ópera, percebemos que, do ponto de vista do pessoal da Ópera e dos diretores, há uma mistura do sobrenatural com o real, mesmo que não comprovado nenhum dos casos, ou uma solução para reconhecê-lo e evitá-lo.

O Anjo da Música – Christine Daaé

A personagem Christine Daaé é apresentada como filha órfã de um falecido violinista que é aceita na Ópera Garnier para o corpo de balé. Em sua infância, seu pai lhe prometeu que, após sua morte, enviaria o Anjo da Música para ela. Quando isso ocorreu, Christine foi enviada para um conservatório, porém em nada se destacava.

Anos depois, quando Raoul, visconde de Chagny, antigo amigo de infância de Christine, a revê em sua grande apresentação na Ópera Garnier, estranha a evolução vocal dela, que alcançara um soprano que em sua infância não seria capaz de realizar. Após o reaparecimento de Raoul na vida de Christine, o Fantasma a rapta por quinze dias para os subterrâneos da Ópera, e altera sua primeira impressão do Anjo da música:

> A primeira vez que o escutei, acreditei, como vós, que aquela voz adorável, que de repente se pôs a cantar ao meu lado, cantasse de um dos camarotes próximos. (...) E ela não apenas cantava, como também falava comigo, respondia às minhas perguntas como uma verdadeira voz de homem, com a diferença de que era bela como a voz de um anjo. (LEROUX, 2015, p. 209)

Após o rapto, Christine retorna em um baile de máscaras no Carnaval da Ópera de Paris. Nesse retorno, ela relata, em segredo para Raoul sua experiência com o Fantasma, sua real aparência e também sobre os objetivos dele para ela. Por isso o seguia cegamente, não como o ícone construído pela Ópera, mas sim como o mito da voz do Anjo da Música que seu pai lhe contara:

> Quanto a mim, eu acreditava na Voz; jamais acreditara no fantasma, e eis que, entretanto, perguntei a mim mesma, toda arrepiada, se eu não era prisioneira do fantasma! Do fundo do coração, pedi à Voz que viesse em meu socorro, pois jamais poderia imaginar que a Voz e o fantasma eram um só! (LEROUX, 2015, p.219)

Aqui temos o primeiro momento que signo como ícone, se altera para um índice, sendo com é, um objeto palpável como homem, e o revela "então a Voz, a Voz que eu havia reconhecido sob a máscara, que não conseguiria escondê-la, era a que estava de joelhos diante de mim: um homem!" (LEROUX, 2015, p.223). Além disso, também o torna real e vivo ao lhe inserir sentimentos, primeiro o ciúme em relação ao visconde, e também o amor que demonstra.

Ao final desta cena, que se passa no baile de máscara de Carnaval da Ópera, ao se esconder com Raoul para lhe relatar sua experiência nos subterrâneos, com a própria confissão do Fantasma a ela, é dito "É verdade, Christine!... Não sou nem anjo, nem gênio, nem fantasma... Eu sou Érik!" (LEROUX, 2015, p.223).

Mesmo que "O termo 'verdade', quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso" (ROSENFELD, 2014, p.18), é no depoimento de Christine Daaé, no decorrer da obra que é desvelado o fantasma como homem, e seu nome, Érik, lhe entregando personalidade além de características e ações de um signo.

O homem chamado Érik – O Persa

Será através da narrativa de Persa com o visconde de Chagny que a história do personagem é apresentada ao leitor, e a deformidade em seu rosto que o obriga a viver afastado da sociedade comum:

> (...) Érik era originário de uma pequena vila dos arredores de Rouen. Ele era filho de um empreiteiro de obras. Tinha fugido cedo da casa dos pais, onde sua feiura era objeto de horror e espanto por parte de seus pais. Durante algum tempo, exibiu-se nas feiras, onde seu empresário o mostrava como um 'morto-vivo'. (LEROUX, 2015, p.457)

Ao mesmo tempo que o Persa o trata como um homem a ser admirado por seus talentos, tal como habilidades em ilusionismo, e sua engenhosidade em arquitetura e música, também aponta suas atitudes sem escrúpulos em seu histórico de vida, e afirma que Érik é "(...) Um homem do céu e da terra, apenas isso" (LEROUX, 2015, p. 253), e por isso é mortal, ao mesmo tempo que tenha capacidades sobrenaturais: "Como em arquitetura, Érik tinha ideias bastante pessoais e concebia um palácio como um prestigiador pode imaginar um cofre com combinações (...)" (LEROUX,2015, p. 457). Também nos é explicado porque da dependência de Érik da Ópera Garnier, e que suas necessidades não eram de uma assombração, mas sim humanas:

> Érik precisava de dinheiro. Acreditando-se excluído da humanidade, não se deixava perturbar pelo escrúpulo e se servia de dons extraordinários de destreza e imaginação que recebera da natureza como compensação, pela atroz feiura com que ela o dotara, para explorar os humanos, e seu peso em ouro. Se devolveu os quarenta mil francos, por iniciativa própria, aos senhores Richard e Moncharmin, foi porque, no momento da restituição, não tinha mais necessidade deles! (LEROUX, 2015, p.455)

Uma das cenas que aponta o caráter perverso do Fantasma Érik é a da Câmara dos suplícios, descrita como uma saleta hexagonal com paredes espelhadas e uma arvore de ferro com uma corda de forca (laço de Punjab), criada por Érik para divertir a sultana da Índia com a tortura de condenados. O Persa alerta Raoul de como caminhar pelos subterrâneos e levá-lo até Christine Daaé. Também, durante a narrativa pelas galerias da Ópera, são encontradas outras duas figuras que não se relacionam com Érik, porém são o que os funcionários da Ópera, e assim, lhe dando características irreais. Uma delas é do matador de ratos: "Quando diante dos dois homens, surgiu um rosto fantástico... Um rosto inteiro... um rosto; não apenas dois olhos de ouro... mas todo um rosto luminoso... todo um rosto de fogo! Sim, um rosto em fogo que avançava à altura de um homem, mas sem corpo!" (LEROUX, 2015, p.355).

Após esse vislumbre, o próprio caçador se identifica aos dois visitantes e lhes alerta: "Não se mexam! Acima de tudo, não me sigam! Sou eu, o matador de ratos! Deixa-me passar com meus ratos!" (LEROUX, 2015, p. 357). Já a segunda figura encontrada nos subterrâneos não é identificada pelo autor ou personagens, e é envolta em real mistério:

> Uma sombra que, desta vez, não carregava nenhuma lanterna... uma sombra que simplesmente passava pelas sombras. Passou tão perto que esbarrou neles. Eles sentiram, nos rostos, o sopro quente de seu manto... pois puderam divisá-la com clareza suficiente para ver que a sombra usava um manto que a encobria da cabeça aos pés. Na cabeça, um chapéu de feltro mole... Ela se afastou, raspando paredes com o pé, e, por vezes, dando, nas viradas, pontapés nas paredes. 'É alguém da segurança do teatro?' perguntou Raoul – 'É alguém muito pior!', respondeu o Persa, sem dar outra explicação. (LEROUX, 2015, p.353)

Com o personagem do Persa nos relatando que Érik não apenas é um homem real, mas possui uma história, características, personalidade e caráter, ele traduz os signos construídos pelos relatos anteriores dos diretores e funcionários da Ópera, juntamente com o que era dito por Christine Daaé, e o sintetiza pelo que de fato a figura do Fantasma é, e o que ainda permanece incógnito e não se refere ao Fantasma, nas galerias subterrâneas do edifício do teatro.

De fantasma ao homem – Visconde de Chagny

O visconde de Chagny, como irmão mais novo do patrocinador da Ópera de Paris, e apaixonado pela soprano Christine Daaé, é o personagem que consegue ter a percepção de todas as versões citadas sobre o Fantasma que assombra o teatro.

Sua primeira experiência é em seu reencontro com Christine, em que o camarote dela se tranca e ele escuta uma voz masculina, se enciumando. Esperou do lado de fora do camarim o que julgava ser um homem, porém nada saiu daquele recinto, além da própria soprano. A experiência seguinte se dá no cemitério de Perros. Posteriormente, ao ouvir a declaração dela a respeito do que acredita ser o anjo da música, Raoul explode em uma gargalhada e acusa que alguém esteja pregando uma peça nela (LEROUX, 2015, p. 109). Porém, após a ausência da cantora em um jantar com o visconde, ele a procura, e descobre seu retorno ao local fúnebre à meia-noite, para visitar o túmulo de seu pai, e:

> (...) o invisível tocava para nós. E que música! Nós já a conhecíamos! Christine e eu já tínhamos ouvido essa música em nossa juventude. (...) Nesse instante, só consegui me lembrar de tudo o que Christine acabara de me dizer sobre o Anjo da música, e não soube bem o que pensar desses sons inolvidáveis que, se não desciam do céu, não revelavam sua origem terrestre. (LEROUX, 2015, p.115)

Nos bailes de máscaras de Carnaval, Raoul realmente vê o Fantasma, ainda como uma figura sobrenatural, que causa alvoroço dos convidados que desejavam ou fugir ou vislumbrar o personagem descrito como:

> O homem com cabeça de caveira, chapéu de plumas e roupa escarlate arrastava atrás dele um imenso manto de veludo vermelho, cuja chama se prolongava regiamente sobre o piso; e nesse manto estava bordada em letras douradas uma frase que todos liam e repetiam em voz alta 'Não me toque! Eu sou a Morte vermelha que passa!...'" (LEROUX, 2015, p.169)

Raoul, em segredo com Christine em um local que a denominada "Morte vermelha" não os vê, pede explicações para ela, que já havia conhecimento, neste ponto da narrativa, que o Fantasma era Érik. O visconde imagina que o Fantasma se trata de um farsante que se

aproveita da ingenuidade de Christine, porém a voz de Érik o faz questionar suas pré-impressões:

> A voz sem corpo recomeçou a cantar e Raoul, com certeza, ainda não tinha ouvido nada no mundo – em termos de uma voz que unia, ao mesmo tempo, com a mesma sutileza, os extremos – do mais amplo e heroicamente suave, do mais delicado em sua força, do mais forte em sua delicadeza, enfim, do mais irresistivelmente triunfante. (LEROUX, 2015, p.179)

Há uma discussão entre Raoul e Christine a respeito da possessividade do Fantasma sobre a cantora, que exige seu retorno aos subterrâneos de Paris, e então é feito mais um relato ao visconde sobre a figura real e igualmente irreal. Raoul então, tem como segundo discurso para construção do signo sobre o Fantasma: um personagem que possui uma monstruosidade estética em sua aparência, porém beleza em sua voz e habilidade musical. A partir desse momento é que o Fantasma se torna palpável: "É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária" (ROSENFELD, 2014, p. 23).

Raoul busca libertar Christine do monopólio do Fantasma Érik, mas sem sucesso, pois o temor dela é maior do que a ousadia do visconde, "(...) tudo lhe parecia como devendo constituir um terreno moral propício às iniciativas malfazejas de alguma personagem misteriosa e sem escrúpulos. De quem Christine Daaé era vítima?" (LEROUX, 2015, p.153). O visconde de Chagny irá buscar a resposta sobre isso e desafiar Érik após Christine ser levada pelo Fantasma durante uma de suas apresentações e a queda do lustre.

A figura no teatro que tinha real conhecimento sobre Érik é o personagem conhecido como o Persa, como apresentamos anteriormente. Será com a ajuda desta figura que Raoul irá até os subterrâneos da Ópera atrás de Christine e do Fantasma. Raoul tem conhecimento dos crimes cometidos por Érik, mas não do seu requinte. E o descobre na câmara dos suplícios, junto do Persa. Ambos são deixados lá para morrer, e escutam a voz de Érik do outro lado da sala, e de Christine também. O Persa, durante sua função de guia de Raoul, tem uma dubiedade em sua apresentação de Érik: "(...) ora o Persa falava de Érik como um deus, ora como um vilão canalha" (LEROUX, 2015, p.451).

Através da experiência do Visconde de Chagny, o leitor consegue "(...) abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes" (CANDIDO, 2014, p. 58), isso é, construir versões diferentes dos demais personagens sobre o Fantasma, sem possuir uma certeza ou julgamento de quem de fato é Érik, apesar de saber que não é apenas um boato, mas um homem real.

O Fantasma de Andrew Lloyd Weber

A adaptação para os palcos de Andrew Webber (1986) trouxe mudanças de um romance ao estilo gótico para uma apresentação mais focada na relação amorosa de Christine com o Fantasma e o Visconde de Chagny. Nossa análise partiu do roteiro do musical e seus atos, e não pelas impressões dos personagens, pois é compreensível que a linguagem é alterada, e os olhos aqui são do público e não mais do leitor, pois "(...) a performance aparece ligada ao uma ressemantização dos valores contidos no processo de dinâmica corporal dentro da arte" (GLUSBERG, 2013, p.57). Focaremos em momentos principais, como o rapto de Christine ao lago subterrâneo, a apresentação da queda do lustre, o baile de máscaras, a apresentação de Don Juan Triunfante, e o desfecho nos subterrâneos da Ópera.

Foi considerada a versão brasileira de Cláudio Botelho e Miguel Briamonte, apresentada no teatro Renault, em São Paulo, no ano de 2005.

Christine no lago subterrâneo

Essa cena ocorre a apresentação de estreia de Christine como soprano, e o reencontro dela com o Visconde de Chagny. Após Raoul se retirar do camarim dela ao final da peça, Christine fica sozinha e escuta a voz que pensa ser do Anjo da Música enviado por seu pai, insultando a interferência de Raoul. Em resposta, a cantora pede perdão àquele que lhe ensinara a cantar de forma misteriosa, e então o espelho de seu camarim se abre para uma passagem aos subterrâneos. Durante a caminhada por entre profundo da Ópera, ela desvela sua crença no Anjo da Música, para confirmá-lo como o Fantasma da Ópera:

> Quando estava dormindo, ele cantou para mim, ele veio em meus sonhos... /Aquela voz que me chama e fala meu nome.../ E eu sonho de novo? Por enquanto eu acho que o Fantasma da Ópera está lá - dentro da minha mente... / (...) Seu espírito e minha voz combinados em um: O Fantasma da Ópera está lá – dentro da minha mente... (BOTELHO, 2005)

O Fantasma a seduz através da música, e a faz crer em seu universo como "o trono da música", o que a faz ceder sem protestos ao rapto para o lago abaixo da Ópera. Curiosa, Christine ousa remover a máscara que encobre seu rosto, e ao cometer tal ato, resulta na irritação dele, pois é percebido que ele não desejava que Christine soubesse de sua feiura, pois a ama, e deseja fazê-la amá-lo também: "O medo pode mudar para amor – você aprenderá a ver/ Descobrir o homem por detrás do monstro: Esta carcaça repulsiva, que parece um bruto, mas secretamente sonha com a beleza... secretamente... secretamente..." (BOTELHO, 2005).

Portanto, nesta cena rapidamente o irreal do personagem Fantasma é removido, para ser substituído pelo homem palpável e real, mesmo que "valor estético suspende o peso real dos outros valores (...); integra-os no reino do lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo" (ROSENFELD, 2014, p.47); isso é, o que se sobressai nesta versão para o teatro para o personagem é sua aparência, seu valor estético, e por isso é um empecilho para o sentimento entre ele e Christine. É em torno do amor impossível do Fantasma, que a peça irá focar, e apresentá-lo como algo humano, com sentimentos, se torna mais relevante do que manter o suspense para o espectador.

A apresentação da queda do lustre

Os diretores da Ópera, *messieurs* Firmin e André, recebem recomendações de como realizarem a peça *O Mudo*, colocando Christine Daaé no papel principal e a soprano Carlota no papel secundário sem falas. Contrariada, Carlota não tolera a troca, e por isso se mantém no papel principal, o que gera problemas com o Fantasma. Primeiro ele faz com que Carlota coaxe durante a apresentação do ato, e para continuar o espetáculo, os diretores optam por realizarem a troca das cantoras.

Christine se refugia com Raoul para o telhado da Ópera Garnier. É neste momento que ela revela para ele sobre a humanidade, e suas

atitudes criminosas. Para explicar que seu medo não é vão, conta sua experiência nos subterrâneos da Ópera, e a deformidade do homem por trás da máscara do Fantasma:

> Raoul, eu o vi! Eu posso esquecer aquela visão? Um dia eu posso escapar daquele rosto? Tão distorcido, deformado, quase não era um rosto, naquela escuridão. / Mas sua voz encheu meu espírito com um som estranho e doce... Naquela noite havia música na minha mente... E através da música minha alma começou a voar! Eu ouvi como nunca tinha ouvido antes... / Ainda em seus olhos, toda a tristeza do mundo... Aqueles pedintes, que ao mesmo tempo ameaçam e adoram... (BOTELHO, 2005).

Raoul, encontrando sua amada Christine em desespero, oferece seu amor para protegê-la, e pede para que ela confie em sua proteção. Essas juras de amor trocadas entre Christine e Raoul pioram a ira do Fantasma, pois antes apaixonado pela soprano, é ferido por saber que não a conquistou e não poderia tê-la, sendo negado e traído pelo dom da Música que dera a ela.

O primeiro ato se encerra com a queda do lustre, após a finalização de *O Mudo*, sobre a plateia, demonstrando a ira do Fantasma, interpretada como algo sobrenatural pelo público, e sem explicação, noticiado no *Le Parisien* em 1896. Eis aqui a fusão do real histórico com o sobrenatural fictício, o que humaniza o Fantasma e o torna também um personagem criado, de dentro do enredo até a realidade do espectador. Temos a partir daqui um primeiro sentimento de transmidialidade entre o Fantasma criado pelo autor do livro e também do musical com a inspiração real de Gaston Leroux.

O baile de Máscaras e Don Juan triunfante

Aqui temos a cena que representa o carnaval da Ópera. O Fantasma não assombra o local há 6 meses, Christine está noiva de Raoul, apesar de pedir segredo sobre, e o medo daqueles que frequentam o teatro parece temporariamente nulo. A figura do Fantasma então ressurge, trajado de vermelho e uma máscara de caveira, anunciando seu retorno e a composição de sua própria Ópera, *Don Juan Triunfante*, com suas exigências àqueles que a irão interpretar, além de expor seu domínio sobre Christine Daaé:

> (...) que Carlota saiba que atuar é ser mais que mariposa atrás se luz! / Don Juan emagrecer, essa idade e esse peso, meu Jesus! / Produtores, por favor, seu encargo é só pagar não pensar. / Quanto a Christine Daaé: não há nenhum sinal, pois sua voz é um encanto, embora a perfeição só virá se entender e seu caminho a trouxer a mim, seu mestre. (BOTELHO, 2005)

Os diretores, junto do visconde de Chagny, decidem que é o momento de prender o Fantasma, que agora o mostra como um homem capaz de ser capturado durante a apresentação do espetáculo.

O cenário posto para a peça é de tons vermelhos de um possível primeiro ato que se passe em um prostíbulo no inferno. O Fantasma substitui o lugar do personagem Don Juan, assassinando o ator que o interpretava, e contracena com Christine. É neste momento que ela cede ao Fantasma, e remove sua máscara em frente ao público.

É relevante compreender a lenda de Don Juan, sendo este um sedutor espanhol e igualmente louco, além de assassino, que é arrastado para o inferno pela estátua do próprio pai que assassinara. Há divergências quanto ao caráter do personagem, mas podemos estabelecer a relação entre o perfil do Fantasma com o Don Juan, começando pela máscara, já que "a cultura impõe sua codificação somente sobre certas partes do corpo: o rosto é a parte mais usada nas ritualizações (...)." (GLUSBERG, 2013, p.56). Tal como Don Juan, o Fantasma seduzia Christine, como o amante renegado da cantora, após ela se apaixonar por Raoul. Porém, com sua feiura exposta e humilhado, ele se arrasta de volta aos subterrâneos, seu inferno, mas levando sua amada junto de si.

Lago Subterrâneo e cena final

O Fantasma traja Christine com um vestido de noiva, e ela o questiona se seria o desejo "da carne" que o move. Ele então nega e que "seu rosto envenena o amor" (BOTELHO, 2005), e se declara para ela, dizendo que agora viver com ele é o seu destino. Christine fala que não é a feiura que a magoa, mas sim as atitudes do Fantasma, o que o humaniza e também coloca a culpa em suas ações.

O Fantasma chantageia Christine com a vida de Raoul e o amor por ele. Ela se revela enganada pelo Fantasma, mas consegue sentir compaixão por ele: "Oh criatura das trevas, da vida só viste o mal. /

Que Deus me ajuda a mostrar-te que não está mais só!" (BOTELHO, 2005). O próprio Fantasma nunca fora tratado como humano, e por essa atitude de Christine é que o rende. Ele pede ao casal o esquecimento do que acontecera nos subterrâneos. Os guardas e funcionários da Ópera invadem os subterrâneos atrás do Fantasma, e não o encontram, apenas a máscara que oculta seu rosto.

O Fantasma não é só humanizado para o espectador por suas ações, mas também pelos sentimentos que possui e desperta do público, com o conflito de puni-lo por suas ações contra o teatro, e suas motivações. Desta forma "os esquemas de ação, executados na performance, estão vinculados a representações psicológicas subjacentes a eles: deste modo, o espectador se encontra diante de verdadeiros complexos de conduta" (GLUSBERG, 2013, p.90), isso é, a dualidade de sentimentos que o espectador sente pelo personagem é concluída com compaixão, mesmo sabendo dos crimes cometidos pelo mesmo no decorrer da história.

Dois em Um: O Fantasma para o Público

A imagem construída do Fantasma da Ópera para o público se baseou muito mais pelo espetáculo musical, sem reconhecer o personagem do livro. Porém, é na obra literária que é feita uma narração ao estilo jornalístico, fundindo a ficção com a realidade, que causa o mito sobre o Fantasma da Ópera, tal como no próprio teatro, que, ao mesmo tempo que se nega a existência dele, se afirma que ele pode ter existido. O musical, então, consegue realizar a intermidialidade tanto nos signos da obra de Gaston Leroux, com o roteiro de Lloyd Webber, pois:

> É por ser um hipermédio que o teatro fornece, como nenhuma outra arte, um palco para a intermedialidade. Nesse estágio, o artista é o jogador das diferentes mídias que atua nos espaços vazios entre as mídias. Concluindo esta seção, também podemos dizer que a multimedialidade também pode ser definida com relação a um projeto, em vez de um objeto individual (...) (KATTENBELT, 2008, p.23)[2]

O espetáculo musical é um bom exemplo da hipermidialidade, pois consegue combinar tanto o enredo literário adaptado, com a música

2. Tradução da autora.

e a atuação em palco. E a intermidialidade entre teatro e literatura consegue construir um personagem duplo, que é reconhecido por signos em comum entre ambas as mídias, como sua aparência deformada, seus assombros pelo teatro, os assassinatos cometidos, sua capacidade musical, sua paixão perseguidora por Christine Daaé, e o ciúme exagerado por conta do visconde de Chagny.

A mudança da importância de alguns personagens secundários não altera o significado do personagem principal, como o personagem do Persa, responsável por humanizar o fantasma na Ópera (que é removido completamente no teatro), mas sua importância é substituída pela construção da imagem do Fantasma no decorrer da atuação e linguagem corpórea para trazer os mesmos valores, a partir da apropriação de caracterização, dança e atitudes sociais questionadas.

O foco do teatro é reduzido, se comparado com a obra literária: é posto ao público apenas o amor não correspondido e as ações desencadeadas pelo Fantasma, e sua deformação, que o deixa a margem da sociedade, e então, o espectador se identifica com o enredo pelos sentimentos de compaixão, amor, tristeza que não expressos no decorrer da trama. Não se torna relevante o passado de Érik, mas o signo emocional que o Fantasma desperta.

Considerações Finais

Ao fim desse trabalho, podemos afirmar que a intermidialidade entre o discurso literário e o teatral construiu um Fantasma híbrido, e que, apesar do sucesso maior do espetáculo musical, possui signos de ambas as produções, adaptados da obra literária para o palco, com um novo significado que conquistou o público, que após assistir ao musical, poderá buscar ler o livro e ter duas visões do mesmo personagem em seu imaginário.

Esse novo personagem, resultado da intermidialidade no imaginário popular, é de um Fantasma renegado pela sociedade por sua aparência, e que assim justifica suas ações contra os diretores e os trabalhadores da Ópera Garnier. Ele nega que a ode à Música esteja na construção da Ópera, mas sim que exista em seus subterrâneos, onde ele habita, e expõe sua essência musical, refletida em Christine Daaé, que possui uma beleza aceita pelo público. O personagem Fantasma Érik, surgido da intermidialidade, questiona seu público

se os atos e a aparência são motivos para desumaniza-lo e despertar sentimentos humanos, tais como amor e compaixão, por esta figura protagonista.

Quanto a podermos chamar o Fantasma de real, dentro da sociedade, ou apenas sua construção ficcional, isso cria diálogos diferentes para uma análise futura, não somente para aqueles que assistem ao espetáculo musical ou leem o livro, mas também que visitam o Teatro de Paris.

Referências

CANDIDO, Antonio. *O Personagem e a Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FILHO, Domício Proença. *A Linguagem Literária.* 2 ed. São Paulo: Ática, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

20 MAI 1896: le lustre s'écrase sur le public. Le Parisien. França:23 de abril 2000. Disponível em: <http://www.leparisien.fr/paris-75/20-mai-1896-le-lustre-s-ecrase-sur-le-public-23-04-2000-2001331678.php>. Acesso em 20 fevereiro 2020.

KATTENBELT, Chiel. *Intermediality in Theatre and Perfomance: Definitions, Perpections and Medial Relationships*. Culture, Language and Representation. ISSN 1697-7750.Vol VI/2008. p. 19-29.

LEROUX, Gaston Alfred. *O Fantasma da Ópera / Le Fantôme de l'Ophera*. Tradução e Notas de rodapé Valter Lellis Siqueira – São Paulo: Editora Lamark, 2015.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*.1 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. São Paulo, Perspectiva, 2014. p.9-50.

BOTELHO, Cláudio. *O Fantasma da Ópera*, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZB6r0VTgeg>. Acesso em 15 janeiro de 2020.

Mise en abyme, visualidade e escultura em *A paixão segundo G.H.*

Mariana Silva Bijotti (FFLCH-USP)[1]

Introdução

Clarice Lispector, em diversos de seus romances, incluiu personagens artistas variados: dentre eles, pode-se lembrar da (quase) escritora Joana em *Perto do coração selvagem*, a qual Regina Pontieri aponta seu caráter de "artista em formação" (PONTIERI, 2001, p. 169); das pintoras Ângela Pralini, em *Um sopro de vida*, e a narradora-pintora não nomeada de *Água viva*, seguindo a predileção pelo desenho e pela pintura que Clarice por vezes demonstrava em suas crônicas – "Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira [...], jamais teria entrado pelo caminho da palavra" (LISPECTOR, 1999, p. 285); "Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar" (LISPECTOR, 1999, p. 96); "A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar" (LISPECTOR, 1999, p. 197) –; e os escritores Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*, e o Autor (também não nomeado), de *Um sopro de vida*, os quais seguem a arte da palavra, que, segundo Clarice, seria "uma maldição que salva" (LISPECTOR, 1999, p. 134). No entanto, outra arte também aparece nesse *corpus* clariciano: a escultura, sendo G.H., de *A paixão segundo G.H.*, o exemplo de escultora efetivamente dita – vale lembrar que essa arte aparece, minimamente, em *O lustre*, quando Virgínia faz seus bonecos de barro; *A hora da estrela*, quando Olímpico de Jesus talha seus bonecos de Cristo na madeira; em *Um sopro de vida*, servindo de comparação para o Autor manifestar o processo de criação de sua personagem; e em *Água viva*, ao comparar a importância da madeira para suas pinturas tal qual esse material seria importante para um escultor, além de dizer que, naquele *instante-já* que estaria sendo narrado, ela tanto veria estátuas quanto seria uma estátua a ser vista[2].

1. Graduada em Letras - Português e Inglês (FFLCH - USP), Mestre em Letras – Literatura Brasileira (FFLCH - USP). É professora de Língua Portuguesa e Literatura no ensino básico, além de ministrar cursos livres e de extensão universitária.
2. Devo essa lembrança das estátuas em *Água viva* a Fernando de Mendonça, durante o simpósio da ABRALIC 2021 "Literaturas em abismo: a perspectiva semiótica em debate", do qual participei com esta fala.

Ainda, a arte escultórica aparece também, mesmo que timidamente, em contos e crônicas da autora, como no conto "A quinta história", em que as famosas baratas claricianas, ao comerem da mistura de gesso, açúcar e farinha, seriam petrificadas no seu *de dentro*, deixando intactos o seu corpo físico "de fora", assemelhando-se, conforme o olhar da narradora, à cidade de Pompéia, tomada pela erupção do vulcão Vesúvio, petrificando a população. Dentre as crônicas, duas são interessantes de serem mencionadas: "Uma porta abstrata" (que será trabalhada mais a frente) e "Uma lição de escultura", esta última na qual ela reflete sobre sua entrevista com o escultor Mário Cravo.

Por fim, nas entrevistas em que Clarice fazia o papel de entrevistadora, destacam-se aquelas com escultores, como o já citado Mário Cravo, além de Bruno Giorgi e Maria Martins.

Dessa maneira, após esse breve panorama de onde seria possível encontrar o tema das artes e, principalmente, da escultura (foco deste texto) na obra de Clarice Lispector, pretende-se demonstrar aqui como esta manifestação artística, que é a arte primária de G.H. – romance que é o cerne deste texto –, pode, de alguma forma, influenciar a escrita dessa protagonista após sua experiência da paixão. Para isso, a *mise en abyme* – já estudada em Clarice pela crítica, da qual destaca-se o nome da pesquisadora Mariângela Alonso – parece ser uma chave interessante para se poder pensar essa possível influência entre a arte visual da escultura (a arte do espaço) e a arte da palavra (a arte do tempo).

A escultura, ou o "tocar a coisa"

Antes, ainda, de se adentrar na análise de *A paixão segundo G.H.*, mostra-se interessante ler a única crônica que Clarice escreveu sobre a escultura – salvo aquela que, como já mencionado, foi derivada de sua entrevista com o escultor Mário Cravo. Portanto, a leitura de "Uma porta abstrata" (que aqui estará retomada na íntegra) pode auxiliar nesse estudo, uma vez que, a partir dela, pode-se vislumbrar o que seria a arte escultórica segundo essa voz narrativa clariciana:

Uma porta abstrata

> Sob certo ponto de vista, considero fazer coisas abstratas como o menos literário. Certas páginas, vazias de acontecimentos, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse – qual é a mais verdadeira escultura de um corpo? o corpo, a forma do corpo, a expressão da própria forma corpo – e não a expressão "dada" ao corpo. Uma Vênus nua, em pé, «inexpressiva», é muito mais do que uma ideia literária de Vênus. Estou chamando "ideia literária de Vênus", uma Vênus, por exemplo, que tivesse no rosto um sorriso de Vênus, um olhar de Vênus, como um título. A Vênus de Milo – é uma mulher abstrata. (Se eu desenhar num papel, minuciosamente, uma porta, e se eu não lhe acrescentar nada meu, estarei desenhando muito objetivamente uma porta abstrata.) (LISPECTOR, 2018, p. 657)

O que chama a atenção nessa crônica, em primeiro lugar, é o fato de Clarice comparar o esculpir com o *tocar a coisa*, com uma literatura abstrata – que, retomando outra crônica sua, "Abstrato é o figurativo", seria "apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu" (LISPECTOR, 1999, p. 316). De fato, a escultura é a arte do toque, aquela em que menos há mediação entre o artista e sua arte. A essência do esculpir faz-se diretamente com as mãos, sem pincéis, sem tinta, sem palavras.

Ainda, conforme defendido na dissertação *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G.H.*[3], nota-se como Clarice parece subverter os termos artísticos "representação" e "expressão". A "expressão da própria forma do corpo" seria o corpo em si, sem ser representado (mas, talvez, sendo quase que *apresentado* em sua materialidade). Já a "expressão 'dada' ao corpo" poderia ser pensada como a expressão artística – que, conforme Alfredo Bosi (1986), seria a união entre força e forma, entre o *existir sensível* do homem e a forma que ele dá a esse ato –, ou seja, para a autora, a representação, podendo ser mimética ou não. Mas Clarice demonstra não querer representar: seu desejo é o de *ir* à coisa, tocá-la inclusive artisticamente – o que é impossível, pois a arte já é representação. A escultura, segundo a crônica, daria essa impressão, possivelmente falsa, de se alcançar tal desejo. O que a autora parece buscar é um rompimento com a noção confortável

3. Documento disponível no link: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-11112020-192248/pt-br.php> Acesso em: 29 out. 2021.

de representação, um momento em que se poderia tocar a coisa na arte, que não é o mesmo que representá-la mimeticamente. O que ela quer, assim, é alcançar o inalcançável: chegar ao *it* inclusive pela arte. Ela, inevitavelmente, representará a coisa almejada, mas essa não é exatamente a sua aspiração, conforme a leitura da crônica.

A mesma discussão aparece no início de *A paixão segundo G.H.* Nessa obra, logo de início, G.H. já se define como uma "mulher escultora", aparentemente realizada dentro das normas sociais, pelo menos até então. Sobre a escultura, assim ela a caracteriza:

> Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu.
>
> Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. (LISPECTOR, 2009, p. 25-26).

Um "pré-clímax": para isso lhe servira sua arte primária. Uma preparação para o que ela encontraria naquele dia de faxina pelo quarto da empregada: lidar de forma mais sensível com o outro, com Janair, seu desenho na parede e a barata, enfrentando, inclusive, o *de dentro* do inseto. A escultura seria, então, uma maneira de lidar com as *formas imanentes* (conforme os termos da própria personagem) da matéria e dos objetos, lidando com o outro. Além disso, a escultura também era uma atividade na qual ela procurava *apenas reproduzir* com as mãos, sem se exprimir: "[...] tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos" (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Semelhantemente à crônica "Uma porta abstrata", demonstra-se, em *A paixão segundo G.H.*, o desejo de "reproduzir". A protagonista deseja realmente trazer a sua realidade experimentada para a obra. O que ela chama de reprodução seria uma forma mais fidedigna de transpor sua horrível e desgastante vivência ao leitor; todavia, sabe-se que toda a reprodução é ficção, já que o artista sempre elabora

formalmente o mundo e sua visão da realidade. Dessa maneira, não haveria, na arte, mimese absoluta, cópia integral da realidade. O anseio de se reproduzir, aqui, o episódio de G.H. é justamente o de *ir à coisa*, por meio, agora, da literatura. Quimérico, portanto, já que, como discutido, em termos artísticos, é impossível de se chegar a ela – e essa é uma das frustrações de G.H.; ou, ainda, "o drama da linguagem", conforme tido por Benedito Nunes (1995), em seu estudo de mesmo nome: a linguagem, e portanto a escrita – arte necessária para ela passar sua experiência a alguém – não dá conta dessa mesma experiência. Ainda, a própria G.H., mais à frente, demonstra a força e seu desejo por uma arte a qual ela chama de "inexpressiva": "manifestar o inexpressivo é criar. [...] quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito" (LISPECTOR, 2009, p. 142-143); "Quero o inexpressivo" (LISPECTOR, 2009, p. 158). O inexpressivo do *tocar a coisa*, que, pela visão clariciana, justamente poderia se chegar (ou, nessa impossibilidade, estaria mais próxima de se chegar) por meio da arte original de G.H., a escultura.

A *mise en abyme* e a escultura na narrativa de G.H.

Adentrando, finalmente, ao tema que se quer aqui analisar – o da influência da arte escultórica na escrita da experiência da protagonista de *A paixão segundo G.H.* –, parece interessante notar que, mesmo *tendo que escrever para alguém* e, assim, dando origem a sua narrativa, a escultura parece influenciar, de alguma maneira, essa nova arte da palavra que G.H. diz necessitar recorrer. A forma incomum dessa escrita já foi estudada amplamente pela crítica clariciana: os travessões que iniciam e fecham a obra, além da retomada, em cada novo capítulo, da frase final do capítulo anterior. Visualmente, esse esquema já foi resumido por Olga de Sá (2004),d no qual ela insere uma espécie de tabela em que demonstra a repetição das frases finais do capítulo anterior no início de cada capítulo posterior, além de demonstrar, também, a primeira e última frase do livro, que se relacionam por meio da inserção dos seis travessões, em uma espécie de espelhamento entre o início e o fim da obra: "– – – – – – estou procurando, estou procurando" (LISPECTOR, 2009, p. 9); "E então adoro. – – – – – –" (LISPECTOR, 2009, p. 170).

Em vista disso, é própria desta narrativa a presença de uma "estrutura da repetição", retomando termos de Benedito Nunes (1995) para caracterizar esse livro de Clarice – que, inclusive, para além da forma imediatamente visual, também está dentro do relato, nas repetições de palavras como em "estou procurando, estou procurando" (LISPECTOR, 2009, p. 9); no final da narrativa, em que ela repete duas vezes seguidas "a vida se me é" (LISPECTOR, 2009, p. 170); ou, retomando os trechos que o próprio Nunes retoma, a repetição, principalmente, dos verbos "ver", "dizer" e "saber", referindo-se a sua experiência:

> Eu *vi*. *Sei que vi* porque não dei ao que *vi* o meu sentido. *Sei que vi* – porque não entendo. *Sei que vi* – porque para nada serve o que *vi* (PSGH, 15).
>
> *Vi*, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. *Via*, como quem jamais precisará entender o que *viu*. Assim como a natureza de uma lagartixa *vê*, sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa *vê* – como um olho solto *vê* (PSGH, 106).
>
> Vou te *dizer* o que nunca te *disse* antes, talvez seja isso o que está faltando: ter *dito*. *Se eu não disse*, não foi por avareza de *dizer*, nem por minha mudez de barata que tem mais olhos que boca. *Se eu não disse* é porque não *sabia* que *sabia* – mas agora *sei* (PSGH, 117). (apud NUNES, 1995, p. 140)

Outro nome que a crítica dá a essa estrutura é *mise en abyme*: o jogo do "espelhamento", principalmente no seu sentido tradicional que Todorov teoriza em *As estruturas narrativas* – as narrativas que ele denomina como de "encaixe", essa "repetição interna" que suscita na "narrativa da narrativa":

> o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p. 125)

Esta característica acaba por compor *A paixão segundo G.H.*: afinal, a hesitação no começo da narrativa da experiência, assim como

as reflexões acerca de como narrar o episódio vivido, acabam formando essa outra *narrativa dentro da narrativa* da paixão, sendo uma *imagem de si mesma*, do caráter tortuoso que é escrever essa vivência. Sobre isso, Olga de Sá afirma:

> *A paixão segundo G.H.* é nitidamente configurado sobre a conhecida expressão: "paixão de Jesus Cristo segundo Mateus" ou "Paixão de Jesus Cristo segundo João". A narrativa da "Paixão" é uma parte dos Evangelhos. Significa que os sofrimentos de Cristo são narrados como foram vistos ou conhecidos por seus discípulos. No caso de G.H., a paixão é da protagonista, narrada por ela mesma. Mas a paixão não é só a experiência nauseante de ter comido da massa da barata: engolir a massa branca e insossa, como protótipo da matéria-prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite, porque a manducação da barata levara G.H. à renúncia de sua vida pessoal, de seu ser como linguagem.
>
> Trata-se do primeiro romance de Clarice Lispector em primeira pessoa. A paixão *de* G.H. é o sofrimento para chegar à própria identidade a ser alcançada com a despersonalização e a mudez; a paixão *segundo* G.H. é o sofrimento de narrar esta experiência, que, passando pela manducação da barata, atinge a própria natureza do ser que faz linguagem: o escritor. (SÁ, 2004, p. 124)

Voltando propriamente à *mise en abyme*, essa estrutura também serviria, em *A paixão segundo G.H.*, para

> contrastar, na própria rede do discurso que elas geram, o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida, e que não possui conteúdo representativo [...] o discurso se desenvolve aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas. (NUNES, 1995, p. 140)

Estamos, assim, no abstrato, segundo os termos claricianos, retomando a crônica "Uma porta abstrata". É o campo do *irrepresentável*, do *inenarrável*, do *inexprimível* – como a própria G.H. tanto repete ao tentar caracterizar sua experiência. Esse "espelhamento contínuo", "espiralado", "do eterno retorno", nas palavras de Mariângela Alonso (2017), parece reforçar que o contar-se-á final da narrativa retoma o que já se contou, como reforçado pelos travessões que iniciam e encerram a obra. Além desse abstrato ser o campo do *toque* da coisa, ou do *it*, do *núcleo*, do *neutro* (recordando os termos da escritora),

representados aqui pela massa branca da barata, da qual G.H. ingere, estabelecendo, assim, um contato profundamente sensorial com o inseto – relação essa que é essencial ao escultor, relembrando uma resposta da entrevista de Mário Cravo ao ser entrevistado por Clarice:

> CLARICE: Você acha que a escultura é passível de didatismo, isto é, pode-se ensinar alguém a fazer escultura, numa fase inicial?
>
> MÁRIO CRAVO: Só se o indivíduo tem potencializadas certas características fundamentais. Por exemplo, um homem que tem total aversão ao uso das mãos possivelmente estará menos aparelhado basicamente para se iniciar como escultor e, portanto, absorver a técnica. Há outras características que são do domínio das artes plásticas: perseverança, continuidade, intensidade etc. A escultura tem muito a ver com a *ação física*, embora esta seja, segundo meu modo de ver, resultante por sua vez de uma *válvula sensorial* e intelectual.
>
> CLARICE: Como é que você descobriu em si mesmo o artista, e particularmente o escultor?
>
> MÁRIO CRAVO: [...] Me senti escultor quando descobri um imenso amor pelos materiais e pelas formas. Tenho uma especial necessidade do *contato com a matéria* que será o instrumento de minha comunicação. Entre o escultor e a matéria tem que haver um diálogo, antes que o resultante venha a se transformar em mensagem. (LISPECTOR, 2007, p. 192-193, grifos meus)

Ainda, esse recurso da *mise en abyme* parece estar apresentada, também, na descrição ecfrástica da própria barata, animal imundo que finalmente leva G.H., após comungar de sua massa branca, à paixão: os olhos do inseto seriam espelhos infinitos, já que "cada olho reproduzia a barata inteira" (LISPECTOR, 2009, p. 55); além de suas cascas, aparentemente infinitas, possíveis de serem levantadas com as unhas e acharem outras cascas abaixo - uma espécie de *abismo* de cascas e cascas pardas. Vale lembrar, inclusive, que a própria barata é comparada à escultura, quando G.H. a caracteriza como uma "cariátide viva" (LISPECTOR, 2009, p. 53).

Portanto, a *mise en abyme*, a estrutura de encaixe que caracteriza a narrativa de G.H., pode lhe conferir, assim, certo aspecto visual, assemelhando-a, de alguma forma, à arte visual da escultura: tal qual as camadas da barata, os encadeamentos internos do relato – as suas próprias "camadas" da escrita – podem dar à narrativa uma melhor e mais fácil visibilidade dela mesma, conforme pode-se ver no esquema proposto por Olga de Sá, referido anteriormente; além

de seu caráter espiralado, derivado das repetições das frases de cada início e fim de capítulo, que também é próprio do campo visual, e que dá, como já notado, uma imagem de infinitude, como se a narrativa estivesse fechada nela mesma, contínua e eternamente, sem possibilidade de discernir seu começo do seu fim.

De Auguste Rodin à Clarice Lispector

Curiosamente, o escultor francês Auguste Rodin, ao rememorar o poeta Baudelaire, também compara, a sua maneira, escrita com escultura:

> De Dante, Rodin chegou a Baudelaire. [...] Nesses versos havia pontos que destacavam-se da escrita, que não pareciam escritos, mas moldados; eram palavras e grupos de palavras que se fundiam nas mãos quentes do poeta, linhas que eram sentidas como relevos e sonetos, que como coluna com capitéis confusos, traziam a carga de um impacto do pensamento. Ele sentia de todo modo obscuro que de onde essa arte repentinamente acabava, logo uma outra tomava impulso e ele já podia experimentar o desejo dessa outra arte. Ele via em Baudelaire um antepassado, alguém que não teria se deixado enganar pelas faces e que buscava os corpos, onde a vida era maior, mais selvagem e sem calma. (RILKE, 1995, p. 34)

Do mesmo modo que Rodin caracteriza a escrita de Baudelaire como moldada, semelhantemente às "colunas com capitéis confusos", assim também poderia ser vista a escrita de *A paixão segundo G.H.*. Sua configuração espiralada poderia lembrar as formas desses capitéis não simples, não lisos, mas "confusos", provavelmente mais elaborados – inclusive, muitos deles trazendo desenhos espirais, em conformidade com a forma da narrativa dessa protagonista de Lispector –, lembrados pelo escultor para traçar uma comparação com a escrita de seu poeta conterrâneo. A narrativa de G.H. demonstra ter, assim, seu desenho próprio, também espiralado; e, portanto, aparentemente, sua própria forma visual, seu próprio "capitel confuso" erguido na pilastra-narrativa da contação da experiência. Retomar as frases anteriores de cada capítulo para avançar no relato (o "eterno retorno", retomando os termos de Alonso); apresentar seis travessões no seu início e no seu fim, criando, assim, uma estrutura de encaixe e de espelhamento (a *mise en abyme*) entre essas camadas da narrativa. Ao mesmo tempo, como visto, essa forma de narrar ilustra justamente a

inexpressividade do ocorrido, já que ela "não possui conteúdo representativo" (relembrando as palavras de Nunes citadas anteriormente). Além disso, a própria experiência da paixão de G.H. pode ser lida nesses termos de Rodin, relatados por Rilke: uma busca por uma "vida maior, mais selvagem e sem calma", a vida desumanizada, alcançada pela protagonista após ela desenterrar e destruir as "camadas e camadas arqueológicas humanas" (LISPECTOR, 2009, p. 69).

Para além dessa comparação da escrita de G.H. com a escrita quase escultórica de Baudelaire, retomando o desejo de G.H. por contar ao leitor exatamente a realidade que lhe ocorrera, de tocar no *núcleo* da vida – e, por isso, sua tentativa intensa para encontrar uma forma artística que possa, da maneira mais perfeita possível, cumprir esse desejo quimérico –, pode-se referir aqui, ainda, ao "imaginário material" de Bachelard referido por Regina Pontieri em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*: há, em G.H., a aspiração, justamente, por "materializar o imaginário"; aspiração a qual é completamente vinculada ao tato, como a escultura o é; e, por isso, na qual "a arte se constrói como luta da mão que trabalha contra a resistência da matéria" (PONTIERI, 2001, p. 95), essa matéria, a experiência da paixão, que, paradoxalmente, precisa ser dita pela escrita, mas que a própria escrita não daria conta de narrá-la – em síntese, o "drama da linguagem" (Nunes, 1995). Essa mão que G.H. usa, como ferramenta, em sua arte escultórica e que, depois, ela pede encarecidamente ao leitor: "Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão" (LISPECTOR, 2009, p. 16); "dá-me a tua mão" (LISPECTOR, 2009, p. 96-97) – imaginando-o a partir de sua mão decepada, para poder escrever:

> Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. (LISPECTOR, 2009, p. 16-17)

Dessas mãos, também, sairiam as palavras: "nossas mãos são grossas e cheias de palavras" (LISPECTOR, 2009, p. 158-159). Esse órgão

tátil que trabalha no esculpir e que, pela arte da escultura, segundo, agora, a crônica de Clarice Lispector já referida, estaria mais próxima de *tocar a coisa*, reproduzir sua inexpressividade inclusive artisticamente – mesmo que isso, como visto, seja um desejo impossível.

Considerações finais

Este texto pretendeu, conforme já dito, demonstrar como a escultura poderia estar presente, de alguma forma, na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, não só como menção ou como metáfora – tal qual a voz narrativa de "Uma porta abstrata" inclusive demonstra: a escultura, para ela, seria uma comparação à escrita de uma literatura abstrata, pela qual ela poderia estar mais próxima de se "tocar a coisa". A própria crítica já notou esse caráter metafórico da escultura em G.H.: por exemplo, Solange Ribeiro de Oliveira diz que essa arte de G.H. seria meramente a "destruição das camadas e camadas arqueológicas" (LISPECTOR, 2009, p. 69), que esconderiam o funcionamento social da história humana:

> Ela [G.H.] se diz afeita à "escultura esporádica" de uma "arte diletante". Parece trabalhar pouco, em termos de produção de obras concretas. Nem uma vez menciona uma escultura sua. Obcecada pela arte, G.H. parece não ter uma obra. Isso se explica por um fato paradoxal: sua obra não exibe coisa alguma porque abrange tudo. A escultura de G.H. tem como objeto nada menos que toda a realidade, ou antes, sua visão direta, "inocente", não mediada por qualquer interpretação redutora e deformante. O trabalho de G.H. consiste precisamente em desconstruir o arcabouço ideológico onde se encaixa a experiência da história ocidental. Nisso consiste o que ela chama de "desgastar pacientemente a matéria", para encontrar "a escultura imanente". (OLIVEIRA, 1993, p. 120)

Portanto, para além dessa interpretação, pretendeu-se demonstrar aqui, brevemente, como a escultura poderia estar presente nessa narrativa também como forma, a partir da visualidade proporcionada pelo recurso da *mise en abyme*, encontrado nesse romance, baseando-se nos estudos defendidos na minha dissertação de mestrado *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G.H.*. Dessa maneira, arte literária/temporal e arte visual/espacial poderiam, de alguma forma,

esfumarem suas fronteiras, aproximando-se uma da outra por meio do uso da linguagem, trabalhada de forma a resultar em uma narrativa encaixante, espelhada e espiralada. Afinal, a própria G.H. diz que das mãos, material primordial do escultor, também sairiam as palavras – em uma visão, de certa forma, semelhante à opinião de Rodin sobre Baudelaire, como demonstrado. Por fim, é possível interpretar como, nesse romance, Clarice parece realizar, à sua maneira, seu desejo confessado ao entrevistar o escultor Bruno Giorgi: "Se fosse eu, preferia trabalhar sempre com as mãos" (LISPECTOR, 2007, p. 207).

Referências

ALONSO, M. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector.* São Paulo: Annablume, 2017.

BIJOTTI, M. S. *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G.H*. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-11112020-192248/pt-br.php> Acesso em: 29 out. 2021.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LISPECTOR, C. Abstrato é o figurativo. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 316.

LISPECTOR, C. Adeus, vou-me embora! In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 93-96.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

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

LISPECTOR, C. A quinta história. In: LISPECTOR, C. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 335-337.

LISPECTOR, C. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, C. Escrever. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 286.

LISPECTOR, C. Lembrança da feitura de um romance. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 284-286.

LISPECTOR, C. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
LISPECTOR, C. Temas que morrem. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 196-198.
LISPECTOR, C. Uma lição de escultura. In: LISPECTOR, C. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 503-505.
LISPECTOR, C. Uma porta abstrata. In: LISPECTOR, C. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 657.
LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
OLIVEIRA, S. R. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto, Minas Gerais: Editora na UFOP, 1993.
PONTIERI, R. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
RILKE, R. M. *Rodin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
SÁ, O. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Da metalinguagem ao intertexto: o caráter interartístico no romance *O Arroz de Palma*, de Francisco Azevedo

Marli Lobo Silva (UNB)[1]

Introdução

Este estudo propõe discutir as referências alusivas a outras formas artísticas presentes no romance *O Arroz de Palma* (2019), relacionando-as aos conceitos de intertexto e metalinguagem. Concebida a partir do processo de hibridação, o caráter interartístico da obra é relevante para o diálogo intertextual desenvolvido por Azevedo no processo de construção do romance, e como esse diálogo contribui para a modernidade da obra.

O Arroz de Palma, do escritor carioca Francisco Azevedo, é um romance contemporâneo publicado em 2008. A obra é considerada seu romance de estreia na literatura brasileira e se destaca pela temática transdisciplinar que aborda: a migração de uma família portuguesa ao Brasil; o arroz, elemento fantástico que ilustra o pano de fundo da narrativa; e as referências a outras formas artísticas que a obra dialoga – referências estas, objetos deste estudo. As mudanças sociais e culturais do Brasil são percebidas na obra pelas transformações ocorridas na trajetória de uma família centenária marcada por conflitos, desencontros, dramas e reconciliações.

O romance nos apresenta a história de uma família portuguesa da cidade de Viana do Castelo, Norte de Portugal, formada pelos recém-casados José Custódio e Maria Romana, e Palma, irmã de José Custódio. Era início do século XX, e a situação financeira da família não era das melhores, obrigando-os a tomarem a difícil decisão de migrarem para o Brasil.

A narrativa é contada em primeira pessoa por Antonio, um senhor de 88 anos que, em meio às lembranças, narra os acontecimentos vividos por seus pais e sua tia ainda em Portugal. "Meu nome é Antonio [...] O filho mais velho de José Custódio e Maria Romana. Meus

1. Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela UNB. Membro do Grupo de Pesquisa Historiografia Literária, Cânone e Ensino.

pais [...] se casaram, em 11 de julho de 1908, debaixo de abençoada chuva de arroz" (AZEVEDO, 2019, p. 15).

A festa de casamento e os desdobramentos decorrentes desse momento é o que dá forma à narrativa contada por Antonio a partir das estórias que sua tia lhe conta. "Tia Palma era enfática ao descrever a cena: O arroz que desabou sobre os noivos à saída da igreja foi torrencial. Eram punhados e mais punhados. Chuva branca que não parava. Nunca se viu tanta fartura em votos de felicidade" (AZEVEDO, 2019, p. 15).

O *leitmotiv* de toda essa narrativa gira em torno do presente de casamento que Palma oferece ao recém casal: o arroz. Maravilhada com a quantidade dos grãos espalhados no pátio da igreja após o tradicional ato de felicitação ao casal, Palma recolhe tudo, doze quilos de arroz e no dia seguinte vai pessoalmente à casa do irmão oferecê-lo como presente de casamento. No cartão escreve: "Este arroz – plantado na terra, caído do céu como o maná do deserto e colhido da pedra – é símbolo de fertilidade e eterno amor" (AZEVEDO, 2019, p. 17). A iniciativa de Palma gera um grande desentendimento com o irmão, que rejeitou o presente com fúria.

> – Mas o que é isto?
>
> – José, não vais acreditar!
>
> – Eu já não estou a acreditar.
>
> – O arroz do nosso casamento!
>
> – [...] Ninguém jamais há de me ver comer um arroz sujo, catado do chão
>
> Tia Palma vai pegando o saco de volta. Mamãe a impede.
>
> – O presente fica.
>
> – Eu não quero esse lixo dentro da minha casa!
>
> Tia Palma voa para cima de papai. Os dois se engalfinham.
>
> Mamãe tenta apartar os contendores, leva as sobras de tapas e safanões.
>
> – Pelo amor de Deus, parem com isto!
>
> – Basta, assunto encerrado. Dá-se o arroz para alguém. Palma não precisa saber.
>
> – O arroz é presente. O arroz fica.

> – Pois está bem. Guarda esse maldito presente. Com o tempo ele há de mofar, se encher
>
> de bichos, e terás de jogá–lo fora.
>
> – Ouve bem, meu querido: este arroz é amor e puro amor. Não há de se estragar. (p. 19-20)

Azevedo desenvolve um enredo emblemático em torno do arroz, e tudo que envolve os personagens de alguma forma está relacionado a estranheza desse elemento. Isto porque é ele quem vai dar sentido à narrativa, incidindo na vida de todos os personagens, e todos os pormenores que ocorrem são desencadeados pela insolitez do arroz que, mesmo com o passar dos anos, se mantém intacto sem qualquer estrago.

Dentre tantos caminhos interpretativos que essa obra propõe, neste estudo trataremos do diálogo intertextual e metalinguístico que o romance possibilita com outras artes, o que torna a obra híbrida e moderna. Sob esse aspecto, o romance pode ser visto como um espaço privilegiado de base criativa para a escrita narrativa por entendermos que "todo texto é absorção e transformação de outro texto" (KRISTEVA, 2005, p. 68), de maneira que o caráter interartístico da obra apreendido de outras referências recria ainda mais o texto literário.

O intertexto

O nascimento de um texto é um acontecimento importante na materialização de uma ideia. Sabemos também que esse processo não ocorre de forma isolada, mas a partir de uma multiplicidade de textos anteriores - isto é, os textos nascem a partir de outros, em um processo de reescrita que resulta em uma atualização com aberturas para criar e até mesmo transcriar outras realidades estéticas. Por mais que tenhamos consciência dessas realidades, mergulhar no processo criativo de um escritor nos instiga a buscar em sua poética os meandros dessa escrita, as influências recebidas e como estas contribuirão para a modernidade da obra.

Aristóteles, em sua *Arte Poética*, diz que "[...] a princípio, os poetas narravam as fábulas sem escolhas; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno de umas poucas casas" (2005, p. 32). Ou seja, a literatura é um (re)contar de histórias e, nessa circularidade, sua

atualização está em contar essas histórias doravante as "poucas casas" de uma forma inovadora, tornando-as inéditas em seu tempo.

Francisco Azevedo, por ocasião de uma entrevista, disse que o romance *O Arroz de Palma* surgiu de um processo de reescrita. Um amigo solicitara que escrevesse uma peça de teatro; quando ficou pronta, não pode ser encenada devido à grandiosidade do texto; posteriormente, a peça ganharia o formato de romance.

Cabe dizer que esse recurso muito comum na literatura se caracteriza como intertexto, que é um conceito cunhado no século XX por Júlia Kristeva, tornando-o conhecido no meio acadêmico. Segundo Kristeva, "[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, [...]" (KRISTEVA, 2005, p. 68), o que gera um diálogo com outros textos, independentemente de sua temporalidade; nessa lógica compreende-se que não há textos puros, mas sim uma reescrita de textos que se reconstrói em outros formatos. Em *Palimpsesto* (1982), Gérard Genette classifica esse tipo de texto de literatura de segunda mão:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos). Toda a obra é derivada de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Em *O Arroz de Palma*, percebe-se o rastro de outras inscrições na maneira como Azevedo constrói a narrativa. A arte cênica é muito forte nessa obra, o que é percebido pela forma como a personagem Palma se posiciona quando vai contar ao sobrinho Antonio as estórias de como ocorreu a vinda da família ao Brasil no início do século XX. "Tia Palma era o meu teatro – que repertório, que desempenho!" (AZEVEDO, 2019, p. 16). De maneira performática, Palma conta as estórias fazendo tudo parecer encantamento e arte aos olhos da criança, uma história contada em três atos.

Primeiro ato. Antes da preparação do cenário, como era de costume Palma fazer, para começar contar as estórias, Antonio se questiona: como seria a apresentação dessa vez, a fisionomia no rosto da tia não dava a menor pista, que cenário seria apresentado naquela

noite quando as cortinas levantassem, seria dia? "Tarde da noite, ela garante. O coto de vela colado no tampo da mesa mal ilumina os rostos. Mamãe e papai, apenas alguns meses de casados, não têm o que comer. Nada. Nem vegetal, nem fruta, nem grão, nada" (AZEVEDO, 2019, p. 27).

Palma tenta tornar a vida mais bela para o sobrinho ao contar as dificuldades que a família enfrentava de forma lúdica. Encontra na arte de representar uma maneira de manter viva a fantasia da criança, tornando menos dolorosas as estórias familiares. "O silêncio prolongado de tia Palma me surpreende. Pausa dramática? Não, claro que não. Conheço bem as pausas que causam suspense. Sinto que faltou voz e que a atriz não quer que eu, sua plateia, perceba. Ela conhece todos os truques, tenta retomar a fala" (AZEVEDO, 2019, p. 28). Em seu número de atriz, Palma tenta levar em frente a encenação para o sobrinho, porém não consegue contar as dificuldades que a família enfrentava, fato que não passou despercebido por Antonio, que compreendeu que não estava mais diante da atriz, mas sim da tia. Nesse momento, aos olhos da criança, o palco se desfez.

Segundo ato. "Estamos agora no cais do porto [...] Muitos deixam a província, o país" (AZEVEDO, 2019, p. 31). O início do século XX, especialmente o Brasil, era atrativo para muitos imigrantes que queriam vir ao país em busca de trabalho e melhores condições de vida. Palma e sua cunhada Maria Romana estavam empolgadíssimas para tentar a sorte na América. No entanto, José Custódio reluta. "O mundo lá deve ser tão velho, injusto e miserável quanto este" (AZEVEDO, 2019, p. 31).

Mesmo com as notícias positivas do Brasil que chegavam em Portugal falando do progresso, das oportunidades que teriam os que lá chegassem, não era o bastante para mudar a opinião de José Custódio. "Teu pai sempre foi português orgulhoso, seu corpo já lá se entranhava com raízes profundas. Tua mãe, Maria Romana, e eu não sabíamos se, arrancado assim de nosso Portugal, ele sobreviveria ao transplante" (AZEVEDO, 2019, p. 31).

A imigração é um tema abordado nesse romance com muita sensibilidade por Francisco Azevedo, a exemplo dessa família cujo deslocamento é um problema que, independentemente da temporalidade, atinge milhões de pessoas ao redor do mundo. Palma vislumbra nessa decisão uma maneira de sair de um espaço onde não tinham expectativas, mesmo arriscando se iriam sobreviver ao transplante.

Terceiro ato. "Papai decide emigrar para o Brasil. Em 12 de julho de 1909 os três embarcam para o Rio de Janeiro" (AZEVEDO, 2019, p. 32). Como toda chegada de um estrangeiro em uma nova terra não é fácil, o mesmo ocorre aos três personagens. Desprovidos de dinheiro, pouca instrução, o que sobrava era muita vontade de vencer. Trabalharam arduamente por um tempo na cidade do Rio de Janeiro, migrando depois para o interior onde José Custódio conseguiu emprego em uma fazenda de café, e ali fixaram residência em definitivo.

Assim, compreende-se a estrutura da obra a partir de dois momentos distintos. No primeiro momento, todo o desenrolar da narrativa é contado pelo narrador, antes de seu nascimento, pelo ponto de vista da tia; no segundo momento, ele narra após seu nascimento e já a partir de suas próprias impressões. A experiência de narrar o nascimento e o pós nascimento decorre de uma anterioridade da narrativa. Anterioridade essa que nos coloca diante de Antonio, um senhor de 88 anos, na cozinha de sua casa preparando um grande almoço de família para comemorar seu aniversário e também os cem anos da vinda de seus pais ao Brasil.

A obra tem início a partir das lembranças de tudo que Antonio viveu e experienciou ao longo da vida. Enquanto cozinha revira o baú de suas memórias e a narrativa vai sendo sequenciada. Um aspecto importante dessa sequência é o quanto essa obra tem de conexão com outras artes, uma aproximação que além do intertexto abrange também a metalinguagem.

A metalinguagem

O conceito de metalinguagem é amplo e envolve um trabalho elaborado do código sobre o código. Nesse processo, cria-se uma nova consciência da linguagem cujos elementos de inventividade do texto se mostram como processo constitutivo de enunciados, recursos propiciados pelo "experimentalismo na linguagem e na expressão que caracteriza a grande ala da poesia e da prosa contemporânea" (CAMPOS, 2017, p. 19).

Embora o fenômeno da metalinguagem seja muito recorrente na contemporaneidade, sabe-se que esse recurso remonta às origens da literatura, pois os textos, literários ou não, acabam fazendo referência a outras artes. Em *O Arroz de Palma*, por exemplo, ocorre

metalinguagem porque há referências a outras obras. O romance em si é uma referência direta à obra *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel Garcia Marques, já que Azevedo é um grande leitor do escritor colombiano.

Com uma produção diversificada, o escritor brasileiro também é poeta e roteirista cinematográfico, escrevendo para o teatro e televisão, daí a contemporaneidade de sua obra ao transitar por diferentes linguagens, "[...] dado que a linguagem enquanto estrutura refere-se a qualquer código: musical, pictórico, teatral [...] que vão permitir determinadas organizações dentro de normas estabelecidas" (CHALHUB, 1988, p. 2). Sob esse aspecto, entendemos que o exercício da metalinguagem nesses diferentes códigos dentro da obra em estudo servirá de explicação e/ou esclarecimento do próprio código linguístico utilizado. Nesse tocante, Teles diz:

> Como se vê, a metalinguagem constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética –, por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (o da poesia) se liga ao plano de expressão da língua e o da metalinguagem se liga ao seu plano de conteúdo. Tanto o da linguagem quanto o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se porém perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria (TELES, 1989, p. 124-125).

Sob esse aspecto, a metalinguagem constitui-se no processo de modernização da obra, no qual há diversas questões importantes a serem teorizadas no romance. Há diferentes passagens na obra que fazem alusão a outras artes. No capítulo "Cartilha ou tabuada?" há um episódio curioso, uma referência ao cinema:

> Onze anos, nenhum filho [...] que sentido faziam a vinda ao Brasil, as milhas viajadas, o dinheiro poupado? Onde a tal casa de tantos cômodos repleta de filhos? Quantos haviam planejado? Onde o tal berço de madeira nobre que ele mesmo faria? Um único, no qual se debruçaria a cada nascimento para admirar a nova cria. Onde a tal mesa quilométrica para a sala de jantar? Já não suportava aquelazinha de quatro lugares – eram apenas três adultos. Áridos, estéreis, infrutíferos. Sem futuro algum. Por isso, no acesso de fúria, papai pegou a quarta cadeira – a eternamente vazia – e arremessou-a longe pela janela. Quem poderia detê-lo? [...] A cadeira lá fora, mesmo caída, recebeu indefesa os duros golpes do machado e ouviu em

> resignado silêncio as palavras mais cruéis. Queimá-la depois? Não! [...] não, aquela cadeira ficaria ali mesmo, exposta. Nenhum pano que cobrisse o seu corpo, o seu rosto, a sua dor arregalada. E ai de quem se atrevesse a lhe fechar os olhos. (AZEVEDO, 2019, p. 37).

Essa cena é uma alusão muito forte a um recurso utilizado pelos cineastas no cinema, quando o ator se direciona ao espectador/interlocutor e interage com ele e o faz por meio desse recurso. Romper a quarta parede no cinema significa aproximar ficção e realidade, é um intertexto do ponto de vista dialógico, uma vez que a produção fílmica em diferentes momentos de sua contextualização histórica vai trabalhar a evolução dessa linguagem. Ou seja, os textos, independentemente de sua temporalidade, se conectam. Sendo assim, é comum observarmos uma cena de uma produção em outras produções, num exercício também de metalinguagem em que "a extensão desse conceito liga-se, portanto, à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem (CHALHUB, 2002, p. 8).

Nessa leitura relacional, a quarta cadeira traz uma conotação intertextual ao ser arremessada pela janela e fica a olhar para o leitor. São dimensões estéticas que "quanto mais inçado de dificuldades um texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (CAMPOS, 2017, p. 35), pois são campos artísticos que dialogam entre si, embora saibamos que a transcrição cria outra realidade e "dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma" (CAMPOS, 2017, 35).

Em outra passagem da narrativa, há uma referência ao teatro mambembe, grupo de artistas de rua, que tem uma grande importância histórica. Também conhecidos como saltimbancos, esses artistas se apresentavam nas praças com suas sátiras e humor característicos que remontam ao período medieval. Na obra, a forma como o autor menciona a passagem de um grupo de teatro mambembe pela cidade e a relação desses artistas com a icônica personagem Palma. Veja a passagem do texto pelo olhar de seu irmão José Custódio:

> A irmã sentada ali, feito uma rainha. Ela, a que teria preferido fugir mundo afora com aquele grupo de artistas mambembes. Ela, a rapariga que imaginava histórias e as representava para ninguém. Ela, a que se tornou motivo de zombaria. Viana do castelo inteira

> comentava: – Palma?! Artista?! Qual?! Queria era a vida desregrada daquele bando de desocupados! – e a família fazia coro com a cidade: – vagabundos, sim, com figurinos surrados a pedir trocados por piruetas bobas, trovas esganiçadas e representações caricatas que criticavam Deus e o mundo. Ela, a romântica Palma, a única a seguir atrás das carroças e, aos prantos, lhes acenar com o lenço branco. E os destrambelhados a retribuir com flores beijadas que lhe iam atirando pelo caminho. E ela, "a desarvorada", a abaixar-se para colhê-las sem nenhum pudor. Por isso, a bofetada que o pai lhe deu na frente de todos [...] Por isso, a sua reação que a todos surpreendeu e ao agressor enfureceu ainda mais: em vez do choro, de dor ou raiva, a romântica Palma, sempre abraçada às flores, sorriu e agradeceu, do jeito que faziam aqueles saltimbancos – o mesmo sorriso de leve ironia e superioridade. Saiu sem dar as costas ao pai ou à mãe, ou a ele ou aos irmãos ou ao público. Caminhava para trás, sorria e agradecia. [...] Ela seguia em frente andando firme para trás. É possível? Seguir em frente andando firme para trás? Ela, Palma, sempre capaz de tudo. Na trajetória insana, em ré maior, olhava no fundo dos olhos de todos e de cada um. [...] A cada sorriso e reverência, seu porte era de rainha, não de súdita. Assim, até desaparecer de toda gente, fosse aparição, fosse sonho, fosse delírio. (AZEVEDO, 2019, p. 49:50)

Palma é idealista e transgressora: sua postura de rainha, nunca de súdita, a forma altiva como reagiu à agressão de seu pai, e o olhar de reprovação e deboche de todos na cidade, inclusive de seus familiares, é muito emblemático. A arte de representar estava em sua essência, e fazia com muita naturalidade, se juntar ao grupo de artistas que chegara em sua cidade era uma maneira de libertar-se por meio da arte. É pertinente essa alusão que Azevedo faz do teatro mambembe na obra, uma vez que essa modalidade artística continua muito forte na contemporaneidade, embora a materialidade discursiva seja mais abrangente do ponto de vista inclusivo. Em verdade, esses artistas com diferentes habilidades, fugiam da repressão da igreja, que ditavam as regras, controlando, inclusive, o conteúdo do que era encenado em suas apresentações.

Esses grupos eram vistos como fora-da-lei, marginalizados pela sociedade por seus pensamentos e ideais, uma vez que pensavam de forma diferente às convenções impostas da época. Por isso mesmo, tentavam passar aos interlocutores valores importantes, como a falta de liberdade artística a que estavam sujeitos. Suas performances caricatas e dramáticas eram também bastante irônicas, o que provocava a repulsa, seja daqueles que tentavam a todo custo silenciá-los,

seja da massa de alienados e bestializados que não compreendiam o tom de denúncia social por trás das representações.

No capítulo intitulado "Nuno e Rosário", Antonio e Isabel conversam sobre qual nome dar ao filho que está prestes a nascer. A obra traz um entrecruzamento entre literatura e história com a figura histórica de Dom Nuno Alves Pereira, citado pelo narrador Antonio:

> – Prefere menino ou menina?
>
> – Tenho mesmo que responder? Então vou pelo nome. Quero um filho Nuno.
>
> – Nuno?! Por que Nuno! De onde você tirou essa ideia?
>
> – Histórias de Tia Palma. [...] ela que me apresentou a ele. Dom Nuno Álvares Pereira, condestável de Portugal. Um gênio. Estrategista militar. Melhor que Napoleão, melhor que Wellington. [...] Em 14 de agosto de 1835 venceu a batalha de Aljubarrota à frente de um pequeno exército de 6 mil homens contra as 30 mil tropas de castelã. O rei D. João I o considerava seu amigo mais fiel. Afinal, foi ele que o tinha colocado no trono e salvado e salvado a independência de Portugal (AZEVEDO, 2019, p. 148).

Ao mencionar o nome Nuno para homenagear o filho, o narrador ressalta as qualidades e feitos heroicos de uma figura histórica. Ele se refere a uma outra linguagem: fala de um código, a literatura, dentro de um outro código, a história, ampliando o diálogo com a metalinguagem. Isto é, "todas as vezes, que no diálogo informal necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito de um exercício metalinguístico" (CHALHUB, 2002, p. 07).

No capítulo "Pedras portuguesas", há uma passagem interessante quando Antonio chega ao Rio de Janeiro e se depara com as pedras portuguesas no calçadão da cidade: "Aqui, pedras portuguesas! Já vi os desenhos! Me abaixo para surpresa de quem passa. Acaricio o mosaico: é preto e branco, é feijão com arroz, é claro e escuro, é positivo e negativo. É Portugal, é Brasil, sou eu" (AZEVEDO, 2019, p.75). A partir dessa definição conotada pelo traço indissociável, mas possível das relações de significância das palavras, palavras estas que não se fazem restritas somente à análise do texto literário - embora aqui o texto literário seja a ponte entre esses campos – mas ampliam-se às artes plásticas. A obra trabalha com um conceito amplo de metalinguagem e nessa alusão o discurso azevediano se configura pela intertextualidade o que explica sua atualidade.

Com as relações de significância das palavras é possível perceber como a metalinguagem revela os diálogos propostos por Azevedo. "Antonio, não podes imaginar a emoção que tua mãe, teu pai e eu sentimos quando aqui chegamos em 1909 e, ao sair do cais do porto, demos com as pedrinhas na calçada da avenida central" (AZEVEDO, 2019, p. 75). Nesse sentido, as imagens passam por uma rememoração, o que implica dizer que, ao serem trazidas para o presente, os acontecimentos que propiciaram o reconhecimento de um signo são definidos por um outro signo. Signo este, constituído de linguagem sobre linguagem.

Posto isso, rememora Palma: "teu pai se abaixou, acariciou-as e, em seguida, as beijou como se beijasse Portugal no rosto. Tua mãe e eu fizemos com que ele se levantasse da saudade. Abraçamo-nos os três com a certeza: este chão é a extensão de nossa terra. Estamos em casa. Estamos em família". (AZEVEDO, 2019, p. 75). Assim, esses discursos ao passo que recriados, terminam construindo novos discursos; de maneira que os diálogos estabelecidos, se constituem no objeto ou "linguagem-objeto" (CAMPOS, 2017) dessa metalinguagem que é a obra de arte.

Considerações finais

A obra analisada figura como um clássico da literatura contemporânea. Uma escrita marcada por lirismo e delicadeza, que emociona e comove e, ao mesmo tempo, surpreende ao transitar por diferentes possibilidades interpretativas.

Dentre essas possibilidades, o narrador, elemento fundamental da narrativa, é teorizado a partir das muitas funções que desempenha na obra, oportunizando elos de possíveis verdades ao leitor. Verdades estas atravessadas pelas memórias de um narrador que testemunha em primeira pessoa fatos e acontecimentos que marcaram as vivências e experiências de uma família envolta por conflitos desencadeados especialmente pelo arroz de Palma. Trata-se de histórias que se entrecruzam, nas quais um enunciado narrativo dá sequência a um conjunto de acontecimentos a serem apreendidos na narrativa.

Leitmotiv da narrativa "este arroz - plantado na terra, caído do céu como o maná do deserto e colhido da pedra - é símbolo de fertilidade e eterno amor" (AZEVEDO, 2019, p. 17). Configura-se, desse modo,

uma história iniciada em Viana do Castelo, Portugal em 1908, quando Palma oferece-o como presente de casamento ao irmão José Custódio e à sua cunhada Maria Romana. Tal atitude gera muita animosidade com o irmão, desencadeando muitas brigas em família.

O que propomos aqui foi um estudo de como as referências a outras artes compõem o diálogo intertextual e metalinguístico do romance *O Arroz de Palma*. A obra traz ainda como pano de fundo questões como a imigração portuguesa e o arroz, elemento carregado de simbologia e cultura, cuja análise pormenorizada será enfatizada no trabalho de tese, já em andamento.

A obra se propõe a falar de questões culturais e assuntos tradicionais da família portuguesa e o ideário mítico em torno do arroz, ideário esse vinculado à ideia de que ele une, traz felicidade, fertilidade etc. O título *O Arroz de Palma* é um trocadilho que se relaciona com o principal sentido da obra que é o pragmatismo das expectativas e dos ideais que é cultivado com o grão de arroz, elemento de união e sorte no casamento.

Em síntese, a proposta neste estudo é a de que, sendo a intertextualidade o quanto uma obra se comunica com a outra, o quanto ela tem de conexão com outras obras, e a metalinguagem, por sua vez, ocorre quando uma obra referencia, cita outra obra, isso abre possibilidades para que o romance de Francisco Azevedo seja espaço de teorizações e recriação de uma linguagem cuja função é reinventar-se.

Referências

AZEVEDO, Francisco de. *O Arroz de Palma.* Rio de Janeiro/São Paulo. Record. 2019.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem.* 4. ed. Editora Vozes. 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. Ed. Perspectivas. 2017.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa.* 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I – teoria e prática do texto li*terário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Vidas secas e a natureza afirmativa da vida

Mauro Leal (UEPA)[1]

Introdução

O presente artigo é um recorte da minha tese, na qual abordo o niilismo e a angústia enquanto questões em algumas obras e personagens de Graciliano Ramos, dentre os quais, Fabiano. *Vidas secas* é obra na qual se lê a pobreza, a fuga, a secura existencial, a tensão constante, a presença permanente da morte. Mas também é uma obra de resistência, de vigor, de enfrentamento, luta e afirmação da vida. Na natureza não existe bondade, justiça, verdade, ela não é boa nem ruim, não é piedosa ou cruel, ela é. Esta tarefa de mascarar, de construir valores, alguns considerados inquestionáveis, dogmas a serem sustentados por toda a existência da civilização humana, quem erigi somos nós. O homem, portanto, no seu empenho e na sua crença na força da sua racionalidade, tentará criar um mundo humano para se sobrepor à natureza e, posteriormente, um além-mundo sobre aquele.

Para subsistir, o homem precisou moralizar a natureza, dar-lhe um sentido, um início, uma resposta para sua própria efetividade. Ou seja, a própria natureza precisou, aos olhos racionais do homem, de um motivo para existir, um sentido a ser compreendido: um porquê. Deste modo, o homem nomeou a natureza e, posteriormente, padronizou o mundo através de signos, símbolos, palavras, interpretando esta realidade conforme o seu desejo, seu interesse, sua necessidade para que se efetive a vida tal como a conhecemos. Mas como foi posto, para se efetivar esta vida, muito da natureza e do mundo foi modificado, alterado, falsificado.

A invenção de um mundo metafísico é uma dessas falsificações, pois cria no homem a ideia de que o mundo terreno é o lugar de penitência, dor e sofrimento, algo completamente diferente do mundo edênico cristão. Pode-se mesmo afirmar que esta fuga, este mascaramento da natureza e a representação de um mundo no qual o homem pudesse se enxergar e assim tranquilizar-se foi uma primordial ação

1. Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Letras – Estudos Literários (UFPA), Doutor em Letras (UFPA), professor substituto na UEPA.

niilista, pois as coisas, tais como ela são, afugentam e alarmam o homem, que necessita de segurança para efetivar seu sistema de dominação sobre a natureza e sobre o seu próprio semelhante.

A ilusão de um mundo controlável, no qual o indivíduo pode se desenvolver, "progredir", ecoa em vários aspectos da sociedade: na cultura, na educação, na política, na religião, etc. Mas essa suposta harmonia tem um preço: a negação da existência, o dizer não à vida em nome de um controle sobre a natureza que se efetua de forma suspeita, incerta e desigual. Os benefícios não são para todos, ao contrário, somente uma reduzida parcela da sociedade desfruta efetivamente dos benefícios dessa tentativa de subjugação da natureza.

O homem tentou construir para si um sentido, buscou dar forma à sua existência no mundo, desejou responder, a qualquer custo, a sua presença enquanto efetividade, e mais, justificá-la como algo absolutamente indispensável. Fez-se necessário a construção de um Deus, mas não somente isto, era preciso filiar-se a este Ser, compactuar com ele algo mais do que simplesmente a relação de divindade e servo: era necessário ser filho deste Deus, sua criação, o que iria conferir a esta pequena criatura chamada homem a justificativa moral para sua presença no mundo e sua posição privilegiada na hierarquia dos seres vivos.

Contudo, é preciso observar que neste esforço de tentativa de controle da natureza e de sua efetivação no mundo, o homem acabou por renegar a vida, em seu sentido mais amplo. O primeiro esforço de dominação dos elementos naturais já se configura como um desvirtuamento desta vida, pois o homem nega o seu ambiente, sua terra, sua moradia, seu verdadeiro templo para efetivar uma existência aparentemente tranquila e confortável. Mas somente isto não foi o suficiente: o mundo não bastou para o homem, que precisou se refugiar da crueldade de uma realidade que ele mesmo construiu para si, fez-se necessário uma outra mentira, a do mundo suprassensível.

É preciso dizer sim à vida em qualquer momento, reagir no sentido de reconstrução de si a todo momento. As personagens de *Vidas secas*, mais especificamente Fabiano, representam o instinto sobre a racionalidade absoluta, o saber prático em contraposição à educação escolástica, o anseio de sobrevivência como constitutivo da vida.

Afirmação da vida em Fabiano: instinto e natureza hostil

Fabiano, segundo esta interpretação, está significativamente afastado de uma postura de indiferença e passividade em relação ao mundo, ao contrário, sua sede por sobrevivência, o sonho de ter a própria fazenda, retiram-no da classificação de Cândido e Castello (2006) que parecem ignorar algo importante: a passividade e resignação não são particulares desta ou daquela comunidade, mas do gênero humano como um todo.

Compreende-se aqui a sedução de se classificar Fabiano como o típico matuto nordestino, sem a educação aprimorada do homem urbano e a fluência verbal com a qual muitos desses *urbana hominis* se expressam, mas o referido personagem apresenta muito mais do que aparenta ser, o que precisa ser considerado para que não se cometa o engano de observá-lo somente sob o plano da postura e da ausência de um repertório linguístico mais vasto, algo que deve ser efetuado desde o início da obra, logo na apresentação deste, sua situação e de sua família em contato com a natureza árida:

> Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 2008, p. 9)

Tem-se, no início da obra, a apresentação de Fabiano e sua família como infelizes, termo que não os diminui, mas os situa em uma condição de pobreza e angústia que se acentua com a presença de uma natureza hostil àquele grupo familiar, caracterizada sob a tonalidade avermelhada, ou seja, associada ao calor, e que não apresentava locais adequados de repouso e descanso, posto que as sombras eram escassas.

Essa natureza, quase desolada, pode, sem embargo, fazer referência ao próprio Fabiano, este também aparentemente escasso, mas ambos aparentam colocar-se já em uma relação de medição de forças entre homem e natureza, na qual o primeiro parece se encontrar em desvantagem, uma vez que sua caminhada não se efetua solitária, mas acompanhada também de duas crianças cuja força não

se iguala a do pai. E, neste contexto, tem-se a inicial apresentação de Fabiano como indivíduo aparentemente rude e brutal, mas que demonstra de fato uma qualidade perante a negação do filho mais velho em continuar a árdua jornada:

> O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.
>
> – Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.
>
> Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.
>
> A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo[2] negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (RAMOS, 2008, p. 9-10)

O comportamento de Fabiano para com o filho expressa não uma animalidade, como expõe Cândido e Castello (2006), mas a dureza para com a natureza que não faz concessões à fraqueza ou desânimo. A forma como trata o pequeno demonstra que o próprio Fabiano se encontra condicionado por um ambiente hostil o qual é preciso confrontar para continuar existindo. Assim, a decisão de matar ou abandonar o filho em um primeiro momento pareceu a mais indicada, pois demonstrar fraqueza em tal situação é, de fato, abdicar da própria vida. Ou seja, desistir seria o atestado de reconhecimento de que a vida ali encontra seu fim.

Junto a isto pode-se observar que a concepção de família de Fabiano diferencia-se significativamente da visão tradicional de pai, o que, reafirma-se outra vez, não significa que Fabiano apresente uma moral particular, cujo comportamento frio seja sua característica exclusiva. O que se busca afirmar é que a natureza moldou o comportamento e a compreensão de Fabiano sobre o mundo e aquilo que se denomina de real, bem como as próprias relações humanas. Sua intenção primordial de abandonar o filho não revela um caráter maligno ou bestial, como querem enxergar alguns teóricos, mas sim uma ação que se apresenta como algo comum diante de um cenário absolutamente desfavorável.

2. Será mantida a grafia do texto original.

A lógica do sertão apresenta a concepção sobre a morte como algo bastante singular, no qual existir, subsistir e morrer são linhas que se intercruzam e que oscilam com uma frequência constante. Ao olhar ao redor de si, Fabiano examina a vastidão que possui à frente, todo o longo caminho que exige uma espécie de negação da fraqueza. O filho, parando, desistindo, apresenta talvez o aspecto de declínio que talvez ronde a alma de Fabiano, mas que não pode ser aceito, pois sua índole não permite.

A seca não poderia ser negada, era um fato evidente a ser enfrentado, mas, para tanto, uma postura de resistência deve ser estabelecida, erigida. A referida cena lembra, em uma relação comparativa, as cenas de filmes de guerra, nas quais um determinado soldado, diante do poder do inimigo, acovarda-se ou tenta fugir, mas o oficial o estimula a continuar vencendo ou morrer tentando, pois o gesto de abandono, de fraqueza pode contaminar todo o restante de combatentes. Os urubus voltejando em torno da família lembra Fabiano de que a morte está à espreita não apenas do menino fatigado, mas de todos os outros membros. A morte em voo negro que não reconhece naquelas criaturas moribundas homem, mulher ou criança, mas somente alimento.

Mas Fabiano, mesmo diante da irritante obstinação do filho em não querer mais caminhar, pois é somente uma criança, reconhece por fim o papel que ele e sua família devem desempenhar neste cenário de afronta e desnível de forças. O menino não é ainda um homem e, se não sobreviver, não terá oportunidade de se tornar um. Abandoná-lo é negar que aquela criança ainda não está preparada para enfrentar a natureza e sua onipresente magnitude. É somente um "anjinho" que, apesar de atrasar a marcha da família, não deveria ser responsabilizado por nada.

O pensamento de Fabiano é o de vencer aquela natureza, e cada minuto parado significa menos passos dados no percurso à salvação. Os pés rachados, a fome e sede, o destino incerto eram elementos que, apesar de obstáculos constantes, não eram motivos suficientes para Fabiano abandonar seu intuito de sobrevivência. Era, portanto, um lutador, um sobrevivente que deveria não apenas convencer a si disso, mas também os demais membros de sua família. A proximidade ao filho, o toque no pulso, parte do corpo no qual se confere a vida, trouxe a Fabiano a evidente constatação de inocência do filho, podendo-se inclusive afirmar que tal contato reanimou o sentimento

paternal de Fabiano para com o pequeno, algo que deve ter sido afetado por aquela jornada cruel.

Outro aspecto a ser observado na referida passagem é a comunicação entre os personagens. A comunicação limitada e escassa, por vezes brutal, não significa uma "inteligência retardada", mas um recurso do próprio autor que busca conferir à interação entre narrador e personagem outra configuração, tencionando escapar do pitoresco estabelecido na modernidade entre esses dois elementos presentes na literatura. O modernismo trouxe consigo a linguagem regional do personagem, que apresentava ao leitor uma nova forma de falar e se expressar que se revela engraçada, diferente e até estranha. Graciliano Ramos estabelece o silêncio como forma particular de apresentar a linguagem regional do homem do sertão, especificamente, porque muito expressa sem quase nada dizer:

> a recusa ao pitoresco cresce na medida mesma em que cresce a tensão do discurso do narrador, que, dessa forma, apropria-se do discurso do personagem reduzindo-o quase que totalmente ao silêncio, como em *Vidas Secas*. A ausência de diálogos é, assim, paradoxal, porque, como registrara Rolando Morel, o estilo em *Vidas Secas*, "resulta do grande desejo de aproximação da língua literária da expressão oral, quer dizer, da tentativa de reproduzir as mais espontâneas reações humanas diante da realidade". (BASTOS, 2011, p. 55)

Graciliano Ramos funde as falas do narrador e do personagem para tentar traduzir o intraduzível no contato do homem com a realidade, com o outro, com a própria vida. Tem-se com o personagem Fabiano a técnica e o intuito de abordar determinados componentes da existência sem o uso efetivo da abundância das palavras, que, em uma relação paradoxal, dizem, mas também limitam.

A realidade expressa por Fabiano é antes de tudo sentimento, sensação, e sua comunicação com Sinhá Vitória e as crianças possui a marca dessa característica, pois, mesmo com poucas palavras, há uma forma de compreensão que é compartilhada por todos. Um gesto, um olhar, um movimento dos lábios por vezes dizem muito mais do que enunciados inteiros.

Graciliano Ramos, desta forma, não busca apresentar o homem do sertão somente sob aspectos que tentem dar conta do ser em consonância consigo mesmo, ou seja, o escritor alagoano, ao invés de se acomodar "com o estudo do homem [...], o relaciona aqui intimamente

ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região" (CANDIDO, 2006, p. 87).

Portanto, o embrutecimento de Fabiano e sua família, neste processo, somente se efetua por necessidade de uma natureza exaustiva e, posteriormente, por uma sociedade desigual e opressora. Entretanto, a finalidade é a sobrevivência destes personagens, que necessitam renunciar a determinados elementos, componentes não da natureza humana, mas da sociedade dita civilizada para continuar subsistindo. O ato de se alimentar do papagaio de estimação da família, por exemplo, era justificado não somente porque falava pouco, mas sobretudo pela urgência de sobrevivência. Assim, conforme expõe Graciliano Ramos, o personagem Fabiano:

> Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. (RAMOS, 2008, p. 11-12)

O dizer sim à vida está presente em cada ação de Fabiano ao tentar evitar a morte, não por temê-la, mas por desejo de viver. Fabiano insiste em continuar existindo, não quer se submeter, em um sentido depreciativo e submisso, à morte, ao mundo e à sociedade, por isso se reestruturar enquanto ser social em enfrentamento com outras forças que não apenas as do cerne da sociedade. Alimentar-se do papagaio, fustigar o filho, ignorar a dor e o sangramento, essas e outras ações representam o comportamento de um indivíduo que não nega a vida, apesar de paupérrima e destituída do conforto e dos bens que a sociedade moderna apresenta aos que podem por isto pagar.

> As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força. (RAMOS, 2008, p. 12)

Diante da imagem do que pode ser um juazeiro, Fabiano tem o ânimo revigorado, esquece a dor, a fome e o cansaço, pois o indicativo

de vida diante de si renova suas esperanças de tal forma que sente desejo de cantar, postura bastante interessante para alguém que se utiliza de poucas palavras para estabelecer comunicação com os que se encontram ao seu redor. Mas, além da voz rouca, Fabiano também raciocina que cantar seria um desperdício de força, ou seja, seu esforço máximo é o de sobrevivência, renunciando ao que pode significar para si atitude vã ou que represente um gasto de energia desnecessário. Vida é, segundo Nietzsche, espontaneidade, agressividade e desejo de expansão, ou seja, ela é atividade, movimento. Estagnação é ausência de movimento, é declínio de força, é morte.

> já se apossou de toda a fisiologia e teoria da vida, com prejuízo dela, já se entende, ao lhe retirar uma noção fundamental, a de *atividade*. Sob influência dessa idiossincrasia, colocou-se em primeiro plano a "adaptação", ou seja, uma atividade de segunda ordem, uma reatividade; chegou-se mesmo a definir a vida como uma adaptação interna, cada vez mais apropriada, a circunstâncias externas (Herbert Spencer). Mas com isso se desconhece a essência da vida, a sua *vontade de poder*; com isto não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a "adaptação"; com isto se nega, no próprio organismo, o papel dominante dos mais altos funcionários, aqueles nos quais a vontade de vida aparece ativa e conformadora.[3] (NIETZSCHE, 1998, p. 66-67)

Em *Vidas secas* a relação entre homem e natureza se efetua em um sentido bastante particular; entre ambos a questão da sobrevivência adquire aspectos trágicos, não em um sentido negativo, mas nietzschiano[4], pois, assim como a natureza significa vida, também pode

3. Nietzsche efetua, na referida passagem de *Genealogia da moral*, uma crítica aos ingleses cujo pensamento coadunam com as ideias de Darwin, mais especificamente Herbert Spencer, filósofo, biólogo e antropólogo inglês. Conforme Nietzsche, estes estudiosos conceberam a vida apenas sob a ótica da adaptação, ignorando que ela é acima de tudo atividade, movimento. E neste processo de simplificação da vida, a compreensão sobre esta e até ela mesma são prejudicadas, equívoco este que se processa justamente por desconhecimento da essência que constitui esta mesma vida, ou seja, a vontade de potência, que indica uma vida que quer explorar, expandir-se, destruir para reconstruir, ultrapassar, transpor, superar.
4. A concepção de trágico em Nietzsche está relacionada a duas esferas: a do dionisíaco e apolínio. A arte deve necessariamente apresentar estes dois aspectos, do contrário pode-se afirmar que, na ausência de um destes elementos,

representar morte. O que em outras culturas, regiões e sociedades pode significar uma simples nuvem de chuva, na referida obra de Graciliano Ramos tem-se a possibilidade de subsistência:

> Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois, algum tempo, aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente. (RAMOS, 2008, p. 13)

O céu azul representa angústia, ausência de chuva. A água é elemento essencial à vida e à manutenção desta. A construção de um determinado conhecimento por parte de uma sociedade específica não é algo aleatório, mas muitas vezes um produto da relação entre esta comunidade e o meio ambiente no qual está inserida, o que demonstra que os membros deste grupo não podem ser considerados agentes passivos, ao contrário, são portadores de atividade construtora de conhecimento que se efetiva significativamente não apenas em seu contato com os demais membros dessa coletividade, como também no contato com a natureza, com o meio natural.

Os fenômenos da natureza são interpretados por Fabiano e sua família como algo de extrema relevância, que podem significar a continuidade ou não de suas existências. Ou seja, a vida desta família se encontra em um estado de interpenetração com a natureza. Obviamente que não pode se ignorar que a carência de um suporte econômico e uma estruturação mais efetiva de determinados componentes que auxiliam o indivíduo na sua subsistência são extremamente relevantes, mas as condições da natureza, se não são entraves intransponíveis, ao menos tornam mais custosa a própria vida.

Fabiano e sua família não estão fugindo somente da seca e seus efeitos, mas também da pobreza, da ausência de uma efetiva ação política sobre a região, explorada desde épocas coloniais e posteriormente

esta arte se tornará enfraquecida e decadente. Também a nossa visão sobre a vida deve ser pautada nessa dupla percepção, uma vez que a existência não é somente prazer e alegria, mas também dor, sofrimento e angústia. Sobres estes, não se deve fugir-lhes, mas aceitá-los como elementos indispensáveis à vida também.

abandonada, restando aos seus habitantes o prosseguimento da vida enquanto esta for possível, compartilhando de um destino que os aproxima ainda mais, pois, apesar de apequenados diante de uma natureza hercúlea, mantêm-se unidos.

> Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram a fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, 2008, p. 14)

A esperança que move tais sujeitos está intrinsecamente relacionada à questão da vida, ou seja, não é um anseio, um desejo voltado para a aquisição de um determinado objeto, mas algo relacionado ao viver propriamente dito. Se se encontravam em estado de fuga, é porque renegavam a morte, por não a aceitarem passivamente.

Apesar da pobreza extrema, da fome nauseante, das dores e dos ferimentos, da ausência de perspectiva, Fabiano quer viver. Esse apelo, que encontra efetividade nas atitudes do personagem, revelam um espírito indômito, que se afasta de qualquer aspecto de submissão. Se em determinados pontos do romance, Fabiano parece apresentar um estado de servilismo, é precisamente por observar com justeza e perspicácia que determinados aspectos sociais não se modificam, pois se encontram como sustentáculo da base social. Então, voltar-se contra estas forças é desnecessário, posto que as consequências de uma revolta serão negativas para si e, como efeito colateral, para a sua família. O que deve ser realçado em Fabiano, portanto, é sua rudimentar astúcia diante de determinadas relações sociais complexas, principalmente as que envolvem questões de poder. A vida também é constituída sob essas esferas de conflito, de disputa.

O ser humano é um ser imerso em conflitos. Faz-se necessário saber o momento de agir, para que, do contrário, o efeito não seja inverso, ou seja, resulte em um fator negativo para aquele que o cometeu. Fabiano sabe quando deve agir, principalmente quando a sua existência e as dos seus está em perigo. Fará o que, segundo a sua moral, deve ser feito para continuar vivendo.

> Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia

> com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano [...]. Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. (RAMOS, 2008, p. 14-15)

Fabiano resiste com os elementos, com as possibilidades que surgem diante de si. Não à toa que vez ou outra seus pensamentos se voltam para determinada brutalidade, uma violência que nasce, provavelmente, não da sua reflexão sobre as mais diversas situações as quais é exposto obrigatoriamente, mas do instinto diante da possibilidade da morte, de um fim precoce, que exige de si uma postura moral incompreensível para os demais indivíduos que não se encontram no estado de Fabiano. A sua resistência se faz resultado de uma ação necessária diante de forças, naturais ou não, que exigem sua sujeição, seu abandono de si, mas que encontram em Fabiano a insubmissão e o anseio por liberdade e vida.

Mesmo diante de uma situação drástica, Fabiano enche-se de alegria, por ter resistido, por mais algum tempo, talvez dias, à morte, contentamento este reforçado pela simples constatação de que a chuva se aproximava. Sob certo ângulo, pode-se afirmar que Fabiano, até agora, tem saído vitorioso sobre forças que o fustigam, debilitando-o tanto no sentido físico quanto psicológico, mas um pensamento que não o assalta é o da desistência. Fabiano, acrescenta-se, está em busca não somente da continuidade de sua existência, bem como dos seus, mas também procura se encontrar no mundo. Anseia por algo que nem mesmo ele sabe dizer, mas que, para si, é algo definitivo. Seus planos, seus devaneios demonstram que este homem, pobre e desfavorecido, não detentor da linguagem culta e dos valores tradicionais, vagueia pela terra não simplesmente como um pária, mas como um ser humano que aspira uma nova vida, longe dos infortúnios da terra hostil.

Representando sua família, Fabiano é o símbolo de um descontentamento que transborda no próprio personagem, um querer infatigável de recomeçar, de reiniciar uma outra existência, talvez farta, com educação para os filhos, roupas novas para sinhá; uma existência na qual ele seria o senhor do seu próprio destino, tal como ele busca ser, impondo-se contra uma natureza que não quer apenas afugentá-lo, mas eliminá-lo.

Na sua marcha, Fabiano não pertence a lugar nenhum, não está fixado a nenhuma paisagem, o que confere a si uma identidade única, de não pertencimento ao mundo social, no qual as diretrizes, regras e normas conduzem o cotidiano dos indivíduos nele inseridos. No seu caminhar para o incerto, Fabiano refaz sua existência, reelaborando-se mediante as necessidades surgidas na sua jornada, o que demonstra uma necessidade de adequação ao inesperado, ao violento, ao impensado. A grandiosidade da tarefa testa aqueles que dela fazem parte: não há consolo externo, nem palavras amigas, muito menos mãos estendidas para erguê-los. A tarefa é solitária, mas o sonho que surge com a possibilidade de chuva demonstra que Fabiano representa desejo, insistência, vontade.

> A lua estava cercada de um halo de leite. Ia chover. Bem. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a caatinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2008, p. 15)

A ressurreição não é um ato exclusivo da caatinga após as chuvas, mas também o próprio Fabiano parece ressuscitar diante dos indicativos naturais que se apresentam a ele. O personagem, como a própria natureza, também necessita da água para sobreviver, posto que é um ser atrelado a esta natureza, ou seja, se um revive o outro também o faz.

Desse modo, a "alegria doida" sentida por Fabiano se refere ao fato de que a morte não seria ainda uma realidade efetiva para eles naquele instante. Talvez no amanhã a questão da morte se impusesse, talvez daqui a meses, mas o fato é que, naquela noite ele e sua família ainda existiriam por mais algum tempo. Sua força, sua resistência, sua vitalidade se efetivam e reafirma na vida mesma, na sua oposição à inércia fúnebre, não por temê-la, mas por aceitar e afirmar a vida tal como ela é, o que o faz seguir adiante, crescer em si mesmo.

> Para Nietzsche, o princípio da alegria é a potência, e tudo o que aumenta nossa força vital. É a afirmação da vida contra a morte, da saúde contra a doença, da criação contra a inércia [...]. Alegria é cultivada em um trabalho sobre si mesmo, uma espécie de autoterapia

> precedida e acompanhada por introspecção, não para reprimir os instintos como preconizam as religiões, mas, ao contrário, para afirmar tudo o que nos leva à vida, todo e qualquer desejo que nos faz desabrochar, crescer. (LENOIR, 2017, p. 33-34)

Para muitos, torna-se algo incompreensível que um indivíduo, diante de tantas calamidades e sofrimento, apresente qualquer indicativo de alegria. Fabiano, na sua luta diária, venceu, juntamente com os demais familiares, mais uma batalha travada entre a vida e a morte, entre humano e desumano. A natureza que parece oprimir, também causa euforia, pois Fabiano testa a si mesmo diante deste mundo natural que possui suas regras próprias, seu próprio código moral, por assim dizer, como se a natureza possuísse a forma de um outro homem, que se impõe contra Fabiano, mas que encontra neste uma férrea resistência.

Considerações finais

O mundo é permeado de conflito, luta, pois tudo aquilo que está vivo se encontra, de algum modo, em concorrência com o outro ou consigo mesmo. A vida, deste modo, é uma luta constante de dominação, de controle. Apesar da fome, da pobreza extrema, da exclusão social, poder-se-ia afirmar que a existência quase fantasmagórica de Fabiano e sua família nada mais é do que uma resolução inútil de continuar vivendo. E para quê? Servir aos outros, aos verdadeiros senhores da terra, os amos que quase não diferenciam Fabiano e os animais da fazenda? Respeitar a autoridade de um pequeno soldado amarelo, cuja força nasce somente do poder a si conferido pelo Estado? Qual seria, portanto, a finalidade da existência de Fabiano? Tal indagação torna-se inválida mediante o próprio valor da vida, indiferente à posição na qual o sujeito estaria classificado: trabalhador ou senhor, cidadão ou policial. A questão das relações de poder que nascem dessas distintas posições não anula a importância de cada um na esfera do existir. A própria relação entre homem e natureza é marcada por esferas de poder, como se pode ver na trajetória de Fabiano em busca de trabalho e subsistência.

Fabiano é o sujeito que, mesmo marcado pelas adversidades, se recusa a estar silenciado, não em relação ao emudecimento da sua

voz, mas no que tange aos movimentos. Fabiano fala através da ação. Recusa-se a se declarar homem, pois era mais bicho do que humano, "Isto, para ele era motivo de orgulho. Sim, senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades" (RAMOS, 2008, p. 19). Para enfrentar e resistir às adversidades, era necessário ser mais do que humano, no sentido de civilizado, acomodado ao conforto da civilização doutrinária e apequenadora do homem, que tem seus instintos anulados em nome de uma educação aprimorada, que nada mais é, por sua vez, do que uma preparação para o exercício dos ofícios nas fábricas, na indústria, no comércio, etc., longe de uma educação crítica, reflexiva, que conduziria o sujeito a um outro patamar de pensamento.

A forma de compreender a vida adotada por Fabiano é clara para si: exige força, vontade, desejo de permanência, de efetividade.Fabiano se regozija com a vitória sobre si mesmo, com sua resistência perante o mundo e a natureza. Na luta verdadeira, não permeada por valores distorcidos, como o é na sociedade da educação polida, entre homem e natureza, Fabiano cresce, assim como sua família, desenvolve-se, torna-se um lutador, apegado ao que lhe confere força: a própria terra: "Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados na terra" (RAMOS, 2008, p. 19).

O desejo pela vida, em *Vidas secas*, não representa uma fraqueza ou um temor diante da morte, porque a vida ainda tem muito a oferecer, muito a se conhecer. A sorte ruim era de fato uma constante, mas Fabiano não a aceitava, ao contrário, mantinha contra esta uma postura de desafio, e mais, de vitória. E para tanto possuía a força necessária. Não há uma postura de indecisão ou de resignação diante da possibilidade da derrota, Fabiano quer vencer, pois isso significa viver. Essa postura anula em Fabiano a possibilidade de uma interpretação negativa da vida, como algo nulo, infrutífero: viver para Fabiano é o emprego da força, a qual dispunha em demasia, pois sua existência foi marcada pela afirmação da vida.

Assim ele fora ensinado e da mesma forma ensinava aos filhos, que precisavam, se quisessem viver por mais tempo, ser tão duros quanto ele. Era preciso tornar-se tatu, era indispensável metamorfosear-se em tatu, com couraça resistente e que ainda possui a capacidade de se aprofundar na terra, para afirmar a si.

Referências

BASTOS, Hermenegildo José de M. Arte e liberdade em Angústia, de Graciliano Ramos. In: *Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011.

CANDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

LENOIR, Frédéric. *O poder da alegria*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Editora Record, 2008.

Dissonâncias e consonâncias do canto musal: retratos femininos no samba de Geraldo Pereira

Michel Armand Koopmans (UERJ)[1]

Partindo-se dos pressupostos da linha de pesquisa Literatura: tradução e relações (trans)culturais e intersemióticas, conforme elaborada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e estudando as relações entre a linguagem literária, no mais pleno sentido, e a linguagem provinda de um sistema artístico muito específico: o samba, um vasto quadro de tópicos e implicações diversos se apresentam ao pesquisador interessado em aprofundar o diálogo transdisciplinar e interartes em que as linguagens escrita e sonora se aproximam. Esses tópicos incluem, entre outros, a questão da poesia popular, que é o foco do presente trabalho.

Através de levantamento e análise crítica de uma seleção de composições oriundas da obra produzida por um sambista afro-brasileiro 'esquecido', sua voz periférica contestando a hegemonia da cultura 'dominante' e do cânone da música popular brasileira, espera-se dar o pontapé inicial a uma apresentação multifacetada e rica em termos de interpretação da produção de um dos mais originais compositores da música popular brasileira, assim favorecendo o debate em que as linguagens literária e musical se encontram reunidas. Visa-se, no aprofundamento dos tópicos referidos no decorrer da pesquisa e do qual o presente trabalho é o primeiro passo, a lançar uma nova luz sobre o já rico painel de personagens do período de formação do samba, acrescentando novos pontos de vista aos debates nos estudos (etno)musicológicos sobre o samba, que sirvam para maior apreciação do papel da música, não meramente como parte integrante da cultura e da sociedade, porém, como componente construtivo da realidade sociocultural em seu sentido mais amplo, visando à valorização e resgate de aspectos negligenciados na historiografia da música popular brasileira.

Encerrando essas questões preliminares, inicia-se, no âmbito do presente trabalho, a apresentação da obra e do legado musical de um compositor representativo do tema abordado. Propõe-se 'ver de perto', por via de uma apresentação de uma 'pincelada' da obra do

1. Doutorando em Letras (UERJ).

compositor selecionado, de que forma a riqueza singular de sua poética se manifesta.

Introduzindo-se a trajetória, a obra e o legado musical de Geraldo Pereira, sambista de origem humilde, oriundo de zona rural que migrou para a cidade do Rio de Janeiro e que viveu, nos anos 40 e 50, intensamente o 'mercado de samba', vendendo direitos autorais de composições originais, aceitando parcerias (fictícias ou não) no deslizamento do conceito de autoria, transformando talento musical em meio de subsistência, salienta-se que o compositor criou, de modo singular, uma obra rica e crítica de um cenário pouco favorável a artistas afro-brasileiros como ele, proveniente das camadas populares e em busca de afirmação artística e ascensão social, assim encarnando o conceito de brasilidade na construção de realização de seu próprio projeto de artista, procurando viver plenamente de criação musical. Apresentam-se algumas indicações preliminares sobre o compositor.

A obra do mineiro de Juiz de Fora, Geraldo Theodoro Pereira (1918-1955), embora de dimensão modesta (consistindo em setenta e sete composições atribuídas ao seu nome, a maioria registrada em parceria com outros), apresenta, nas melhores composições como *Falsa Baiana*, *Escurinho*, *Escurinha*, *Ministério da Economia*, entre outras, uma riqueza singular que se considera, pelo menos parcialmente, negligenciada na história da música popular brasileira. Um dos principais expoentes do 'samba sincopado' ou 'samba do teleco-teco', vertente de samba que se caracteriza pelo deslocamento do padrão rítmico, resultando em melodias elaboradas e ritmo quebrado (sonoridade muito apreciada por João Gilberto, que conheceu o sambista no final da vida e cuja supressão de notas exerceu grande influência no jovem músico), o compositor é lembrado principalmente por aspectos biográficos (a sua suposta incorporação da figura mítica de malandro, que polemicamente teria resultado em sua morte precoce, ocasionada – ou não – por um violento confronto, pouco esclarecido, com Madame Satã, uma das figuras mais lendárias que povoavam a vida noturna do bairro carioca de Lapa) que desvalorizam seu papel na renovação do samba, que na época era dominado pela vertente de samba-exaltação, em que o Estado Novo de Vargas, com suas políticas populistas, via um importante meio de divulgação das proezas do regime. Analisando as músicas de Geraldo Pereira, percebe-se que, empregando uma linguagem íntima e despretensiosa, as composições retratam a vida e os modos dos moradores das favelas

e dos subúrbios cariocas (por exemplo, nas composições *Na subida do morro*, *Bonde de Piedade*) e explicitam divisões sociais baseadas em origens étnicas (*Escurinha, Escurinho, Golpe Errado*), enquanto também satirizam as políticas do governo varguista (*Ministério da Economia*) e questionam a suposta autenticidade de símbolos de brasilidade (*Falsa Baiana*).

Assim sendo, as letras das composições contam as desventuras dos personagens que representam a visão da vida e do mundo dos que vivem na margem do meio urbano, que são musicadas por Geraldo Pereira nos seus sambas nos quais se destaca - entre vários outros aspectos abordados e no encontro entre a criação musical e a vida de um multiartista (compositor, cancionista, melodista, cantor, mais sambista-malandro do que malandro-sambista, além de ator) - o papel incentivador de companhia feminina enquanto motivação das aspirações artísticas, que constitui fator importante na produção de um compositor de sambas que se valorizava de suas vivências amorosas para a construção de uma imagem feminina que percorre a grande maioria de suas composições, conforme também se constata na principal referência biográfica.

Elaborada a partir do concurso de monografias sobre a vida e a obra do compositor, promovido, em 1981, pela Divisão de Música Popular do Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), em que o jornalista Francisco Duarte Silva, a socióloga Alice Duarte Silva de Campos, a professora Dulcinéia Nunes Gomes e o compositor e sambista Nelson Sargento formaram uma equipe em que realizaram a pesquisa-reportagem que sairia vencedora do concurso, o trabalho resultaria na edição, em 1983, do livro intitulado *Um Certo Geraldo Pereira*, integrando a Coleção Monografias da Funarte. A edição veio confirmar a atenção reavivada, embora modesta, na obra de Geraldo, muito em baixo nos anos setenta, conforme também se constata numa publicação anterior, na Folha de São Paulo de 29/3/1973 (dezoito anos após a morte de Geraldo), no artigo intitulado *Geraldo Pereira: Malandro, sambista e valente*, em que o jornalista Jorge Aguiar se queixa (d)o "esquecimento descarado que paira sobre a música de Geraldo Pereira" e d(a) "bruta (e inexplicável) falta de consideração para com o maior sambista de sincopados que já apareceu" (AGUIAR, 1973, p. 41). Evocando uma figura quase mítica que encarnava, simultaneamente, o malandro e valente típico da época, disposto a enfrentar qualquer briga, e o compositor

genial que renovou o samba, o jornalista sintetiza o compositor na sua definição de

> descobridor de fórmulas novas para narrar os acontecimentos saborosos da vida carioca, eivada de poesia ao mesmo tempo ingênua e vibrante. (...) Era o poeta popular falando numa linguagem que entrava direto no sangue do povo. A língua dos trens de subúrbios, das gafieiras, das rodas de malandragem da Lapa, das subidas sinuosas dos morros. (idem)

Encontrando algum consolo de tamanha negligência para com a obra do compositor, o jornalista conclui seu artigo prevendo que "dias virão em que artistas como Geraldo Pereira terão estátua em praça pública e seus sambas serão matéria universitária" (idem, p. 44).

Dez anos depois, veio a biografia, que constitui, até hoje, leitura obrigatória acerca do compositor e sua trajetória no Rio de Janeiro dos anos 40 e 50, seu papel no meio musical da cidade e, mais abrangente, na música popular brasileira, como também para maior compreensão da mitificação de sua figura como resultado tanto do reconhecimento (tardio) e valorização (póstuma) de sua obra renovadora quanto de sua suposta incorporação de sambista-malandro. A riqueza do livro se dá pelo levantamento saboroso de aspectos (obscuros ou não tanto) da vida do compositor – seu surgimento, sua fase áurea e seu fim – sem nunca perder o foco geral, pelo enfoque na sua condição de representante de uma classe social e na sua qualidade de artista emergente no cenário musical, social e político de seu tempo, e pelo detalhamento na apreciação de toda sua produção musical. O entrelaçamento de fatos relacionados à vida de Geraldo com a descrição social e histórica dos ambientes carioca e nacional e sua passagem pelos locais onde esses fatos ocorreram, constitui um verdadeiro retrato de uma época, valorizado ainda com seu tratamento poético em parênteses distintas em que os autores discorrem do assunto, noção que também se vê representada pela estruturação do livro, em que os fatos, os cenários e seu aprofundamento literário são elementos separados, embora mesclados, no corpo do texto.

Na realização da pesquisa, num espaço de tempo de quatro meses, entre agosto e novembro de 1981, os autores entrevistaram 55 familiares, amigos, colegas e outros conhecidos de Geraldo, constituindo, então, uma vasta base de depoimentos de pessoas que conviveram com o compositor. O livro é completado pela inclusão de

sua musicografia e discografia. Trata-se, portanto, do estudo mais abrangente, mais profundo, da vida e obra de Geraldo. Nele, os biógrafos, através de um levantamento dos temas positivos e negativos abordados nos sambas do compositor, elaborando uma categorização temática das composições, constataram que os tópicos mais frequentes entre os que têm um tratamento singularmente positivo são: samba / sambar / batucada / roda de samba / Carnaval / escola de samba / morro e favela, enquanto entre os elementos negativos se destacam, por sua vez, os temas de separação / abandono / tristeza / sofrimento / infidelidade / traição, entre outros aspectos. Na convergência entre a inspiração mus(ic)al e a realidade vivida, se revela o homem por trás da poesia:

> (O)s traços se esboçaram permitindo delinear nos versos o perfil do homem Geraldo Theodoro Pereira, boêmio e amante, agressivo, sofredor e suspeitoso, que buscou sempre, no amor, um lar, uma paz que lhe permitisse ser o que desejava e era capaz de ser: um genial compositor que podia cantar sua obra e viver tranquilamente de sua atividade musical. (DUARTE, 1983, p. 146)

Em termos literários, a relevância de aspectos biográficos vem se manifestando na medida em que as vivências são literariamente trabalhadas no texto, contribuindo para a riqueza de sua interpretação, seja em se tratar de prosa, de poesia ou de canção popular. Geraldo Pereira, poeta popular que se apresenta ciente da força de seus versos ritmados, coagindo as almas humanas e divinas a seguir o seu compasso (conforme Nietzsche, aforismo 84: *Da origem da poesia*) foi capaz de ser cronista de seu meio social por sempre se ver inserido nele, retratando, nas composições, o que via e, sobretudo, o que sentia, sem abstrações, com forte apelo sentimental.

Esse apelo é o traço característico mais marcante das 77 composições registradas em seu nome ou posteriormente lhe atribuídas, das quais 69 "são voltadas, dedicadas, orientadas para uma mulher" (DUARTE, 1983, p. 146). Porém, na incitação musal impregnada na poesia do poeta popular Geraldo Pereira, o canto absoluto da musa alcança seus ouvidos não em forma uníssona, porém, polifónica, apontando para o deslizamento do conceito tradicional da musa no seu papel de inspirar o poeta 'génio', cantando o que ele 'precisa' ouvir, e a problematização da ideia da unicidade musal, sugerindo a fragmentação da incitação a partir de uma multiplicidade de musas, assim

potencializando a mensagem poética para além dos limites de um discurso monofónico. Assim, configura-se uma imagem da figura feminina que se encontra em processo constante de redimensionamento, na medida em que a constituição da mulher-musa evocada pelo eu-cancional masculino varia, de uma composição para outra, entre os polos extremos da mulher fiel, confinada ao espaço doméstico pelo provedor masculino - o qual, por sua vez, responde à dedicação feminina por se domesticar também - e a mulher 'fingida', livre para explorar sua sensualidade nas gafieiras e salões de festa para além das dimensões demarcadas pelos papéis e compromissos impostos pela voz masculina que, por sua vez, se ressente da liberdade de sua parceira, encontrando-se 'abandonado', numa inversão de papéis tradicionais que, na poesia de Geraldo Pereira, é trabalhada com leveza e humor. A dicotomia mulher fiel – mulher fingida que se vislumbra na apreciação comparatista entre várias canções e a mensagem poética que se diversifica por entre as várias musas contempladas é relativizada pela evocação da mulher 'ideal', incorporando facetas das musas diversas numa imagem idealizada da mulher-musa que, na poética de Geraldo Pereira, incita o eu-cancional, ao nível de enunciação, a glorificar o samba como lugar de alegria 'autêntica', onde a sensualidade e o (en)canto musais se apresentam no seu plano mais 'puro', sem ser ameaçador.

Vejamos então de que forma a ressonância da chamada de uma pluralidade musal é poetizada por Geraldo Pereira e cantada em versos pelo eu-cancional nos seus sambas, através de seleção de algumas composições que melhor ilustram de que modo esse eu-cancional - ora pidão, ora abandonado, ora apaixonado – evoca, em cada samba contemplado, uma musa singular e incitadora desse painel variado de sensações enquanto elementos da poesia. Atenta-se, primeiramente, para uma composição emblemática de 1952, interpretada na voz do próprio Geraldo pela gravadora Sinter, e posteriormente cantada por ele em filme nacional, configurando o único registro audiovisual de que se tem conhecimento do sambista (um dos detalhes mais obscuros da biografia de Geraldo é a sua participação em produções cinematográficas, seja seu papel limitado à mera figuração, seja alcançando uma contribuição mais destacada), e representando, portanto, um flagrante sem igual da palavra cantada, enquanto manifestação artística primordial em que música, letra, voz e corpo confluem numa performance de um cancionista de música popular protagonizando,

conforme veremos, um discurso emitido por um personagem que ele soube construir e (artisticamente) incorporar: o malandro, e no qual se apresenta a gestualidade oral do compositor e intérprete em que, pelo alinhamento da continuidade melódica e da articulação da fala cotidiana convertida em canto, tudo flui naturalmente num projeto de dicção (MATOS, 2001, p. 62; MATOS et al, 2008, p. 7; TATIT, 1996, p. 10-11). Trata-se do filme *Rei do Samba*, produção cinematográfica em que Geraldo Pereira teve, sem dúvida, maior visibilidade como parte efetiva do elenco. Dirigida por Luiz de Barros (1893-1982), o filme apresenta a proposta de prestar uma homenagem à vida e obra do sambista Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), sem, no entanto, seguir à risca conhecidos fatos da biografia do mesmo.

O desenvolvimento da trama do filme parece ser secundário à performance das músicas mais conhecidas do pianista, sequências nas quais também há espaço para uma vocoperformance de Geraldo Pereira, cantando seus sambas sincopados dos anos 40 e 50 em duelos atemporais com o Sinhô, principal representante do samba-maxixe dos anos vinte. Geraldo aparece em duas sequências, sendo a principal encenação logo no início do filme, no papel de Severino, sambista do morro da Favela, que, aceitando o desafio, feito por Sinhô, de mostrar quem é o maioral do samba no Rio, canta *Escurinha*, do mesmo ano da produção do filme, para Sinhô seguidamente emplacar um dos seus sucessos, *Jura*. Na cena, que tem duração aproximada de cinco minutos, chama atenção sua altura e magreza, além de sua envoltura em cantar seu samba. E é realmente emocionante ver imagens de um Geraldo que, de boina, parece estar bem à vontade, contracenando, cantando e improvisando em cima da letra de *Escurinha*, por poucos minutos que seja, em que se apresenta como a incorporação da definição do cancionista de Luiz Tatit (1996):

> O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte (p. 9).

Uma vez acabado seu papel na cena, parece aceitar a resposta musical do Sinhô, participando no coro da apresentação do compositor. Depois, no final da cena, mostra seu lado brincalhão na despedida do rival. Perpassam-se, na sua atuação, os vários elementos que

constituem o conceito de performance conforme proposto por Zumthor (2000), ou seja, a presença do corpo e sua inserção num espaço de ficção na vocalização da poesia.

Eis aqui a letra do samba conforme consta da biografia, em que todas as letras são retiradas das partituras originais. Apresenta-se a letra, sugerindo que também se assista ao trecho do filme, que vem em anexo ao presente trabalho, ciente de que, na transformação das palavras do poeta / das falas do eu-cancional em letras escritas em papel, caímos, conforme diz Roland Barthes, na "armadilha da escripção" (1974, p. 2), perdendo o imediatismo definitivo da oralidade, excluindo os improvisos feitos a partir da letra 'fixa' enquanto elemento "expletivo do pensamento" (idem, p. 3) e apagando o canto carregado de dramaticidade, investida no apelo ("Escurinha!") através do qual um corpo procura outro corpo (p. 4). É na tentativa (fracassada, segundo Barthes) de captação de um canto (alegre e buliçoso, no samba em questão, conforme se pode conferir no fragmento do filme em anexo) em letras impressas ("desfiguração imperdoável da vibração da performance" [Finnegan, 2008, p. 37]) que se manifesta a perda deste corpo ("teu nego", o eu-cancional na composição) que procura (em vão?), pela proposta de transação ("te dou meu boteco, te dou meu barraco"), conquistar outro corpo no jogo de sedução ("vem que eu te faço / meu amor"), 'agarrando' (na terminologia de Barthes [p. 4]) o outro ("Escurinha vem cá") no "mais sedutor convite" (DUARTE, 1983, p. 172) que o eu-cancional pode apresentar "de sua boêmia filosofia de vida" (idem):

Escurinha!

Tu tens que ser minha
De qualquer maneira
Te dou meu boteco, te dou meu
[barraco
Que eu tenho
No morro de Mangueira
Comigo não há embaraço
Vem que eu te faço,
Meu amor
A rainha da escola
De samba
Que teu nego é diretor

Quatro paredes de barro

Telhado de zinco
Assoalho de chão
Só tu Escurinha
É quem está faltando
No meu barracão
Sai disso bobinha
Só nessa cozinha
Levando a pior
Lá no morro eu te ponho
No samba
Te ensino a ser bamba
Te faço a maior

As palavras musicadas pelo poeta popular e cantadas pelo eu-cancional, uma vez transcritas, deixam de constituírem um jogo de sedução, direcionadas a uma destinatária individual, subordinando-se a 'mensagem' ao espaço social mais amplo em que o leitor se vê inserido e configurando um discurso argumentativo no contexto abrangente de um debate público de ideias, assim manifestando-se, no escrito, um novo imaginário, o do pensamento (BARTHES, 1974, p. 5-6). No esmorecimento dos efeitos sonoros, "o canto do poeta se torna, na civilização da escrita, uma espécie de metáfora que enfatiza a musicalidade do verso" (CAVARERO, 2011, p. 127). Embora falando especificamente de sociedades orais, a noção de 'perda' também se constata nas ideias de Havelock: "Uma vez inscritas, as palavras ficam gravadas num documento, estabelecendo-se assim a ordem por que aparecerão. Toda a espontaneidade, mobilidade, improvisação, a rápida reação do discurso falado, desaparecem" (1996, p. 88) E ainda:

> O leitor participa silenciosamente no 'desempenho' do escritor, cujo desempenho também é silencioso. A audiência oral participava não apenas por escutar passivamente e por memorizar, mas por uma participação ativa na linguagem usada. Aplaudia, dançava e cantava coletivamente, em resposta ao canto do bardo; (p. 96).

Considera-se, porém, que o silenciamento da ressonância da palavra cantada em letras escritas em papel não impede sua consideração crítica e interpretação literária. Conforme afirma Matos (1992): "(...) (O) que justifica a ideia que o poema folclórico ou popular, despido de som e imagem, se transforma forçosamente em 'letra morta'?" (p. 334). Aliás, é justamente o contrário: é através da leitura crítica da poesia e da literatura populares enquanto discurso literário plenamente integrado ao campo de estudos de literatura, que se vitaliza, pelo questionamento de demarcações hierarquizantes daquilo designado por 'literário', a relação dialógica entre a cultura 'erudita' e popular, apreciando, literariamente, os efeitos estéticos da poesia dita popular. (p. 336)

A musa que se apresenta na composição, enquanto fonte e destino da mensagem poética, é evocada logo na primeira linha da composição, e é pela denominação, enquanto diminutivo carregado de um valor de proximidade e afetividade, que o eu-cancional, que se refere a si mesmo como 'nego', chama a sua musa para ser 'seu amor'. Paradoxalmente, essa evocação da musa, batizada de forma genérica,

também sugere distanciamento, sendo que, ao ganhar 'nome' que explicita sua cor, a nomeação generalizadora não se refere a uma única designatória, porém, por extensão, a múltiplas 'escurinhas', perpassando a noção de uma musa individual para a sugestão de existência de uma pluralidade de musas, cujos cantos, no imaginário do poeta, só ele consegue ouvir.

A composição apresenta um investimento na valorização do samba enquanto manifestação cultural da favela, compensando a precariedade em termos de riqueza material de vida no morro e (sub) emprego na cidade pela riqueza cultural – imensurável em termos monetários – de viver a glória de ser 'a rainha da escola de samba', assim levantando a 'escurinha' à posição mais elevada que o eu-cancional, que se imagina diretor da mesma escola, reserva à mulher idealizada no universo do samba. Toda a argumentação (manipulação do poeta-fingidor) que estrutura a composição apresenta a proposta de convencer a personagem destinatária da mensagem poética, afro-brasileira empregada como doméstica, a sair de sua rotina estável, porém, de poucas perspectivas ("Sai disso bobinha / Só nessa cozinha / Levando a pior"), convidando-a a habitar um espaço doméstico 'rústico' descrito de forma realista ("Quatro paredes de barro / Telhado de zinco / Assoalho de chão") que se considera 'perfeito' na sua completude ("Só tu Escurinha / É quem está faltando / No meu barracão"), domesticação da figura feminina que vem acompanhada pela promessa de uma ascensão, não de natureza social-econômica, porém, de caráter cultural ("Vem que eu te faço / ... / A rainha da escola / De samba"), apontando para a existência de um quadro de referências local, do morro, constituído por valores mais positivos que os valores da sociedade abrangente, compartilhados pelos personagens afro-brasileiros, que, na celebração de sua brasilidade, leva a empregada ao posto de rainha, ainda que seja de forma temporária, durante o Carnaval, deixando implícita a noção de que, uma vez acabado seu 'reinado', ela estará sujeito à degradação econômica pelo desemprego (MCCANN, 2004, p. 84-85).

Em contrapartida à ressonância do canto dessa musa de identidade 'genérica' (apelidada 'Escurinha' na falta de nome próprio e cuja nomeação, simultaneamente carregada de familiaridade pelo uso afetivo do diminutivo e de distanciamento pelo 'anonimato', revelando o desfavorecimento de uma unicidade musal para privilegiar o desejo de uma proliferação de musas, todas 'escurinhas' conforme

a mensagem poética), a audição receptora do poeta também se encontra, no decorrer da construção de seu repertório, em sintonia com a transmissão da mensagem a partir de um canto de sonoridade perceptível a todos, e cuja repercussão junto ao poeta se manifesta pela existência de uma musa 'real', de vida vivida, que se destaca na biografia do compositor. Essa valorização de uma musa de carne e osso, chamada Isabel, que, na sua convivência com o compositor entre 1945 e 1950, desempenhou papel importante na sua produção enquanto incorporação do canto musal e ponto de partida e destino concretos da mensagem poética nele contido, se traduz na dedicação (quase) exclusiva a ela reservada, ganhando, no espaço discursivo do samba em que, tradicionalmente, a voz masculina tem predomínio absoluto, o privilégio de ser promovida de objeto cantado a sujeito do discurso, ativamente construindo o diálogo que constitui a relação dialética entre o poeta e sua musa. É essa voz 'real' que, durante o período referido, chamou mais alto ao poeta na composição da parte de seu repertório que pende para o lado afetivo, através de múltiplos sambas em que a parceira se apresenta o oposto da mulher 'fingida', tema tão corrente em sambas compostos numa época marcada pelo machismo e patriarcalismo, ilustrada, entre várias músicas incitadas, pelo samba *Minha companheira*, de 1949, gravadora Star, intérprete Roberto Silva:

> A minha companheira
> No mundo é a primeira
> Que me fez acreditar em mulher fiel
> Não mente não é fingida
> É o que sonhava na vida
> Lamento é não conhecer há mais tempo a Isabel

Uma certa ambiguidade se revela, porém, na segunda parte do samba, na construção de uma cessão por parte do eu-cancional, concedendo espaço de locutor à voz feminina, abertura em que a musa, já dona de sua própria voz no discurso, sentimentalmente chama a atenção do poeta numa 'audiência' particular aos ouvidos dele, cantando o que ele precisa ouvir e, assim, objetivando uma valorização da exclusividade da relação poeta-musa, enquanto, simultaneamente, também enfatiza, nas entrelinhas de seu canto, o apelo que seu encanto excede junto aos 'concorrentes', potencialmente aptos a ouvir e se deixar incitar pela musa, isto é, se o poeta deixar :

Se algum companheiro
De minha consideração
Tentar contra mim
Um golpe de traição
Ela me chama e diz meu benzinho
Fulano vive contigo
Mas abre o olho que ele não é teu amigo

É pelo emprego do imperativo ("abre o olho") que o canto da musa simultaneamente incita e desafia o poeta, e através do qual ela transmite a mensagem (talvez sútil aos ouvidos dele) que também ele pode estar sujeito a abandono. O tema de abandono, aliás, é recorrente na obra de Geraldo, e é através dessa temática que o poeta mostra seu lado pidão, embora com uma dose de humor, capaz de se olhar no espelho e rir de sua própria desgraça, como, por exemplo, no samba *Você está sumindo*, cuja gravação original se deu na voz de Cyro Monteiro, na gravadora Victor, em 1943, antes de o compositor conhecer sua musa 'verdadeira' Isabel:

Nega Nega vem cá
Vem ver só
Como é que seu nego ficou
Depois do tal dia neguinha
Que você me deixou
Quem me conhece
Passa por mim
Jogando piadas
Sorrindo
Você está ficando acabado
Hi! Você está sumindo

Você foi embora, criança
Minha alma ficou quase louca
Não tiro você da lembrança
Não tiro seu nome da boca
Eu sinto-me tão acabado
Estou que nem posso de dor
Não queira saber
É de tanto pensar
No seu amor

Embora o poeta, que se apresenta perdidamente apaixonado, se veja abandonado por sua musa amada, a noção da musa 'anônima' presente no samba *Escurinha* encontra repercussão na mensagem poética nessa composição, em que a musa, mais uma vez, não ganha identificação própria, apenas uma denominação genérica ("Nega") – apesar de, ao nível de enunciação, o eu-cancional apelar para a singularidade de seu amor ("Não tiro seu nome da boca") –, sugerindo (sutilmente ou nem tanto) que sua paixão não é intransferível e que também poderia chamar (e responder à chamada de) outras "negas".

Mesmo durante a convivência com Isabel, o poeta nem sempre resiste às encantações de uma *outra* musa, conforme se constata no samba *Até hoje não voltou*, gravadora Victor, interpretado por Cyro Monteiro, de 1946:

> Eu fui buscar
> Uma mulher na roça
> Que não gostasse de samba
> E não gostasse de troça
> Uma semana depois que aqui chegou
> Mandou esticar os cabelos
> E as unhas dos pés pintou
> Foi dançar na gafieira
> Até hoje não voltou

A rápida transformação da mulher, deixando o homem sozinho no espaço doméstico reservado a ela, se explica pelo encantamento exercido a partir da gafieira enquanto lugar por excelência de exaltação do samba. Absorvida pelo samba, a musa deixa de encantar o poeta, deixando-se encantar pelas fórmulas mágicas do samba. Triste pela falta de retorno de suas investidas, o poeta se entrega ao ressentimento, porém, na tradução dessa tristeza também deixa vislumbrar, nos versos do eu-cancional, umas pitadas de bom humor que aliviam o tom de sua poesia:

> Ela não tinha um vestido, um sapato
> Que se apresentasse, eu comprei
> Chegou toda errada, falar não sabia
> Fui eu que a ensinei
> Perdi tanto tempo, gastei meu dinheiro
> Fui tão longe à toa
> Mas já vi que sou muito infeliz
> É melhor eu viver sem patroa

Uma verdadeira exaltação do samba enquanto espaço construtivo da identidade afro-brasileira se encontra na composição *Quando ela samba*, gravadora Victor, voz de Cyro Monteiro, de 1942, em que o eu-cancional se vê diante de uma musa que aproxima sua imagem idealizada da figura feminina, apresentando sensualidade diante da plateia na pista de dança, sem, no entanto, mostrar sinais de que seu canto – audível para todos sem ser intencionalmente sugestivo – possa

eventualmente se afastar do alcance da audição do poeta enquanto designatório 'legítimo' de sua mensagem:

> Quando a minha cabrocha
> Entra no samba
> Que tem na Favela
> Com a sua saia de roda
> Verde e amarela
> Sinto que todos
> Desejam sambar
> Sambar com ela
> Eu não sei
> Qual o mistério que há
> Nas cadeiras dela

Espectador hipnotizado pelo exercício de brasilidade, o eu-cancional, inserido no espaço comunitário do samba, é convidado a ressignificar sua própria identidade enquanto afro-brasileiro (PEREIRA, 2013, p. 17):

> Quando o samba é bem cantado
> Batem palmas e é bisado
> Só para ver minha cabrocha sambar
> E quando eu a vejo sambando
> E cantando ao som do pandeiro
> Te juro me sinto mais brasileiro

A relação dialética entre o poeta e sua musa é construída a partir de uma admiração pelos encantos da figura feminina evocada, que, associados a símbolos de 'autenticidade' brasileira, incita o poeta a exultar sua vinculação da graça da mulher a um sentimento de ufanismo 'puro', que se considera, enquanto reflexo 'pragmático' de um gesto artístico (bem-sucedido) do que seja brasilidade, uma tentativa de se aproximar aos sucessos do 'samba de exaltação', muito em voga na época do lançamento da composição (PEREIRA, 2013, p. 17)

Entre dissonâncias e consonâncias do canto musal, a poética que impregna os sambas de Geraldo Pereira se mostra bastante complexa. Considera-se, então, que, no surgimento do compositor Geraldo Pereira, se viu nascer uma figura singular na fase áurea do samba, cantando o Brasil para os brasileiros em letras que aparentavam ser, em primeira instância, pouco sofisticadas, mas que, à segunda vista, revelam interpretações na época ignoradas, e posteriormente não

devidamente apreciadas. Fonte primária de uma produção artística da 'margem', uma análise de sua obra pode desafiar limites impostos pelo 'cânone' da música popular brasileira.

Concluindo, podemos afirmar, então, que a avaliação da obra e trajetória musicais de Geraldo Pereira para maior aprofundamento e apreciação dos diálogos existentes entre as linguagens literária e musical popular urbana, merece um estudo mais amplo. Focando numa entidade individual cujo legado cultural consiste em uma obra multifacetada, um painel variado de tendências, estilos, e visões de mundo, os resultados são potencialmente muito ricos em termos de interpretação. Assim, resgata-se a memória de um artista brasileiro ainda pouco estudado, assim, valorizando seu legado musical, e, pelo redimensionamento da classificação de sua obra, enriquece-se o pensamento crítico sobre a música popular brasileira.

Referências

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS Alice Duarte Silva de; DUARTE SILVA, Francisco; GOMES, Dulcinéa Nunes; MATOS, Nelson (Nelson Sargento). *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música, ou a performance? In: TRAVASSOS, Elizabeth; Matos, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobra poesia, música e voz.* Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. 29 de março de 1973. Artigo 'Geraldo Pereira: Malandro, sambista e valente', por Jorge Aguiar.

HAVELOCK, Erick. *A musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

MATOS, Cláudia Neiva de. Dicções malandras do samba. In: MATOS, Cláudia Neiva de MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil.* Durham & London: Duke University Press, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Lafonte, 2017.

PEREIRA, Cilene Margarete. De mulheres e malandros; o samba de

Geraldo Pereira (e outros sambas); In: *Recorte* – revista eletrônica. UNINCOR. V. 10 – n.º 2, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Ritornelos: uma estética do movimento nômade, uma ética da ressonância fantasmagórica no teatro e no cinema

Midian Angélica Monteiro Garcia (UFBA/UNIJORGE)[1]

Esse estudo objetiva um percurso cartográfico das fantasmagorias no teatro e no cinema. Tomo como fio de passagem a leitura da obra *Seis personagens à procura de um autor* de Luige Pirandello. Pretendo, portanto, ler fantasmagorias de um teatro que se realiza na afecção instaurada no corpo mesmo do drama, expandindo demarcações normatizadas. Proponho capturar essas movências já inscritas em outros teatros e outros cinemas, inclusive produzidos no cenário pandêmico, especificamente o espetáculo "Um concerto para um guarda-roupa" dirigido por Moacyr Gramacho, para pensar uma estética do movimento nômade, uma ética da ressonância fantasmagórica, em diálogo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, quanto ao conceito de ritornelo.

Seis personagens à procura de um autor, drama de 1921, no qual Luigi Pirandello, ao se debruçar sobre os códigos de criação do teatro, opera um desnudamento da maquinaria dos processos de montagem de uma peça. Nesse metadrama, ambientado num palco extensivo que amplia a cena para além-do-palco, personagens, uma família, expulsos pelo autor, vagam pela "sala", pelos corredores, nos redutos e espaços off, expõem seus conflitos – a busca de um criador que possa lhes inserir numa história – e colocam em tumulto os elementos do próprio teatro.

O drama se desenvolve nesse diálogo entre personagens e diretor, a fim de convencê-lo a dirigi-los. Há, nesse sentido, uma confissão do teatro como linguagem, jogo ficcional,

> O PAI – Digo que, ao pensarmos nesses absurdos verdadeiros, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste, justamente, no oposto: em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura, permita-me que lhe observe, é a única razão de ser da profissão dos senhores. (PIRANDELLO, p.11)

Pirandello põe em questão uma forma de fazer teatro que nega a máscara como máscara. Não se trata, porém, da explicitação de novas fórmulas de construção teatral, mas encena o próprio ato de

1. Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA, mestre em Letras UFBA, professora de teoria literária UNIJORGE.

desconstrução de um certo teatro, põe diante do espectador o desmoronamento da sua fixidez, seja pela exposição dos seus códigos operativos, seja pela afirmação de que tudo é máscara. Os personagens invadem a sala e lá encontram outros personagens-atores que estão ensaiando uma peça. Estes estranham, de início, esses seres, que, de alguma forma, eles (os atores-personagens) costumam construir, "encarnando-os". Não se trata apenas de personagens à procura de um autor, mas do próprio drama "a se fazer" e a procurar um autor. Da voz do próprio diretor, ouvimos a descrição da sua práxis de composição das personagens e do drama:

> Desta maneira, interpretar-se-á também o sentido profundo da peça. As Personagens não deverão aparecer como "fantasmas", porém como "realidades criadas", construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental, que é, para o Pai, o remorso; para a Enteada, a vingança; para o Filho, o desdém; para a Mãe, a dor, com lágrimas fixas, de cera, na lividez das olheiras e ao longo da face, conforme se vêem, nas igrejas, em imagens esculpidas e pintadas da Mater Dolorosa. (PIRANDELLO, p.10)

É nesse jogo de encenação dos procedimentos do teatro e da revelação da radicalização da estética realista que vão se construindo desnudamentos, num processo de ruptura e desconstrução da gramática da ilusão, do edifício do teatro realista.

Pirandello rejeita o drama burguês centrado no discurso ilusionista e na criação fixa de pontos de vistas, os quais intensificassem a "identificação" entre a representação do drama e o espectador. O drama realista-naturalista tem suas bases no equilíbrio e na linearidade da trama, na inclusão do espectador em um regime de "habitalidade", na transparência na forma de organização do espaço, do tempo e da ação. Assim, através de uma pretensa linguagem neutra e realista, o espectador entraria ilusoriamente na linguagem como *mimese* direta da realidade. Espaço e tempo seriam reproduzidos a fim de criar projeções fiéis do mundo físico, bem como as ações dos personagens buscariam reproduzir, pela verossimilhança realista, o comportamento humano.

Na busca dos personagens de convencer o diretor a dirigi-los, que os desnudamentos desse drama tomam forma. Nesse sentido, é

possível inferir que o teatro de Pirandello nasce, de certo modo expandido, pois a própria peça constitui-se num ensaio teórico sobre a arte dramatúrgica. Trata-se da construção de um drama que vai se realizando na sua própria impossibilidade, diante de nós, no mesmo compasso em que vai se desmontando o próprio conceito do drama realista, a exemplo da abordagem feita pelo Pai quanto ao conceito de verossimilhança entre vida e ficção.

> O PAI (ofendido, mas melífluo) Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros. (PIRANDELLO, p.12)

Não se trata apenas da quebra dos limites de gênero. Para além de rupturas da forma, o dramaturgo italiano opera uma desconstrução, tematizando o fazer artístico. Refiro-me ao fato de que, embora ainda mantenha certa linearidade no discurso, e os seus personagens operem por códigos da tradição dramática, uma vez que Pirandello não abdica totalmente do drama enquanto forma, como o faz Samuel Beckett na década de 60, os desvios operados realizam-se nos tracejamentos de um jogo. É, nesse sentido, que é possível pensar os desvios em Pirandello, muito mais no campo da ironia, principalmente no tocante às referências ao lugar do autor, do espectador e da própria representação. É possível pensar, portanto, que há um delírio da linguagem o qual é impossível de se realizar dentro da estética realista, mas possível efetivar-se "por dentro das quatro paredes": vemos personagens vivos que vagam à procura do criador, que questionam o processo criativo, e a linguagem na qual são constituídos. Um teatro, portanto, que se realiza na afecção instaurada no corpo mesmo do drama, como linha de fuga que expande demarcações normatizadas.

Muito se discute a ideia da ironia da estética romântica como uma produção marcada por uma consciência de finitude, uma atitude do homem frente à existência, perante à impossibilidade de uma pretensa unidade entre o "eu" e a realidade. A modernidade também deixa vir na linguagem ironias as quais se concretizam, seja na impossibilidade de compreensão da complexidade da vida, a exemplo da perda da condição deificada do narrador clássico e do herói romanesco, seja pelas rupturas da ilusão mimética, na iluminação dos procedimentos de criação. Refiro-me aqui às tradições do romance. Tal consciência,

que perpassa também a poesia moderna, faz vir à superfície o riso de si, a ironia. Nesse contexto, Baudelaire faz da consciência da linguagem matéria mesma de sua escrita. No poema "A Perda da Aureola", Baudelaire ri da própria condição do artista que, saltitando no Lodaçal do Macadame, ironiza a sua performance de anjo decaído. O poeta moderno, que agora trafega, no mundo das mercadorias, move-se livre, sem as suas insígnias.

A temática da perda da aureola é constante em *Seis personagens a procura de um autor*. Tanto as interferências dos personagens nos processos de construção das cenas, como o questionamento realizado pelo Pai ao Diretor sobre a necessidade de que desconfie de sua realidade imprimem abalos em sua condição deificada e distanciada.

> O PAI – Jamais o viu senhor, porque os autores costumam esconder os tormentos de sua criação. Quando os personagens são vivos, realmente vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhes propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe! (PIRANDELLO, p.76)

Pensar a criação como uma questão de devir nos possibilita afirmar que os personagens nômades de Pirandello já se emancipam ainda em *estado larvar*. Não é raro no cinema essa experiência de criação. Federico Fellini, no filme *Oito e Meio*, realizado em 1963, apresenta também um diretor em crise criativa, o seu encontro com a atuação das personagens ocorre antes mesmo de serem inventados. É nas *afecções* dos *encontros* prévios, no sentido espinosano do termo "afecto", com suas personagens que perambulam nas cenas e no bloqueio criativo que a arte se instaura. Fellini vai ao extremo. Em *Oito e Meio*, o cinema nasce no desmonte mesmo do cenário, no encontro com os seus personagens na atmosfera circense. Tal como na obra de Pirandello, Fellini constrói agenciamentos nas descontinuidades da ação, produz linhas de fuga através das quais o receptor pode intervir na contextura do texto cinematográfico, participando do seu jogo dramático. Tal construção impele o espectador a interferir nos espaços invisíveis do texto, produzindo aberturas e pensamentos que não encerram uma significação única e cristalizada.

Assim como no teatro moderno, que traz à superfície as características estruturais do drama, o cinema desloca seu dispositivo técnico, a câmera do seu lugar distanciado, chamando atenção para si mesma, negando, assim, o espetáculo ilusionista, partir de rupturas, tensões entre o modelo institucional, já estabilizado, e a descontinuidade do cinema de invenção formal

Para Fellini, portanto, a harmonia não se realiza na sequencialidade da vida. Mas na (des)ordem desviante – daí que seus filmes nos dão a aparência de serem caóticos, assumidamente dessincronizados, nos quais as falas se sobrepõem e se atropelam. É no interstício, na possibilidade que se amplia o abismo da incerteza. A crise do diretor é o próprio ato de construção dessa história, uma reflexão sobre o próprio cinema, revelando personagens que se emancipam dos espaços, da cronologia, dos papeis.

O cinema, o teatro, a arte moderna, em suas variadas feições, foram capazes de restituir a experiência da complexidade, a partir de rasgos na centralização da percepção. Tais procedimentos esboçam-se em agenciamentos que produzem um novo regime de imagens, o qual esgarça a concepção mais condicionante dos vínculos contínuos, que já não mais caberiam nos limites da representação. É, portanto, em procedimentos como a instalação da câmera nos movimentos de personagens, dos objetos, do inumano, dos trajetos, enfim, na iluminação da ilusão, que um novo regime de imagens dá forma a um outro cinema, no qual Deleuze vê emergirem "perceptos" e "afectos" do tempo, pensando o cinema moderno menos por rupturas históricas e temáticas, mas sim como um desdobramento ontológico da imagem. A este devir ontológico Deleuze chamou de "cinema: imagem-tempo".

Na obra de Pirandello, os personagens não possuem um nome. Na verdade, são nomeados como funções que exercem, ou no campo familiar e social, ou no espaço da encenação. Se por um lado, essa forma de nomear demarca territórios, por outro, também os esvazia. Os personagens estão a serviço, cada um deles, de uma "função" que, no desenvolvimento da trama, vai se deslocando, a exemplo do lugar do próprio diretor, que, se vê descentrado, quanto a sua autoridade:

> O PAI – Oh! Nada, senhor. Fazê-lo ver que, se nós (indica-se e às outras Personagens.), a não ser a ilusão, não temos outra realidade, é conveniente que o senhor também desconfie da sua realidade,

> desta que o senhor hoje respira e toca em si, porque – com a de ontem – está destinada a que amanhã descubra que não passa de ilusão!... (PIRANDELLO. p. 75)

Pirandello parece pôr em questão o próprio sentido de unidade e multiplicidade dos nossos processos de subjetivação. Na releitura realizada por Deleuze e Guattari sobre o "Homem dos Lobos" em *Mil Platôs*, os referidos pensadores questionam a ideia freudiana de unidade do sujeito. Rejeitam a redução da formação da subjetividade relacionada à causalidade das marcas estabelecidas apenas no campo do romance familiar. Deleuze e Guattari pensam a constituição do desejo a partir dos agenciamentos sociais e políticos de vários atravessamentos, por isso termos como: "devir", "rizoma", "linhas", "territórios", "nomadismo". Se nos formamos a partir dos variados encontros e atravessamentos, é possível dizer que existência é contaminação, e, portanto, efeito provisório.

Sob esse ponto de vista, nossas representações fixas amarram-se a uma forma, no sentido freudiano, neurótica de existência, ou seja, não possibilitam potencial de delírio. A arte, por sua vez, é clínica, pois, pode-se realizar no campo artístico o acesso a outros *blocos de sentido* que a linguagem é capaz de produzir através da experimentação. Há saberes, portanto, que não vem através da ordenação da linguagem, do diálogo, mas dos surtos. É, nesse sentido, possível afirmar que os personagens Pirandello e de Fellini, ao se tornarem nômades, em espaços antes fixados pela quarta parede, ao transitarem por funções tão imóveis como a autoria, fazem delirar a própria fixidez do drama, lançando desconfianças das formas institucionalizadas.

A negação da verossimilhança realista em Pirandello, portanto, estende-se para uma discussão sobre as impossibilidades de decalque da linguagem. A criação de uma materialidade não representativa à emergência de personagens vivos, não como "fantasmas", cópia de vivos, uma vez que pertencem à ficção dramática, pressupõe uma desconfiança não só na instância da arte, mas também da linguagem como procedimento de pontos de vista. No prefácio da obra aqui analisada, Pirandello assevera que não é a vida que fornece moldes para o teatro, mas a própria "arte pode antecipar a vida". Na ideia de "absurdos verdadeiros", ao qual se refere o personagem pirandelliano percebe-se que o dramaturgo italiano acaba por conferir à arte e por devolver à própria vida sua condição de imprevisibilidade,

afastando-as da perspectiva de uma lógica à qual está vinculada a concepção de verdade. Nesse sentido, é possível pensar também que Pirandello faz um gesto de desnaturalizar o teatro, restituindo à arte a sua condição de linguagem, afastando-a de uma abordagem representacional. Parece ampliar a reflexão e a ideia de que as palavras não são capazes de representar as multiplicidades que compõem as subjetividades humanas, nem do próprio personagem.

> O Pai – "O remorso? Não é verdade; não o aquietei em mim apenas com palavras". (...)
>
> O PAI – Mas, se todo o mal está nisto!... Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que digo, ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Pensamos entender-nos... e jamais nos entendemos! Veja: a minha compaixão, toda a minha compaixão por esta criatura (indica a Mãe.), ela considerou a mais feroz das crueldades!... (PIRANDELLO. p. 24)

Pirandello dialoga com o pensamento nietzschiano. De acordo com Nietzsche, tudo é metáfora, no sentido de que as linguagens são perspectivas, formas de ver o mundo. Na interpretação humana, nesse sentido, quando desgastadas, fixadas, institucionalizadas, dão às perspectivas o estatuto de verdade.

> O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 2006)

Não só nos textos dramatúrgicos, mas também em sua produção ensaística, Pirandello promove uma reflexão sobre a linguagem como espaço que fixa modos de ver em formas estáveis. "A vida é um fluxo contínuo que nós procuramos deter, fixar em formas estáveis e determinadas, dentro e fora de nós, porque nós já somos formas fixadas (...)" (PIRANDELLO, 2009, p. 169).

Frente à denúncia da enteada com relação ao assédio do personagem O Pai, O Diretor propõe a supressão dessa passagem da história da personagem: "Lindo! Ótimo! Diz isso para mandar o teatro todo pelos ares". Propõe a suspensão daquilo que não pode ser representável, o espelho não é para tudo, mas para o que é conveniente. Pirandello não só expõe o jogo de conveniências sociais, mas o faz no cerne da ironia, pois, nessa obra, manda o teatro vigente pelos ares, ao desestabilizar o lugar do autor e da própria arte, inserindo-os no centro do palco. É, nesse sentido, que se pode afirmar que a peça se realiza no jogo de revelação, não apenas das formas do teatro realista, de que tudo é máscara, mas também do próprio mundo burguês, espelho desse teatro.

Pirandello traz uma visão da arte não comprometida com versões absolutizantes da verdade e do sujeito. Nos fluxos de intensidades, no descentramento dos conceitos, na suspensão da enunciação e nos desdobramentos das ações que se podem liberar outras formas de pensar, e, consequentemente, atingir potências possíveis, as quais reescrevem o conceito da *mimese* naturalista.

Não se trata, portanto, de renunciar à linguagem ou a tudo que conhecemos ou desconhecemos, mas de provocar no pensamento uma expropriação sobre si mesmo, criar descompassos de pensamento, fazer da criação o caldeirão de feitiçaria. Ritornelos que ganhem direções múltiplas, intensivas. Criar mesmo no desamparo, no imprevisto, produzir desviando das ancoragens.

Falo agora de um retorno da tradição de uma certa modernidade, a de Pirandello, a de Fellini. Falo sobre essas movências que se inscrevem fantasmagoricamente, forças, vibrações larvares que atravessam outras obras. Falo da fotografia, e daquilo que retorna e que faz retornar a aura, tal como a compreende Didi-Huberman de que o que retorna não diz respeito ao que foi perdido, mas à força que se dá a ver enquanto sintoma: "A dificuldade sendo agora olhar o que permanece (visível), convocando o que desapareceu: em suma, perscrutando os rastros visuais desse desaparecimento, o que antes chamamos: seus sintomas." (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 65).

Refiro-me ao conceito do aurático que Didi-Huberman lê em Benjamin. Fantasmagorias executadas em outros cinemas, fotografias, outros teatros, a exemplo das cenas de *Bacurau*, em que as forças do mínimo se erguem em lampejo, como um gesto de museu movente, ou na fotografia de Christian Cravo, nessa captura dos mortos de

Mariana. Mas falo também da força do teatro impossível numa pandemia. Refiro-me à obra produzida no cenário pandêmico de isolamento, mais especificamente ao espetáculo *Um concerto para um guarda-roupa*, dirigido por Moacyr Gramacho no Teatro Castro Alves, em 2020, na cidade de Salvador. Nos espaços mínimos do teatro, vemos pelas lentes das presenças que vagam em espaços off, do alto do teto de varas, das frestas, mas também na vibração do movimento da dança, olhamos através dessas presenças.

Num contexto de pandemia, apartados os personagens, os figurinos, o palco, o espaço do público, o espectador, num ritornelo musical que faz ressoar um tango ritmado que se repete e faz repetir. Aquilo que Guattari conceitua de "ritornelo como agenciador de um espaço que organiza as forças do caos". É no interstício entre sons, imagens, restos, vazios, silêncios, numa duração dilatada da qual nos fala Deleuze, é que no espetáculo, escutamos essas movências, na execução da canção de Villa Lobos "Melodia Sentimental" de sequência melódica linear, esperada, mas que agramaticaliza nas bordas, nos trechos refiro-me aqui ao sentido que Didi-Huberman dá a esse termo, trecho como aquilo que "produz uma potencialidade, algo se passa, passa, delira no espaço da representação e resiste a se incluir" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 342-343),. Esse agenciamento de sonoridades, movimentos de câmera nos lança na experimentação de um palco expandido: plateia de figurinos, teto de vara, teclas, cordas, corpo, figurino, vibrações sonoras, no contato mesmo do nosso olhar que é contaminado e desterritorializado. Somos lançados na improvisação, nos arriscamos nesse movimento de câmera que atravessa o TCA no ritornelo da canção. "Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fiozinho dessa canção"

No contato do olhar, somos olhados, somos atravessados pelas vibrações larvares desses "absurdos verdadeiros", fantasmas. Posso dizer, em ritornelo com Pirandello:

> (...) encontrei-os diante de mim, tão reais que os podia tocar, tão vivos que lhes ouvia a respiração. Estavam ali presentes, cada qual como seu tormento secreto, unidos todos pelo elo do nascimento e do entrelaçamento de suas respectivas vicissitudes, e esperavam que os fizesse entrar no mundo da arte. (PIRANDELLO, 1977, p.6-7)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação. In: *O fogo e o relato*: Ensaios sobre criação, escrita, arte e libros. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BECKETT, Samuel. Esperando Godot. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHION, M. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DELEUZE, G. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: Ed. 34 letras, 1993.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: *Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo, Ed. 34. 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo. Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real. PÓS*: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol.2, n.4, nov. 2012, p. 204-219. Texto disponível em: http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62

FREUD, S. (1914a). *Recordar, repetir e elaborar*. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 189-203.

LACAN, J. *Seminário, livro 14:* a lógica do fantasma. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

LOPES, Cássia. O prenúncio do *devir-drama*: a primeira montagem

da Companhia de teatro da UFBA. In: LOPES, Cassia e LEÃO, Raimundo M. de. *Travessias dramatúrgicas.* Salvador: EDUFBA, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. São Paulo: Hedra, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens a procura de um autor.* Disponível em: https://ieacen.files.wordpress.com/2015/08/seis-personagens-c3a0-procura-de-um-autor.pdf

PIRANDELLO, Luigi. Prefácio. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. In: *Seis personagens à procura de um autor.* Tr. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PIRANDELLO, Luigi. *Do teatro no teatro*. Trad. e org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.

Quando o chão acaba: uma leitura do disco *Chico*

Pedro Bustamante Teixeira (UFJF)[1]

Introdução

Em uma fala apresentada em 2012, no evento Transversais do Tempo, como parte da mesa Música Pós-Buarque, Paulo da Costa e Silva observava que *Paratodos*, disco de Chico Buarque lançado em 1993, "ensaiava uma volta ao grande mito da MPB, depois de alguns trabalhos mais introspectivos e vagos, boiando em meio à maré roqueira dos anos 1980". Desde a faixa-título, o filho de paulista, neto de pernambucano e bisneto de mineiro, se apresentava como resultado de uma história de Brasil. Um ar de otimismo depois da queda de Fernando Collor de Mello, que frustrara ainda mais o percurso da redemocratização, e das reformas econômicas, que abririam espaço para o Plano Real, permitiam a Chico reafirmar a abrangência da MPB, a ponto de imaginar uma cena em que o piano de Tom Jobim subiria a Mangueira, reunindo enfim a "cidade partida", o morro e o asfalto. Em suma, vislumbrava-se, por uma última vez, um disco capaz de alcançar, com toda a diversidade da música popular, todo o povo brasileiro.

Em 1994, o piloto de Fórmula 1, Ayrton Senna, o mais importante esportista do Brasil de então - cujo nome substituia o de Emerson Fittipaldi, na regravação da canção "Pivete" trazida em *Paratodos* – perdia a vida em um acidente no Grande Prêmio de Ímola, na Itália. No final do mesmo ano, no Brasil, no dia 8 de dezembro, também perdia a vida, aos 67 anos, o maestro Antonio Carlos Jobim. A comoção diante da morte de Tom em nada se assemelhou à provocada pela morte trágica do piloto, no entanto, a MPB sofria a perda de um pai, na mitologia de Chico Buarque, evidenciada na canção "Paratodos": o seu "maestro soberano". Se a morte de Newton Mendonça, parceiro de Tom Jobim em canções cruciais como "Desafinado", "Samba de uma nota só" e "O amor, o sorriso e a flor", em 1962, encerrava a fase

1. Doutor em Estudos Literários (UFJF). Professor Adjunto da Faculdade de Letras e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFJF).

heróica da bossa nova; a morte de Tom Jobim, em 1994, representava um golpe derradeiro na MPB, que já perdia o viço diante do Rock nos anos 80 e que, nos anos 90, com a ascensão do Rap e do Funk no Brasil, via-se ainda mais fora do tempo e do espaço.

Chico, que fez de tudo para que Tom Jobim, ainda ouvisse em vida a canção "Paratodos", sua última homenagem a ele, confessaria mais tarde que o maestro já não estava mais tão aberto a muitas novidades sonoras, e que, mesmo que tenha atendido ao seu pedido, não demonstraria mais o interesse de outrora. Sem Tom Jobim, Chico voltava a selva escura e só reencontraria a *diritta via* na música, em 2011, ao se reinventar nos novos tempos a partir de um "mínimo eu" que ele expõe com crueza a partir de "Diário", primeira canção do disco *Chico*.

Vale ressaltar que a utopia musical de *Paratodos* (1993) muito contrastava com a narrativa distópica de *Estorvo* (1991), primeiro romance da nova safra de escritos que farão de Chico Buarque um dos mais importantes escritores da literatura brasileira contemporânea. Em caminhos opostos, o primeiro ascendente e o segundo descendente, a música e a literatura do autor expressavam temporalidades assaz distintas.

No decorrer da "estranha década de 90", com a crise da indústria fonográfica, a ascensão do rap nacional e a conseguinte derrocada dos mitos de brasilidade modernistas; a canção brasileira, "tal qual nós a conhecíamos", agonizava. Percebendo isso, Chico, numa famosa entrevista publicada na Folha de São Paulo, chegaria a dizer que a canção estaria no sumidouro. Vinda de um dos maiores mestres da canção brasileira, a declaração se espalharia feito chama em mato seco e muitos passariam a reverberar a ideia da morte da canção. Chico Buarque, desde então, vai reduzindo a amplitude de suas apostas, passando de *Paratodos* (1993) para *As Cidades* (1998), depois por *Carioca* (2006), até estabelecer um novo grau zero em sua carreira musical, em 2011, com *Chico*.

Chico: lado A

Em *Chico*, as temporalidades expressas pelo artista na música e na literatura voltavam a se sincronizar, e mesmo o público que, em geral, já se entusiasmava mais com os seus livros do que com os seus discos novos, voltaria a festejar o compositor revigorado pelas realizações

livrescas recentes – no momento, Chico Buarque já tinha emplacado mais três romances de sucesso: *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009) – e pelo novo amor que se anuncia no disco, nas canções: "Essa pequena", "Tipo um Baião" e "Se eu soubesse". Nessa última, que conta com a presença da cantora Thais Gulin, revelar-se-ia ainda a materialidade da voz da nova musa. Nessas três canções, que dão o tom do disco, é flagrante a alegria do velho Francisco diante do novo amor.

Lançado em 2011, com dez canções inéditas, o disco *Chico*, todavia, começaria com a crueza de "Querido Diário". Respeitando as peculiaridades do gênero textual tão comum na escrita, a canção traz cinco dias desse personagem-compositor que se reinventa. Como o título traz consigo o vocativo, "querido diário", que costuma introduzir os textos desse gênero; as estrofes já começam com o relato a partir do advérbio de tempo, "hoje", seguido de um verbo no pretérito perfeito.

> Hoje topei com alguns conhecidos meus
> Me dão bom-dia (bom-dia), cheios de carinho
> Dizem para eu ter muita luz, ficar com Deus
> Eles têm pena de eu viver sozinho
>
> Hoje a cidade acordou toda em contramão
> Homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço
> De volta à casa, na rua recolhi um cão
> Que de hora em hora me arranca um pedaço
>
> Hoje pensei em ter religião
> De alguma ovelha, talvez, fazer sacrifício
> Por uma estátua, ter adoração
> Amar uma mulher sem orifício
>
> Hoje, afinal, conheci o amor
> E era o amor uma obscura trama
> Não bato nela (não bato) nem com uma flor
> Mas se ela chora, desejo me inflama
>
> Hoje o inimigo veio (veio) me espreitar
> Armou tocaia lá na curva do rio
> Trouxe um porrete (um porrete) a mó de me quebrar
> Mas eu não quebro não porque sou macio, viu?

No primeiro dia, o eu lírico encontra conhecidos que o cumprimentam dizendo bom-dia, e que são prontamente correspondidos

por ele. Em seguida, esses conhecidos desejam muita luz a ele, dizendo para ficar com Deus, o que é interpretado pelo enunciador como um sinal de que eles teriam pena dele viver sozinho. Desde então, a coincidência entre o eu lírico e o autor que, depois de um longo casamento com a atriz Marieta Severo, passava a viver sozinho no Rio de Janeiro, nos permite pensar no personagem como se fosse o próprio Chico. No romance que se segue ao lançamento do disco *Chico, O irmão alemão,* – e há de se observar que, desde *Estorvo*, Chico passou a intercalar de forma regular um romance e um disco - essa coincidência entre personagem e autor será levada às últimas consequências.

No segundo dia, o foco passa para a cidade que acorda "toda em contramão": "homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço", e, nos últimos dois versos desse quarteto, o foco retorna para o autor-personagem que na volta para casa recolhe um cão - e a escolha do verbo aqui é magistral, visto que "recolher" significa pôr sob abrigo - que, de hora em hora, arranca um pedaço do sujeito poético. Desde o segundo quarteto, a imaginação se sobrepõe à realidade e o realismo desse diário torna-se um tanto quanto mágico.

Passemos ao terceiro dia, quando despedaçado, o autor, ateu assumido, pensa em recorrer à religião. A religião para ele significa a possibilidade de sacrificar uma ovelha, de adorar uma estátua ou de amar uma mulher sem sexo. A rima pobre: sacrifício/orifício, e a crueza das imagens, renderam a Chico Buarque as maiores críticas à sua poesia desde o cacófato presente em Carolina, "só Carolina não viu", canção composta nos seus primeiros anos de carreira. No entanto, o risco que Chico Buarque corria ao apresentar essa rima esdrúxula era a comprovação do grau zero, ao qual nos referíamos há pouco, e da vitalidade de sua poética, que volta a se colocar em movimento, para além do monumento que esvaía desde *Paratodos*.

Nos dois últimos dias desse insólito diário: o amor e o inimigo se apresentam ao autor-personagem. Enquanto o amor surge na narrativa como uma obscura trama, na qual, mais uma vez confundindo-se personagem e autor, suspeita-se da violência contra a mulher amada - vale lembrar que ronda sobre Chico a acusação de já ter sido violento com a ex-mulher -, rebatida pelo personagem que, por outro lado, quase se confessa ao revelar que o choro da amada inflama seu desejo; o inimigo, por sua vez, que o acusa injustamente, que o persegue, que arma tocaia contra o personagem-autor – e aqui é impossível não nos lembrarmos do incidente ocorrido na zona sul do Rio em

dezembro de 2015, no qual um grupo de "playboys", depois de muitas injúrias e insultos verbais, quase consegue atacar fisicamente o autor – que, como na canção, se salva, "não quebra", pois é "macio".

Fechando a análise da canção, vale ressaltar o efeito que o autor obtém ao dobrar certas expressões ou vocábulos ao longo da narrativa. O que acontece no primeiro quarteto com a expressão bom-dia, que sugere a resposta imediata e automatizada do personagem; no penúltimo, para enfatizar que não é capaz de bater em uma mulher; e no último, quando, ao se repetir verbo "vir" no presente, na primeira pessoa do singular, e o vocábulo "porrete", revela-se todo o horror da cena de um novo Brasil que se anuncia. Ademais, vale destacar também que os quatro primeiros quartetos terminam com um tonema descendente, isto é, a melodia final dos versos que encerram os quartetos vão de uma nota mais aguda para uma nota mais grave, ressaltando um sentido de resignação. Apenas no último verso do último quarteto, na pergunta: "viu?", é que se apresenta enfim um tonema ascendente, o que deixa um ar de suspensão ao final da canção que servirá de introdução às canções seguintes.

A segunda canção do disco, "Rubato", que Chico compõe com o baixista da sua banda, Jorge Helder, poderia muito bem estar nos discos compostos antes de *Chico* e, afora as questões relativas à autoria, ao roubo, ao plágio, e a tentativa de uma última canção, pouco tem a dizer dentro dessa reflexão que se constrói no disco de 2011, e parece funcionar mais como um intervalo lúdico entre a contundência da primeira canção do disco e a retomada da temática amorosa, a partir de uma nova perspectiva, que se revela na terceira: "Essa pequena".

A letra do blues é construída a partir da diferença, aparentemente inconciliável – 35 anos – entre a idade do autor-personagem, Chico Buarque, e a da sua nova namorada, Thais Gulin.

> Meu tempo é curto, o tempo dela sobra
> Meu cabelo é cinza, o dela é cor de abóbora
> Temo que não dure muito a nossa novela, mas
> Eu sou tão feliz com ela
>
> Meu dia voa e ela não acorda
> Vou até a esquina, ela quer ir para a Flórida
> Acho que nem sei direito o que é que ela fala, mas
> Não canso de contemplá-la

Feito avarento, conto os meus minutos
Cada segundo que se esvai
Cuidando dela, que anda noutro mundo
Ela que esbanja suas horas ao vento, ai

As vezes ela pinta a boca e sai
Fique à vontade, eu digo, take your time
Sinto que ainda vou penar com essa pequena, mas
O blues já valeu à pena

Com um esquema de rimas inusual nas duas primeiras estrofes (ABCBDD-EFGFHH)[2], em que a rima BB e FF se dão, também de forma inusual, a partir de uma rima toante entre uma palavra paroxítona ("sobra"/"acorda") e uma proparoxítona ("abóbora"/"Flórida"). Chico esbanja talento, engenho e arte na composição dessa letra. Alguns críticos também perder-se-iam frente tamanha engenhosidade, o que só ressaltaria a abismal distância entre eles e o autor que, maneirista[3], isto é, totalmente consciente do estado de arte de seu trabalho, não daria nenhuma importância ao que se diria dessas rimas.

Na terceira estrofe, em um esquema mais padrão de rimas (IJIJ), cuja primeira é toante ("minutos"/"mundos") entre palavras paroxítonas e a segunda soante ("esvai"/"ai"), Chico dá um passinho para trás para poder depois dar um passo ainda maior para frente, na estrofe seguinte. Na quarta e última estrofe, volta ao desenho da primeira, mas complexifica ainda mais as rimas, ao rimar uma palavra em português ("sai") com uma palavra em inglês ("time"), língua nativa do blues. Nas rimas finais dessa estrofe, Chico mantém a rima toante entre palavras paroxítonas, no caso: "pequena"/"pena".

Se em 2006, quando lançava o disco *Carioca*, Chico precisaria explicar o seu aparente conservadorismo frente às mudanças perpetradas por Caetano Veloso no mesmo ano, no disco *Cê*, em que sob os influxos do *indie-rock* da Banda Cê, recuperava a contemporaneidade e o prestígio entre um público mais jovem. Agora - tendo Chico também conseguido ultrapassar os modelos do *Século da Canção* (TATIT,

2. A conjunção adversativa "mas", que aparece várias vezes na letra da canção, está sempre entre um verso e portanto foi desconsiderada no esquema de rimas.
3. Segundo Mammì (2017): "Maneirismo significa apenas que cada obra carrega nas costas todas as obras que foram criadas antes dela; é, querendo ou não, uma interpretação de todas elas; portanto, nunca é plenamente uma delas".

2004), não pelo rock, linguagem que Caetano exercia desde o ano de 1967, mas pelo blues, uma das matrizes do rock, estilo que Chico já trabalhava com muito êxito desde os anos 80, em canções como "História de Lily Braun" e "Bancarrota Blues", parcerias com Edu Lobo, e o "Último Blues" – o autor também ultrapassaria os limites impostos pelo século XX à canção brasileira, e estaria novamente ao lado de Caetano Veloso no novo milênio. Por fim, mais uma vez, Chico revelava-se, com "Essa pequena", um excelente compositor de blues.

Na quarta canção do disco, "Tipo um baião", Chico volta a dialogar com um gênero brasileiro, mais precisamente, com o baião. No entanto, o mesmo é problematizado e só se apresenta como um "baião do Gonzaga", isto é, como um típico baião, quando se chega ao refrão.

Não sei para que
Outra história de amor a essa hora
Porém você
Diz que está tipo a fim
De se jogar de cara num romance assim
Tipo para a vida inteira
E agora, eu
Não sei agora
Por quê, não sei
Por que somente você
Não sei por que
Somente agora você vem
Você vem pra enfeitar a minha vida
Diz que será
Tipo festa sem fim
É São João
Vejo tremeluzir
Seu vestido através
Da fogueira
É carnaval
E o seu vulto a sumir
Entre mil abadás
Na ladeira

Não sei pra que
Fui cantar para você a essa hora
Logo você
Que ignora o baião
Porém você tipo me adora mesmo assim
Meio mané, por fora

E agora, eu
Não sei agora
Por quê, não sei
Por que somente você
Não sei por que
Somente agora você vem
Vem para embaralhar os meus dias
E ainda tem
Em saraus ao luar
Meu coração
Que você sem pensar
Ora brinca de inflar
Ora esmaga
Igual que nem
Fole de acordeão
Tipo assim num baião
Do Gonzaga

Nesta canção, uma das três do núcleo narrativo do disco, no qual se fala da redescoberta tardia do amor, e do romance com a cantora Thais Gulin, que deixa de ser secreto com o disco, Chico se questiona: "não sei para que uma história de amor a essa hora". No entanto, as motivações da musa lhe fariam ceder. Enquanto a jovem diz que "está tipo a fim de se jogar de cara num romance assim, tipo pra vida inteira", o velho cantor, que vê sua vida enfeitada pela presença amorosa da amada ao longo do ano: na festa de São João, no Carnaval, em saraus ao luar; sente novamente o coração a inflar e esmagar qual acordeão num baião de Luiz Gonzaga.

O grande achado linguístico da canção está na incorporação da expressão coloquial "tipo assim" e de suas variações que, embora já fosse taxada como um vício de linguagem desprezível; por fazer parte da expressão oral da amada, passa a também, a partir do penúltimo verso da canção e no título da mesma, a figurar também na linguagem do poeta.

Fechando o núcleo temático do disco, apresenta-se a canção "Se eu soubesse", que traz enfim a materialidade da voz da amada. Os namorados, Chico Buarque e Thais Gulin, o grande nome da MPB e a jovem cantora da dita Nova MPB, em um dueto muito esperado, se encontram, enfim, na quinta faixa do disco, a que fecharia o Lado A do mesmo. Toda construída no pretérito imperfeito do subjuntivo: "ah! se eu soubesse", "ah! se eu pudesse"; os namorados trazem uma sucessão de atos que poderiam ser evitados para se precaverem desse

romance, no entanto, como conclui a canção: "acontece que eu sorri para ti e aí lararí, larará, lirirí, lirirí...", e a reprodução onomatopaica da conversa que se dá desde então, sem ter um sentido dicionarizado, não poderia ser mais clara e não deixa dúvidas quanto ao desenlace amoroso dessa história.

Chico: lado B

Ainda que não tivesse sido lançado prioritariamente como um elepê, o disco *Chico* preservava algo da antiga divisão em lados, na qual, o essencial costumava estar comprimido no lado A. Dessa forma, daremos menos destaque às canções que seguem, sem deixar, no entanto, de tecermos alguns comentários sobre elas. Se no lado A, tomamos contato com um Chico menor, para além do mito narrado na canção "Paratodos", no lado B, de certa forma, voltamos a acompanhar o mito de outrora no exato momento em que perdia a sua aura. A primeira canção desse lado, portanto, "Sem você nº 2", não poderia ser mais significativa. Introduzida pela parte final do arranjo para violão da primeira "Sem você" - canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que Chico Buarque gravara acompanhado por Tom Jobim no *Songbook de Vinícius de Moraes* em 1993 e que regravaria ao vivo no show de *As cidades,* em 1999, ano em que se separava da atriz Marieta Severo, depois de 33 anos de casados - "Sem você nº 2" é a narrativa que se dá, quando o chão desse casamento acaba.

Sem você
É o fim do show
Tudo está claro, é tudo tão real
As suas músicas você levou
Mas não faz mal

Sem você
Dei para falar a sós
Se me pergunto onde ela está, com quem
Respondo trêmulo, levanto a voz
Mas tudo bem

Pois sem você
O tempo é todo meu
Posso até ver o futebol

Ir ao museu, ou não
Passo o domingo olhando o mar
Ondas que vêm
Ondas que vão

Sem você
É um silêncio tal
Que ouço uma nuvem
A vagar no céu
Ou uma lágrima cair no chão
Mas não tem nada, não

Com um andamento quaternário muito lento, essa canção é o retrato da melancolia de um homem que, divorciado, após um longo casamento, tem todo tempo do mundo, e a companhia exclusiva da solidão e do silêncio. Um homem que agora pode assistir a uma partida de futebol sem percalços, que pode ir ou não ao museu. Um sujeito que passa o domingo olhando o mar e que, em total silêncio, é capaz de escutar uma nuvem a vagar no céu, uma lágrima cair no chão, mas que segue adiante, pois sabe que o tempo não volta atrás.

Em seguida, o disco "levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima", com um samba. Cantado por Chico e pelo baterista de sua banda, o saudoso Wilson da Neves, "Sou eu" filia-se a uma linhagem de sambas clássicos que remetem ao grande sambista nascido em Juiz de Fora, Geraldo Pereira. Esse samba traz uma situação parecida com a que é retratada pelo clássico de Pereira, "Sem compromisso", gravada por Chico Buarque no disco *Sinal Fechado* de 1974. No entanto, se no samba de Pereira o enunciador se queixa da mulher que, trazida pelo mesmo ao baile, só dança com um outro; em "Sou eu", a situação se repete de forma ampliada, no entanto, o enunciador, mais seguro de si e menos machista, pouco se importa com a situação. No samba de Chico Buarque e Ivan Lins, a dama que "espalha seu fogo de palha no salão", piscando o olho para um, bamboleando para outro, ainda que provocasse certo temor no enunciador, não é repreendida por ele, pois o mesmo sabe que, no final da festa, é ele quem vai "carregar a moça para casa". Curiosamente, um ano depois, em outra clave, mais romântica, o cantor Roberto Carlos irá repetir o bordão do samba de Chico Buarque e Ivan Lins, "sou eu", introduzindo neste o sujeito: "esse cara".

"Nina", a valsa que se segue ao samba cantado por Chico e Wilson das Neves, recupera a atmosfera de "Sem você nº 2", como a sugerir um prosseguimento à narrativa presente na canção que abre o

segundo momento, o lado B do disco em questão. Chico Buarque que, como lembrou Wisnik em palestra proferida na Universidade Federal do Ceará, na ocasião em que apresentou uma instigante leitura da canção "Iracema voou", em que se tem uma ligação internacional (DDI), lembrou que Chico Buarque já compusera uma canção, "Bye Bye Brasil", em que se apresentava uma ligação via DDD. Tudo muito significativo, ainda mais se lembrarmos que o primeiro samba gravado em 1917, "Pelo telefone", descreve uma situação em que se faz uma ligação local para se denunciar uma situação ilícita de jogatina.

Em "Nina", Chico vai ainda mais longe ao descrever um romance que se dá via internet, a partir de mensagens trocadas provavelmente em um chat, entre o cantor e uma jovem russa. Separados por milhares de quilômetros, cada um em um polo do planeta, podem, no entanto, partilhar mapas astrais, fazer com que o outro se inteire de seus aspectos físicos, da cor dos olhos, dos cabelos, do aspecto de suas respectivas casas e de seus bairros, via aplicativos similares ao *Google Earth*, por exemplo, estabelecendo uma proximidade na distância, algo que a internet propicia, mas que no entanto ainda não é capaz de remediar a necessidade da presença física que, portanto, se busca apaziguar através de planos futuros de encontros que não chegam a se cumprir, e que são compensados, não de forma totalmente satisfatória, por esse contato via internet.

Tal qual "Rubato", o samba "Barafunda", a penúltima canção do disco, tem a função de fornecer algum respiro antes de uma faixa mais importante. Assim, o que nos cabe ressaltar da mesma é a relação entre memória, esquecimento e invenção que se estabelece nesta canção e que, por sua vez, já tinha sido trabalhada por Chico em seu último romance, antes do disco em questão: *Leite Derramado.*

Enfim, chegamos a última faixa do disco, a contundente "Sinhá", uma parceria com João Bosco, que também está presente na gravação, no violão e no vocal. Dessa vez, ao invés de propormos uma nova leitura da canção, traremos novamente a irretocável leitura de Paulo Costa e Silva apresentada em sua fala de 2012:

> Partindo do idioma musical de João Bosco – idioma no qual os índices da herança africana do samba aparecem muito nítidos, Chico cria uma narrativa que remonta ao Brasil Colônia. Dá voz a um escravo, reproduzindo em primeira pessoa o tipo de fala da senzala, e conta uma história de violência que parece diretamente

> extraída dos livros de Gilberto Freyre. Mas o que poderia ter sido uma novela de época torna-se a confissão mais aguda do mal-estar que desde sempre esteve presente nos olhos azuis da MPB – que na letra são os olhos do carrasco, "por que me faz tão mal/ com olhos tão azuis?" -, de sua contradição interna que somente então, quando o mito unificador perdeu força, pôde se revelar na plenitude. Uma modulação no fim da música gera uma variação melódica que, sem perder o contato com a primeira parte, é capaz de comentá-la sob um outro ponto de vista – cai a máscara do escravo e surge a própria face de Chico, dirigindo-se em tom de confissão ao ouvinte: "E assim vai se encerrar/ o canto de um cantor/ com voz de pelourinho/ e ares de senhor/ cantor atormentado/ herdeiro sarará/ do nome e do renome/ de um feroz senhor de engenho/ e das mandingas de um escravo/ que no engenho enfeitiçou sinhá.

E ainda, a sua conclusão:

> Talvez seja esse o momento mais importante da história recente da tal MPB – talvez seja, no fundo, o momento em que Chico dela se despede de vez. Mais do que isso: o momento no qual seu mais legítimo representante declara abertamente sua falência como mito. Que esse momento tenha sido tão pouco comentado serve de constatação da perda da centralidade desse tipo de canção na vida brasileira, de seu recolhimento a um estreito nicho, e talvez até do esvaziamento de um determinado tipo de debate histórico, capaz de vincular num único feixe os frutos e as raízes do Brasil.

Considerações finais

No debate que se seguiu à fala intitulada: "A permanência do discurso da tradição no modernismo", posteriormente reunidos no livro *Nas malhas da letra ,* Silviano Santiago (2002, p. 143) afirmou:

> Enquanto legado, a história é bastante, cruel, porque ela é narrada sempre do ponto de vista dos grupos que aparecem e não dos grupos que permanecem. A gente conta a história do modernismo a partir do surgimento dos grupos, a geração de 22, depois a geração de 30, depois a geração de 45, mas em 45 Drummond ainda está escrevendo. Se você lê numa história da literatura sobre 45, o que ela está nos falando? Está falando de João Cabral de Melo Neto, de Ledo Ivo etc. Se você passa para 58, 59, 60, são os concretos. Isso não quer dizer que durante o período concreto Murilo Mendes

> não estivesse escrevendo. O que existe num momento em que a gente faz uma reflexão mais ampla sobre a história da literatura é que, se você faz um recorte histórico preciso, o que existe é uma coexistência de muitas coisas.

No intuito de não reforçar ainda mais a crueldade da história, que a despeito da permanência produtiva de um Chico Buarque ou de um Caetano Veloso, se preocupa mais com as novidades trazidas pelos rappers, pelos novos artistas da Nova MPB, ou com os fenômenos de mercado; e de dar a devida importância ao que Paulo Costa e Silva classificou como "o momento mais importante da história recente da tal MPB", este texto se propôs a ler em *close reading* o disco *Chico* que, lançado em 2011, permite-nos constatar enfim o desenvolvimento do cancioneiro do artista para além da ideia de canção, "tal qual nós a conhecíamos". Desse modo, quando escreve "Querido Diário", Chico Buarque vai além da narrativa do compositor que compunha o mito da MPB; quando escreve "Rubato", vai além da ideia de autoria que apresentara até então, assim como quando compõe "Essa pequena", "Tipo um baião" e "Se eu soubesse", vai além do eu lírico e do discurso das máscaras que tão bem o caracterizavam e, rompendo a "quarta parede", expõe ao público o seu novo amor e o seu coração em brasa.

Também na segunda parte do disco, no que seria o lado B, esse desenvolvimento do cancioneiro de Chico, para além de si mesmo, se verifica. Em "Sem Você nº 2", Chico propõe um prosseguimento do argumento trazido pela dupla Tom e Vinícius, seus parceiros de outrora, assim como no samba, "Sou eu", irá além do machismo presente em "Sem compromisso" de Geraldo Pereira. Em "Nina", por sua vez, vai além da discagem direta internacional (DDI) presente em "Iracema voou". Com "Barafunda", ultrapassa a ideia de autor onisciente, revelando as fragilidades da memória humana. Por fim, em Sinhá, vai além do próprio mito e escancara, como percebeu bem Costa e Silva, os olhos azuis do carrasco e a impossibilidade de prosseguir um discurso do século XX no terceiro milênio, sem se considerar o seu lugar de fala.

Referências

BUARQUE, Chico. *Chico*. Produção: Luiz Cláudio Ramos. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, Chico. *O irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. Os sonhos dos outros: sobre "Sonhei", de Luiz Tatit. In: *A fugitiva*: ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Paulo Costa e. Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos. *Blog do IMS*. Rio de Janeiro, 14 de junho de 2012. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/>. Acesso em 4 nov de 2021.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Contenção e silêncio na poética de Orides Fontela

Pedro Henrique Viana de Moraes (UFMA)[1]

Introdução

A poeta paulista Orides Fontela (1940-1998) apresentava uma postura refratária a classificações da sua obra, tampouco via-se voluntariamente parte de alguma geração poética coetânea. São conhecidos, por exemplo, seus rompantes irônicos acerca do panorama poético de seu tempo: "Eu nunca pertenci à linha poética nenhuma. Eu sou insociável que é uma coisa! Não me dou com os outros poetas não, ou quase nada." (FONTELA, 2019, p. 60) Mesmo assim, para aquele que busque a sua fortuna crítica é possível encontrá-la em certas etiquetas, como a da tradição da poesia "hermética", por exemplo.

O que é inegável, porém, é que Orides Fontela possui o seu lugar definitivo na tradição poética brasileira. Em verdade, desde o lançamento de suas primeiras obras a poeta angariou um bom relacionamento com críticos de renome, *Transposição*, por exemplo, publicado em 1969, agradou a nomes bem estabelecidos no cenário nacional, como Antonio Candido.

Vez ou outra, contudo, a relação da autora com os críticos via-se estremecida por conta de questões que ultrapassavam o escopo da arte, geralmente ligadas a um suposto comportamento errático e imprevisível[2]. Fora disto, entretanto, existiu uma estabilidade da recepção de seus poemas no cenário intelectual. A própria Orides, em entrevistas, aborda a convivência com a opinião crítica das obras antes mesmo da publicação de seus poemas:

> Sou " selvagem" no sentido de "sozinha". Só não fui selvagem numa coisa: antes que eu publicasse meus livros, do primeiro ao quarto, os amigos liam e aprovavam. E eram bons críticos, os meus amigos. Até hoje eu nunca publiquei nada sem uma severa crítica dos amigos. (FONTELA, 2019 p. 45)

1. Graduado em Letras (UFMA), mestrando em letras (UFMA).
2. O biógrafo Gustavo Castro nos revela algumas facetas da personalidade da autora na obra *O enigma de Orides*, do ano de 2015.

Para além da importância da crítica, é ressaltada na citação acima o caráter da "solidão", reiterada algumas vezes pela poeta. Tal questão longe de representar uma faceta negativa constitui-se em alternativa fundamental para o projeto poético ao qual Orides Fontela se propunha, como mais adiante explicaremos.

A autora produziu sua poesia entre as décadas de 1960 e 1990, momento em que a produção brasileira se via diante dos múltiplos caminhos abertos pelo fenecimento do projeto das vanguardas. Luis Dolhnikoff tece comentários acerca da ocasião do "descoberta" de Orides como poeta: "Orides Fontela, sem o saber, e à mais completa revelia de seus 25 anos, estava ou foi posta no centro do **debate mais duro** travado nas letras brasileiras desde as primeiras reações ao Modernismo de 22." (DOLHNIKOFF, 2015, p. 7, grifo nosso).

O debate abordado pelo crítico refere-se ao status da herança modernista frente às vanguardas da segunda metade do século XX, movimentos que almejavam radicalizar e aprofundar a revolução poética das décadas precedentes:

> As novas vanguardas, então, vieram para dizer que o que o modernismo fizera ao revolucionar o verso estava feito e bem feito, mas não mais bastava. A revolução tinha de continuar. E, para tanto, sacrificava no altar do Novo o próprio verso modernista, que resultara, de um modo ou de outro, por caminhos e vieses múltiplos, na maior e melhor poesia brasileira. (DOLHNIKOFF, 2015, p. 8)

Não alheia a esse influxo de possibilidades e dele sorvendo algumas nuances, porém, a poeta parece mais atenta a um projeto próprio. Neste sentido, reflete Antonio Candido:

> Um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material da vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas na sua integridade requintada e sobranceira; e sim a solução pessoal que ela encontrou. (CANDIDO *apud* GONÇALVES, 2014, p. 9)

Cabe destacar da citação acima a acertada ideia de "solução pessoal", visto que a sua poesia caminha para a tentativa de apaziguamento do problema da relação real/ inefável tendo como base um projeto poético que gira entorno do trabalho com os símbolos e a contenção. Tal projeto tem a ver ou mesmo nasce com concepção orideana de poesia.

Para a autora, a poesia possui um propósito elevado, dirá: "Poesia é arte – talvez a mais antiga da humanidade- e arte implica um impulso **essencial** para o **mais alto**, talvez para o **ultra-humano**". (FONTELA, 2019, p. 32, grifo nosso). A isso se coaduna outra fala da poeta, ao defender que o poema: "É uma palavra primeira, não só arcaica, mas futura e intemporal." (FONTELA, 2019, p. 30). Dito pensamento sobre a poesia conecta-se à solidão, anteriormente citada, posto que implica uma ideia de jornada transcendental.

Cabe acrescentar também que, seguindo a esteira mallarmaica, a poeta via a poesia como um melhoramento das "palavras da tribo": "A poesia – a antipublicidade – é, entre tantas outras coisas – um remédio contra o 'picadinho' de que falamos". (FONTELA, 2019, p. 29). É a partir daqui, das falas da poeta, que nós conseguimos desenhar os aspectos que evidenciam a poesia de Orides como exercício de contenção lúcida frente a um a uma ideia de "essencial", ou "silêncio primordial" se utilizarmos o termo cunhado pelo teórico argentino Santiago Kovadloff (2010). Para ele, existem dois tipos de silêncio, o da "oclusão" e o da "epifania".

O primeiro tipo faz referência ao silenciamento de qualquer possibilidade de estranhamento que a linguagem cotidiana provoca através da sua opacidade. Contrária a essa obnubilação, o silêncio da epifania representa o contato com o mundo abrangente da essência, o que se dá através do poema:

> Trata-se, neste caso, de um silêncio que o poema ajuda a preservar como presença. É o silêncio que, sem dúvida, o nutre, e que ao mesmo tempo ele próprio alenta e promove. [...] É agora o silêncio da significação excedida que, com sua irredutível complexidade, desvela e força à vigília sem pausa do entendimento e, em uníssono, à sua profunda desesperação. (KOVADLOFF, 2010, p. 24)

Não só Kovadloff, porém, que aponta o poema como lugar privilegiado, também o faz o teórico suíço Max Picard (1964), em seu texto basilar *The World of Silence*, ao denunciar a desagregação entre o fenômeno do silêncio e a linguagem, que deveria ser sustentada por aquele, aponta a linguagem poética como um ambiente propício a essa restauração simbiótica entre a língua e o silêncio essencial. Ditos pontos de vista coincidem com a ideia anteriormente exposta de poema para a própria poeta.

Entretanto, deve-se fazer uma ressalva quanto à relação entre o poema e este silêncio originário ou primordial. Tanto para Max Picard quanto para Santiago Kovadloff, e principalmente para este último, o poder deste mundo "além humano" é extremamente abrumador de tal forma que sua feição totalizante é impossível de ser fixada em palavras e sua presença, ao desvelar-se, mostra-se resistente à compreensão humana, mesmo pela via poética:

> Poderíamos dizer que estamos diante do abissal, ou seja, diante do sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado. (KOVADLOFF, 2010, p. 24)

E o pensador argentino continua dizendo: "Estamos [...] diante do silêncio altivo daquilo que, sem recusar-nos seu contato, resiste a deixar-se limitar pelos recursos da nossa lógica habitual" (KOVADLOFF, 2010, p. 25). A Orides Fontela não passaram insuspeitas essas dificuldades e tensões que afloram na própria linguagem poética pela proximidade do essencial e do inefável. Tal tensionamento, inclusive, pode ser lido como um dos eixos de sua poética. Na seção seguinte tentaremos esboçar sucintamente de que forma a poeta lidou com a tarefa de entrar em contato com esse "silêncio primordial."

Orides Fontela: devassar o silêncio pela contenção

Aventamos a hipótese de que há algumas maneiras pelas quais Orides Fontela tenta controlar ou resolver a tensão da lida com o mundo do silêncio essencial e sua inexpressabilidade. São elas: A concisão, a despersonalização e a própria maneira orideana de tratar os símbolos. Para demonstrar essas relações, escolhemos o símbolo da Pedra, que, dentre todos os símbolos efervescentes na obra da poeta, pode ser visto como a própria materialização da contenção. A análise será feita a partir de dois poemas. O primeiro deles, pertencente ao livro *Transposição*, está transcrito abaixo:

PEDRA

A pedra é transparente:
o silêncio se vê
em sua densidade

(Clara textura e verbo
definitivo e íntegro
a pedra silencia.)

O verbo é transparente:
o silêncio o contém
em pura eternidade.

(FONTELA, 2015, p. 30)

Os elementos que participam do poema acima, pedra e verbo, se veem implicados num jogo em que os seus significados se imbricam. Esse entrelaçamento de significados é tão forte que praticamente anula a contradição presente no primeiro verso, se lido, é claro, considerando o sentido corrente da palavra pedra. A pedra que conhecemos, a nada lírica pedra cotidiana, não apresenta transparência, é opaca e a olho nu o seu interior não se revela.

No poema, contudo, ela é transparente e o silêncio nela desponta como presença. O segundo terceto, entre parênteses, fornece ao leitor outras facetas da pedra ao mesmo tempo que serve como uma espécie de comentário ou adendo que interpõe na simbiose pedra/silêncio a questão do verbo. "Clara textura" é uma imagem que ressoa dois temas frequentes na poética de Orides, a claridade ou luminosidade e o campo semântico do tecer, pois texto e tecer compartilham a mesma origem, trabalhados pela minúcia.

A pedra é o verbo que silencia, e aqui já não há mais o caráter paradoxal de outrora porque a esta relação acrescenta-se o fato de que o verbo é definitivo e íntegro, ou seja, pertence ao mundo originário onde tudo se completa, local de abertura ao silêncio primordial, como o diria Kovadloff. O verbo, amalgamado ao silêncio, assume os atributos da pedra (definição e integridade). Assentado aqui está um ponto nevrálgico da poesia de Orides Fontela, a relação do silêncio com o transcendente, o eterno, o puro e o essencial.

O último terceto finaliza o poema de modo revelador. Confirma-se que o silêncio, como fenômeno originário, contém o verbo, purifica-o. Estamos aqui habitando espaço do eterno, ecoando as palavras

de Max Picard:" There is no beginning to silence and no end: [...] It is like uncreated, everlasting Being[3]" (PICARD, 1964, p. 1).

Este poema também nos deixa entrever o aspecto de despersonalização na poesia de Orides Fontela. Por exemplo, o primeiro terceto começa com uma afirmação impessoal de faceta comum na obra da autora. Como axiomas, fatos dos estados das coisas. Tal estratégia de diminuição da subjetividade seria uma maneira de resistir ao próprio caráter inumano do silêncio originário. A lucidez pungente de Orides Fontela precisa "purificar" a linguagem tal qual o silêncio "expurga o humano". Para Fábio Cavalcante Andrade:

> Há uma DESPERSONALIZAÇÃO que equivale ao equilíbrio encontrado pela poeta para manter sempre em primeiro plano o trabalho formal, diluindo completamente a biografia na matéria-prima vital que é o ponto de partida de suas epifanias: o reconhecimento de um valor inerente a vida (ANDRADE, 2008, p. 161)

Para além da despersonalização, há a questão da concisão, da qual o poema Pedra é um bom exemplo. Pode-se entender tal fenômeno como um pilar da forma moderna de compor. No ensaio "Angústia da Concisão" (2003), do livro de mesmo nome, o pesquisador Abrahão Costa Andrade afirma que esta tendência é tão frequente na lírica moderna que chega a tornar-se um ponto imperioso e para muitos poetas uma lei da qual é muito difícil fugir, por isso a denominação "angústia", uma relação de aceitação e recusa

Neste ponto, não estamos falando somente da questão do tamanho, e sim propriamente da ideia de como o símbolo ou a imagem são construídos. Os poemas de Orides, como se fruto de uma observação arguta e impessoal, falam das imagens do mundo em termos de "palavras justas". Tal como em João Cabral de Melo Neto, não há "sombra" em suas imagens, a falta de uma digressão subjetiva parece conter as vias de escape por onde as imagens se derramariam para fora de seus objetivos, que se constituem em devassar o "ultra-humano".

Contudo, caímos aqui na espécie de riqueza que a concisão, e em medida maior a contenção Orideana provocam. Ao controlar as imagens, o poema parece ganhar em força. Leyla Perrone-Moisés (1998),

3. "Não há começo ou fim no silêncio, [...] é como um Ser eterno e nunca criado." (PICARD, 1967, p. 1, tradução nossa).

ao corroborar a ideia da concisão como um valor caro aos escritores modernos, aponta que o caráter "condensador" do fenômeno:

> Não se trata, pois, de um valor novo, mas de um valor reciclado pelos modernos. Na modernidade, esse valor está ligado à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século; mas é também uma resistência oposta à tagarelice generalizada dos discursos sociais. Mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de condensação; a condensação não é resumo ou síntese da ideia, é uma espécie de redução fenomenológica. (PERRONE-MOISES,1998, p. 156)

Dito processo também é observado por Abrahão Costa Andrade quando diz que tal procedimento representa um: "Fechamento do poema numa economia da fala, que é ao mesmo tempo excesso de reflexão". (ANDRADE, 2003, p. 92)

No poema "Pedra" já vimos a maneira pela qual Orides Fontela lida com os símbolos num processo, muitas vezes árduo, de análise e lucidez. Neste aspecto a poeta retoma as suas imagens transformando-as em símbolos, retrabalhando-os e fazendo com que retornem sucessivamente em sua obra. Por esta razão, abaixo trazemos outro poema que ainda pertence ao campo semântico da pedra/ mineral: "A estátua jacente", nele por mais que exista a imagem do objeto natural retrabalho ou refinado, preserva-se o teor hermético de uma inviolabilidade silenciosa:

> A ESTÁTUA JACENTE
> 1
> Contido
> em seu livre abandono
> um dinamismo se alimenta
> de sua contenção pura.
>
> Jacente
> uma atmosfera
> de tal força o silêncio
>
> como se jacente guardasse
> o gesto total do segredo.
>
> (FONTELA, 2015, p. 92)

Na primeira estrofe há uma complementaridade de termos aparentemente antagônicos, tal qual no poema "Pedra", já analisado. Naquele poema a pedra continha a pura e informe eternidade. Neste a contenção alimenta um dinamismo e uma liberdade ("livre abandono"). A segunda estrofe nos traz a estátua horizontal e imóvel, sentido preciso do termo jacente, é invólucro do segredo e do silêncio. Destaque para a expressão "de tal força" indicando como é sempre intensa a contenção deste silêncio. Mais adiante trazemos outro excerto do poema:

> II
> O jacente
> é mais que um morto: habita
> tempos não sabidos
> de mortos e vivos.
>
> O jacente
> ressuscitado para o silêncio
> possui-se no ser
> e nos habita.
>
> (FONTELA, 2015, p. 92)

A primeira estrofe da segunda parte traz à tona o caráter de homenagem mortuária das estátuas jacentes. Contudo, há aí mais do que um mero fenecimento físico, aquele que reconhecemos e que ainda pertence a este mundo, visto que o jacente agora habita num "tempo não sabido" por mortos e vivos, é o mundo do silêncio que desponta. Não obstante, diferente da pedra do poema de mesmo nome, não há aqui uma transparência impoluta, enxergamos, impotentes, somente a superfície: "vemos apenas/ repouso: contenção da palavra/ no silêncio".

No poema em questão, além da imagem da morte materializada na própria estátua jacente, há também o jogo de apagamento e ressurgimento presente na ideia de ressurreição. Os símbolos que fenecem e ressurgem permeiam a poética de Orides Fontela:

> Tão viva em seus íntimos círculos de luz, a poesia de Orides supõe sempre a morte, incluída aliás no sentido mesmo daquela iluminação: erupção e apagamento de cada epifania, brotar e fenecer de cada acontecimento, brilho ativo e branco silencioso em que mergulha cada poema. (VILLAÇA, 2015, p. 311)

Os poemas de Orides Fontela, como dito na citação acima, imbricam-se no silêncio e dele retornam para repetição do processo, no qual a poeta testa severamente o seu arcabouço simbólico. Orides propõe-se uma jornada árdua e lúcida que parece de antemão infrutífera posto que o que no fundo ocorre na poesia da autora é a querela entre a linguagem e a realidade, o triunfo e a impotência da representação poética.

Considerações Finais

Engana-se quem considera que a contenção em Orides Fontela implica em um empobrecimento ou excesso de abstração. Se ela recorre à lucidez que talha e doma os símbolos é para encontrar neles e através deles a própria vida, aquilo que subjaz latente nos seres. Vimos que para esta empreitada ela utiliza modos de contenção, que podem perpassar pela despersonalização, a concisão e o seu próprio sistema simbólico. Este último possivelmente o motor de sua poesia.

Sobre a rica questão simbólica em Orides Fontela, o crítico Alcides Villaça (2015) tece a seguinte reflexão:

> Transpor, mediar, seria isto... esterilizar? Converter a existência sensível em essência simbólica não traz o risco de insuportável abstração para a poesia? Sim, se o percurso for de mão única e não nos obrigar, como ocorre nos poemas de Orides, ao retorno dialético: o essencial é também real, e aliás só existe enquanto depuração da qualidade mesma dos acontecimentos. O símbolo vive, como se sabe, de sua natureza dinâmica, de um movimento que a rigor nunca termina entre o que ele apresenta e o que ele faz significar. Como a poesia de Orides vive sobretudo da ação dos símbolos – ação quase exclusiva e incontrastada –, decanta-se nela uma realidade simbólica tão unificada que se torna, a seu modo, vivencial: um acontecimento, entre outros. Falar os símbolos equivale, aqui, a vivê-los; simbolizar, aqui, é viver um acontecimento completo em seus próprios limites. (VILLAÇA, 2015, p. 299)

"Viver os símbolos" é talvez o grande trunfo de Orides Fontela em sua busca pelo essencial e pelo que ultrapassa o homem e a linguagem. Esse lugar estéril e inumano onde apenas o silêncio habita, parece inalcançável e de fato o é. Porém, pelo caminho fulguram os símbolos e sua potência, graças ao esmero da linguagem poética. Tal

efeito ocorre com a imagem da pedra, que tal como o branco, o espelho e o pássaro e outras imagens na poesia da autora, é de tal forma retrabalhado que se torna símbolo, um escudo contra a "agonia" da poesia: "A apreensão poética do real ou do ser, à qual a poeta se lança, coloca-se como a que gera a alta agonia da poeta e a mais do que difícil prova da poesia." (PUCHEU, 2019, p. 147).

Referências

ANDRADE, A. C. *Angústia da Concisão:* ensaios de filosofia e crítica literária. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

ANDRADE, F. C. *A transparência impossível*: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual.2008.331f. Tese(doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

CASTRO, G. de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

DOHLNIKOFF, L. A áspera beleza da poesia renovou o modernismo brasileiro. In: FONTELA, Orides. *Poesia Completa.* Organização de Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, O. Entrevista do mês. [Entrevista concedida a] Augusto Massi, José Maria Cançado e Flávio Quintiliano. *In*: FONTELA, Orides. *Toda palavra é crueldade*. Organizado por Nathan Matos. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

FONTELA, O. Nas trilhas do trevo In: FONTELA, Orides. *Toda palavra é crueldade.* Organizado por Nathan Matos. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

FONTELA, O. *Poesia Completa*. Organização de Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, O. Uma conversa com Orides Fontela. [Entrevista concedida a] Michel Riaudel In: FONTELA, Orides. *Toda palavra é crueldade.* Organizado por Nathan Matos. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

GONÇALVES, R. A. V. *Entre a potência e a impossibilidade:* um estudo da poética de Orides Fontela [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

KOVADLOFF, S. *O silêncio primordial.* Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas:* escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICARD, M. *The World of Silence*. Chicago: A Gateway Edition, 1964.

VILLAÇA, A. *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides*. Estudos Avançados, *[S. l.]*, v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015. Disponível em: ttps://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937. Acesso em: 11 ago. 2021.

Sob o signo de Oxum: as relações entre água, gênero e ancestralidade na narrativa de Conceição Evaristo e na canção de Elza Soares e Pitty

Rafael Eisinger Guimarães (Unisc)[1]

Introdução

O protagonismo conquistado pelas mulheres negras nas esferas cultural, social e acadêmica nos últimos anos tem possibilitado que questões cruciais ao feminismo interseccional ganhem o centro do debate, especialmente no Brasil. No âmbito acadêmico, a retomada das reflexões propostas entre as décadas de 1970 e 1990 por pensadoras negras como Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, entre outras, bem como a ampla circulação no mercado editorial das publicações de Djamila Ribeiro, demonstram isso. Se olharmos para a produção literária, por seu turno, a visibilidade que tem recebido a obra de mulheres como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, sobretudo entre o público mais jovem, reforça esse aspecto observado em relação ao contexto brasileiro contemporâneo. Em paralelo, no campo da canção, a significativa repercussão no cenário fonográfico nacional do trabalho de cancionistas como Ivone Lara, Elza Soares, Alcione, Leci Brandão, Teresa Cristina, Mart'nália, dentre outras artistas, majoritariamente vinculadas ao samba, consolidou uma tradição das mulheres negras na música brasileira, a qual tem, em sua origem, a presença emblemática da mãe de santo Hilária Batista de Almeida, popularmente conhecida como Tia Ciata, em cuja casa na Praça Onze, no Rio de Janeiro, Donga e Mauro de Almeida compuseram "Pelo Telefone", o primeiro samba gravado em disco (NETO, 2017).

Elaboradas a partir de linguagens distintas, as obras dessas escritoras e cancionistas afro-brasileiras convergem, muitas das vezes, em uma discussão que lança luzes para a sobreposição entre as violências de gênero e racial, em um entrecruzamento de vozes que, a partir de experiências singulares, compõe um discurso coletivo no qual

1. Doutor em Literatura Comparada (UFRGS), é docente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unisc.

a fala de uma ecoa na de muitas outras. Nesse sentido, rasurando os limites que separam literatura e música, é possível pensar em como essas manifestações artísticas, quando colocadas lado a lado, sugerem uma leitura mais ampla e complexa, mas não redutora, da experiência das mulheres negras. Tendo isso em mente, o presente trabalho estabelecerá uma relação entre o conto "Olhos d'água", publicado por Conceição Evaristo no livro homônimo de 2014, e a canção "Na pele", composta por Pitty e gravada em parceria com Elza Soares em 2017. Postas lado a lado, as duas obras apresentam alguns pontos de convergência, dentre os quais se destacam a relação intergeracional das personagens do conto e das intérpretes da canção, bem como a presença do elemento simbólico da água como tema central da narrativa e da letra da canção. Articulando esses dois aspectos, o objetivo deste estudo é analisar de que forma os elementos da água, da ancestralidade e da identidade de gênero dialogam entre si, a partir de um movimento que toma a figura mitológica de Oxum – que figura de forma explícita no texto de Conceição Evaristo e de forma implícita na canção interpretada por Pitty e Elza – como uma chave que torna possível ler o texto da escritora mineira nas vozes das cancionistas, e vice-versa. Para levar a cabo essa aproximação, serão fundamentais as propostas teóricas desenvolvidas por Gaston Bachelard (2013), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008) acerca da simbologia da água no imaginário, bem como as reflexões de Edison Carneiro (2008), Ivan Poli (2019), Reginaldo Prandi (2001), Pierre Verger (1997), Sueli Carneiro e Cristiane Abdon Cury (2019) em relação à mitologia dos orixás. Tais aspectos serão, a seguir, articulados na análise e comparação do conto e da canção já mencionados, em um processo interpretativo que tomará por base as propostas de Luiz Tatit (2002) para subsidiar a compreensão dos aspectos semióticos da canção que integra o corpus deste estudo.

A simbologia da água no imaginário ocidental

De todos os elementos clássicos da natureza que, desde os primórdios, povoam de símbolos e metáforas o inconsciente coletivo das mais distintas culturas, a água é o que se mostra mais potente para aquilo que Gaston Bachelard (2013) chama de "imaginação da matéria". Presença recorrente no imaginário de povos ancestrais e contemporâneos,

tanto do Oriente quanto do Ocidente, a simbologia da água organiza-se, como nos lembram Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008), a partir de três dominantes: a água como fonte de vida, como meio de purificação ou como elemento de regeneração, estando, em todos esses casos, comumente relacionada ao divino, ao espiritual, ao eterno. Tendo em vista essa associação da água com a origem e a manutenção da existência dos seres, Bachelard, em sua conhecida reflexão sobre o tema, sublinha uma série de construções imagéticas de grande interesse para a análise que se propõe nestas páginas. Uma delas é a ideia do leite materno como "água nutritiva", como "bebida fundamental". Nas palavras do pensador francês, essa imagem "é tão poderosa que talvez seja com a água assim *materializada* que se compreende melhor a noção fundamental de elemento" (BACHELARD, 2013, p. 130, grifo do autor), aspecto que imbrica tão fortemente as ideias de água e maternidade a ponto de ser quase impossível dissociar uma da outra. Na mesma direção, outro aspecto que reforça esse vínculo é o fato de que "somente a água pode embalar [...] ela embala como uma mãe" (BACHELARD, 2013, p. 136). Assim, da mesma forma que a água está associada à ideia de cuidado físico (alimento), atributo que nas sociedades patriarcais é pressuposto como feminino, a esse elemento da natureza também se atribui uma espécie de cuidado psíquico-emocional, qual seja, a paz e a tranquilidade proporcionadas pelo embalar das superfícies líquidas.

Em convergência com os estudos de Chevalier e Gheerbrant, o filósofo francês também destaca o efeito purificante associado à água, tida como um símbolo da pureza por excelência, razão pela qual, como apontam seus conterrâneos em *Dicionário de Símbolos*, este elemento da natureza está associado a rituais de purificação nas mais distintas culturas humanas. De certa forma, essa segunda perspectiva não se distancia muito da associação entre água e maternidade, sobretudo levando-se em consideração a ideia de mãe que o cristianismo incutiu, de forma hegemônica, na matriz do pensamento patriarcal ocidental. Muito embora, como veremos a seguir, a base sobre a qual se assenta o imaginário acerca dos orixás e da cultura iorubá problematize essa associação simplista entre maternidade e pureza, cumpre apontar esse aspecto, em especial por se tratar do contexto ideológico do qual partem as reflexões dos pensadores mencionados.

Somado a esses dois aspectos, tanto Bachelard quanto Chevalier e Gheerbrant destacam ainda o fato de a simbologia acerca da água

atribuir a esse elemento um efeito de regeneração e renovação do corpo e/ou do espírito. Assim, o elemento não apenas está associado à origem da vida como também à ideia de "renascimento", seja em termos físicos seja em termos ritualísticos. No entanto, como bem observam esses autores, tal atributo está intimamente associado à pureza e ao frescor da água, características indispensáveis para que o elemento cumpra seu papel restaurador. Nesse sentido, é importante assinalar o caráter dual e contraditório que marcam o imaginário da água. Assim, a mesma água que, quando pura, é fonte de vida e de cura, quando impura, amarga ou salgada, encontra-se associada às ideias de maldição e desordem. Atravessada por binarismos, a imaginação da matéria líquida coloca em oposição uma série de figurações, dentre as quais duas assumem relevância na proposta de análise aqui desenvolvida: por um lado a oposição entre a água doce e a salgada, por outro, a distinção entre a água descendente e a nascente.

No que tange à primeira distinção, Bachelard aponta para uma supremacia da água doce em relação à água salgada, tendo em vista a maior propensão daquela ao sonho e à imaginação, em detrimento do potencial narrativo advindo da imensidão do mar e das aventuras que ela proporciona. Para o filósofo francês, é somente a água comum e cotidiana, aquela, pode-se dizer, que embala e acalenta, que possibilita o devaneio primitivo e solitário "que acolhe a experiência de todos os sentidos e que projeta todas as nossas fantasias sobre todos os objetos" (BACHELARD, 2013, p. 160). Se levarmos em consideração a milenar separação que o pensamento falocêntrico estabelece entre o lar e o doméstico como sendo esferas culturalmente atribuídas à mulher e o exterior e o público com sendo *loci* tomados como relacionados aos homens, parece lícito depreender uma associação das imagens do mar e suas narrativas ao que se convencionou designar como "universo masculino", ao passo que a fantasia proporcionada pelas águas conhecidas estaria, sob este prisma, relacionada ao feminino. Embora pareça pertinente propor tais aproximações, vale notar, uma vez mais, que o imaginário construído em torno dos orixás coloca em xeque esta perspectiva eurocêntrica que toma as "águas femininas" apenas como símbolo de acalento e tranquilidade.

Se, a partir da distinção que Gaston Bachelard estabelece entre "águas marinhas" e "águas terrestres", é possível depreender, nas

entrelinhas desse processo, marcas de gênero[2] que orientam a construção de tal imaginário, a atribuição de um "caráter" masculino ou feminino é bem mais explícita na distinção entre água descendente e água nascente, articulada por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Assim, nas palavras dos autores: "a água *descendente* e celeste, a Chuva, é uma semente uraniana que vem fecundar a terra; masculina, portanto [...]. Já a água *primeira*, a água *nascente*, que brota da terra e da aurora branca, é feminina" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 19, grifos dos autores). A partir dessa perspectiva cosmogônica, os autores franceses não consideram a fecundidade como parâmetro para diferenciar as águas "masculinas" das "femininas", mas sim a premissa ocidental que toma o mundano – e, por extensão, o carnal e o imanente – como algo associado ao feminino, ao passo que o divino – e consequentemente o espiritual e o transcendente – relaciona-se, no mais das vezes, ao masculino. Caso se aceite como válida a reflexão feita acerca da distinção proposta por Bachelard e se conceba a aventura propiciada pelas águas marinhas com um elemento de transcendência e mobilidade e o caráter comum e cotidiano das águas terrestres como um aspecto que remete à imanência e à imobilidade – para retomarmos a basilar discussão proposta por Simone de Beauvoir (2009) –, é possível notar que, a despeito de aparentarem não ter qualquer relação, as categorizações de água descendente (celeste e masculina) e água nascente (terrestre e feminina) que Chevalier e Gheerbrant propõem, acabam por se aproximar da distinção que Bachelard estabelece entre o mar e a água doce.

Embora faça, em larga medida, eco às construções simbólicas que o pensamento ocidental consolidou acerca do elemento água, o imaginário iorubá, ao estabelecer uma conexão entre os elementos da natureza e a mitologia dos orixás, subverte o dualismo estreito que orienta a imaginação da matéria líquida, tal como ela é discutida pelos intelectuais apresentados. Tal problematização torna-se crucial para a construção de uma figuração dinâmica e complexa dessas entidades, cujo sentido e alcance simbólico transcende à esfera das

2. Embora, em função dos limites deste texto, não seja possível delimitar com maior profundidade o conceito de gênero, é importante indicar que o termo é tomado aqui na acepção de Joan Scott, que o concebe como "um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; [...] uma forma primeira de significar as relações de poder" (SCOTT, 2019, p. 67).

práticas religiosas e orienta também os discursos de identidade e, por extensão, às produções culturais das comunidades afrodescendentes.

A figura de Oxum e sua relação com a simbologia da água

As práticas culturais e identitárias dos afrodescendentes brasileiros têm, na matriz religiosa, um de seus esteios principais. Por essa razão, o culto aos orixás e os ritos do candomblé e da umbanda, por exemplo, para além da questão espiritual, cumprem também, desde os primórdios do regime escravocrata, um papel social de resistência simbólica e material, articulando a manutenção de uma ancestralidade africana com a incorporação de aspectos próprios da realidade multicultural na qual esses sujeitos se inserem. Nesse processo, o imaginário acerca dos orixás constitui um importante elemento nas narrativas de identidade de negras e negros, não apenas no que se refere a sua subjetividade como também em termos de sua produção cultural. Esse tensionamento entre o individual e o coletivo é reiteradamente assinalado nos estudos acerca das religiões afro-brasileiras. Em um dos trabalhos basilares sobre o assunto, Edison Carneiro (2008) aponta, como uma das características definidoras dessas práticas, o caráter de proximidade assumido pela divindade, de forma que sua relação com o praticante da religião "tem sempre caráter pessoal – o Xangô de A diferirá do de B, como o Ogum de C diferirá do de D. São todas manifestações diferentes do mesmo orixá, que se multiplica ao infinito a fim de atender a todos os seus devotos" (CARNEIRO, 2008, p. 100).

Por outro lado, como observaram Sueli Carneiro e Cristiane Abdon Cury, a partir da relação que a pessoa mantém com os atributos e os elementos da natureza vinculados ao seu orixá, estabelece-se um sistema de representações e uma organização das relações familiares e sociais que levam em conta as características emocionais e comportamentais associadas à divindade. Tendo isso em mente, as estudiosas discutem o potencial emancipatório e de resistência que o culto às iabás (orixás femininos) oferece às mulheres negras. Ao elevar essas figuras femininas ao posto de detentoras e transmissoras de saberes e práticas ancestrais – que dizem respeito não apenas a questões espirituais, como também a aspectos identitários –, o candomblé investe suas sacerdotisas de uma autoridade que redimensiona as relações de gênero hierarquizadas pela sociedade patriarcal. Nesse

sentido, "as mulheres encontram no Candomblé uma nova dimensão da esfera doméstica. As ações que realizam no cotidiano, repetitivas e desvalorizadas socialmente, são, no candomblé, ritualizadas e sacralizadas" (CARNEIRO; CURY, 2019, p. 81). Na mesma direção vai a reflexão de Ivan Poli, ao sublinhar que, a partir da incorporação da figura mítica das ialodês[3] nas práticas cotidianas, as mulheres negras, "herdeiras destes corpos sociais de vendedoras e sacerdotisas africanas influenciadas por este mito" (POLI, 2019, p. 209), assumem um protagonismo que extrapola os limites dos terreiros.

Senhora das águas doces, Oxum é uma das figuras da mitologia iorubá que recebe a designação de ialodê. É a orixá da beleza e da vaidade, simbolizadas pelo abebé, leque espelhado, e também da riqueza, atributo relacionado ao título "mãe do mercado" e que se materializa no amarelo, cor que simboliza essa iabá. A partir de seus vínculos com o elemento água, Oxum é a divindade da fertilidade e da maternidade e, por extensão, dos cuidados e da educação das crianças. É ela "que cura doença com água fria" e "diz à cabeça má para que se torne boa", assim como "ensina às crianças as línguas e tudo aquilo que elas não sabem", segundo alguns dos orikis[4] dedicados a ela que foram recolhidos por Ivan Poli (2019, p. 205-206).

Se, por um lado, o imaginário acerca de Oxum parece reafirmar algumas premissas que constituem o pensamento patriarcal ocidental – como o vínculo à ideia de fertilidade e ao elemento natural da água –, por outro, a complexidade das figuras mitológicas da cultura africana, em especial no caso de tal orixá, subverte a ideia de passividade e inferioridade do feminino, o que explica o já referido potencial emancipatório que as afro-brasileiras encontram nas práticas do candomblé. Assim, como assinalam Sueli Carneiro e Cristiane Abdon Cury, embora seja possível verificar uma separação e uma disputa entre os dois gêneros, os atributos de orixás masculinos e femininos se equivalem e, mesmo que exista uma tentativa de aqueles se sobreporem a estas, isso ocorre "não porque ela seja inferior, subproduto deles,

3. Nas palavras do autor, "ialodê era a chefe das vendedoras do mercado e tida por sua posição como uma mulher que tinha o mesmo poder dos chefes masculinos" (POLI, 2019, p. 194).
4. Segundo a definição apresentada por Reginaldo Prandi, oriki é o "epíteto, frase de louvação que acompanha o nome de determinada pessoa, família ou orixá e que fala de seus atributos e atos heróicos" (PRANDI, 2001, p. 569).

mas porque tem potencialidades e características capazes de submetê-lo" (CARNEIRO; CURY, 2019, p. 63). No caso de Oxum, a exemplo do elemento da natureza a ela relacionado, seu atributo de fertilidade e de vida traz em si uma pulsão de morte e a punição da infertilidade. Retomando as palavras de Pierre Verger, é possível dizer que "Oxum tem o humor caprichoso e mutável. Alguns dias, suas águas correm aprazíveis e calmas, elas deslizam com graça, frescas e límpidas, entre margens cobertas de brilhante vegetação" (VERGER, 1997, p. 42), mas, às vezes "suas águas tumultuadas passam estrondando, cheias de correntezas e torvelinhos, transbordando e inundando campos e florestas" (VERGER, 1997, p. 44). Nesse sentido, lembram Carneiro e Cury, "enquanto provedora de filhos, quando irada [Oxum] pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes, os males de amor" (CARNEIRO; CURY, 2019, p. 66).

Tendo em vista a força e complexidade dessa iabá em termos de construção de um imaginário coletivo das comunidades da diáspora africana, bem como seu potencial para configurar um elemento chave para a elaboração de discursos identitários e práticas de resistência tanto em termos étnicos como de gênero, a referência à Oxum mostra-se recorrente em obras literárias, canções e outros artefatos culturais. Essa ampla e diversificada produção constitui um campo bastante profícuo para a investigação das formas de apropriação dessa figura, bem como os movimentos de aproximação e distanciamento que ocorrem nos processos de estabelecimento de sentido que se articulam em torno dela. É justamente esse esforço de leitura que será desenvolvido nas páginas que seguem.

A figuração de Oxum no conto "Olhos d´água" e na canção "Na pele"

Nascida em Belo Horizonte, em 1946, Conceição Evaristo é hoje uma das mais prestigiadas escritoras negras da literatura brasileira. Além de participar de diversas antologias, desde a década de 1990, sobretudo na série *Cadernos negros*, a autora publicou, dentre outras obras, os romances *Ponciá Vicêncio*, em 2003, *Becos da memória*, em 2006, e os livros de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de 2011, *Olhos d'água*, de 2014, e *Histórias de leves enganos e parecenças*, de 2016, tendo muitos desses textos traduzidos para o inglês, francês e italiano. Tema recorrente

em sua escrita, a experiência da mulher negra é abordada, nas narrativas de Conceição, a partir de uma linguagem ao mesmo tempo delicada e instigante, fruto de uma dicção bastante singular. Dentre os temas que constituem o núcleo da obra da mineira, destacam-se as questões da memória e da ancestralidade, quase sempre relacionadas a aspectos sociais como racismo, violência e pobreza. No caso específico do conto que dá título à coletânea publicada em 2014, tais elementos são atravessados pela religiosidade de matriz africana, reforçando o papel de destaque que as mulheres, em especial as mais velhas, assumem nesse contexto que tem sua origem na prática do candomblé, mas que, conforme visto, extrapola os limites sagrados dos terreiros:

> Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. (EVARISTO, 2017, p. 18)

Como se pode observar, para além da esfera da religiosidade no sentido estrito, as mulheres da família da narradora incorporam as figuras mitológicas do imaginário africano sobretudo por serem detentoras de um saber ancestral, por corporificarem a tradição e a resistência dos povos africanos em diáspora. Mais do que iabás, essas "Senhoras" (com inicial maiúscula) podem ser vistas como ialodês, lideranças que constituem a base a partir da qual se estruturam as relações familiares.

Neste panteão, a mãe da protagonista ocupa um lugar especial e vai, a partir das referências ao elemento água apresentadas ao longo da narrativa, marcando de forma mais precisa a sua vinculação a uma divindade específica: "A mãe riu tanto das lágrimas escorrerem" (EVARISTO, 2017, p. 16); "A mãe só ria, de uma maneira triste e com um sorriso molhado..." (EVARISTO, 2017, p. 17); "Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia!" (EVARISTO, 2017, p. 17-18). Mais do que configurar um aspecto central no processo de rememoração da figura da mãe, a ponto de a imagem dos olhos molhados ser determinante para que a narradora reconstrua para si a figura da progenitora, esse elemento da natureza se mostra de forma complexa, contraditória até, tal como ressaltado nas já mencionadas reflexões

sobre o tema tanto de Gaston Bachelard (2013) quanto de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008). Tal associação entre a figura da mãe e Oxum, a partir da ideia da água, é declarada ao final do conto, quando a narradora sana a angústia que a atormenta:

> Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. (EVARISTO, 2017, p. 18-19)

Como visto, a imaginação da matéria líquida assume, nas mais distintas culturas, aspectos muitas vezes contraditórios entre si, sendo vista tanto como fonte de vida, quando plácida, como elemento de destruição, quando violenta, da mesma forma que pode, alternadamente, apresentar o atributo benéfico da regeneração, se pura, ou causar dano a quem bebe, se impura. Por extensão, tal dualidade se manifesta na iabá vinculada a esse elemento natural, sendo também transmitida às pessoas que incorporam seus traços de personalidade, como é o caso da mãe da protagonista da narrativa de Conceição Evaristo. No que tange à imagem da água fresca, e tendo em mente o título do conto, é interessante observar que a aproximação feita entre a progenitora e Oxum é sublinhada na dupla acepção do termo, que tanto pode ser compreendido como uma referência ao fato de os olhos da mulher parecerem ser feitos de água (em função da abundância de lágrimas), quanto pode ser lido como sinônimo de manancial ou fonte. A partir dessa associação com o caráter divino feminino da água terrestre, destacado por Bachelard (2013), é possível observar um outro atributo da orixá que se manifesta na figura materna do conto, qual seja, o poder de cura e regeneração de Oxum, mãe "que cura doença com água fria" (POLI, 2019, p. 205): "Abracei a mãe, encostei meu rosto no dela e pedi proteção. Senti as lágrimas delas se misturarem às minhas." (EVARISTO, 2017, p. 19).

As águas que brotam dos olhos da mãe, esse abundante manancial de lágrimas, tranquilizam a filha, curam sua angústia. São fonte de regeneração espiritual, mas também são instrumento de conexão entre ambas, reforçando o vínculo com ancestralidade as une e que também envolverá a terceira geração dessa família:

> Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma são o espelho dos olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente o meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei, quando, sussurrando minha filha falou:
>
> – Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos? (EVARISTO, 2017, p. 19)

De maneira não muito distinta, algumas dessas questões emergem na letra da canção "Na pele", composta por Pitty e gravada em parceria com Elza Soares em 2017. De imediato, é possível relacionar a obra literária com a musical a partir da referência explícita ao elemento água – água que brota do olho-manancial naquela e água que corre no leito-ruga nesta, tal como se observa no refrão da composição: "A vida tem sido água / Fazendo caminhos esguios / Se abrindo em veios e vales / Na pele, leito de rio" (PITTY; SOARES, 2017). A exemplo do que é verificado no imaginário que circunda, de forma geral, o elemento água e que, de forma mais específica, delimita alguns caracteres da figura mítica de Oxum, também na canção as referências e os símbolos apresentados revestem-se de dualidades e oposições, tal como se verifica nos versos "Você vê que *eu vivi muito* / Você pensa que *eu nem vi nada*" e "Contemple o desenho fundo / Dessas minhas *jovens rugas*" (PITTY; SOARES, 2017, grifo meu). Se, por um lado, os termos conflitantes assinalados no excerto podem ser lidos como indício da já referida ambiguidade que marca tanto a imaginação da matéria líquida quanto a iabá associada a esse elemento da natureza, por outro, esse jogo linguístico também acaba por indicar uma conexão entre as duas artistas que interpretam a canção.

Priscilla Novaes Leone nasceu em Salvador no ano de 1977 e consolidou seu nome como uma das mais importantes roqueiras brasileiras do início do século XXI. Elza Gomes da Conceição, nascida no Rio de Janeiro em 1930, após figurar como um dos nomes mais importantes do samba no Brasil, durante as décadas de 1960 e 1970, redimensionou sua carreira, no final do século passado, a partir experimentações musicais com o rock e a música eletrônica. Mulheres de faixas etárias distintas e com trajetórias bastante díspares, Pitty e Elza Soares, ao cantarem em conjunto os versos citados, não apenas

performam uma íntima conexão entre o jovem e o antigo – semelhante ao vínculo com a ancestralidade estabelecido entre a avó, a mãe e a filha no conto de Conceição Evaristo –, como também, a partir do paradoxo da "jovem ruga" e da coexistência da experiência de quem já viveu muito com a inexperiência de quem não viu nada, apontam para uma sobreposição de gerações. Curiosamente, algo semelhante se verifica na narrativa da escritora mineira, em que não apenas a narradora toma os olhos da filha como espelho dos seus, mas ela mesma, em seu processo de rememoração, afirma que algumas vezes "as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância" (EVARISTO, 2017, p. 16).

Se a letra da canção estabelece, em termos temáticos, um diálogo explícito com a obra literária, tal aproximação torna-se ainda mais nítida se for considerado aquilo que Luiz Tatit (2002) denomina "gestualidade oral" da obra cancional. Segundo o músico e teórico paulista, o tensionamento melódico estabelece, na voz que canta, um equilíbrio entre a fluência das vogais e o atrito das consoantes, colocando em jogo dois processos distintos, quais sejam, a passionalização e a tematização. Esta última, a partir da cadência ditada pelas consoantes, remete à modalização do fazer, à vigência da ação, ao passo que a primeira, ao prolongar a entonação das vogais, torna a melodia mais longa e contínua, remetendo a um estado de inação, que traz o ouvinte ao estado em que se encontra o cancionista, fazendo com que a canção funcione "como um reduto emotivo da intersubjetividade" (TATIT, 2002, p. 23). A partir da audição de "Na pele", percebe-se, sem muito esforço, a predominância do recurso da passionalização, em especial a partir do prolongamento das vogais nos supracitados versos do refrão. Tal estratégia, não apenas emula, no próprio ritmo dos versos, a fluência inerente à correnteza do rio de que trata o tema da composição, como também, ao remeter a um estado mais emocional e introspectivo, parece alinhar-se à rememoração e à busca de uma reconexão emocional entre mãe e filha verificadas na narrativa de Conceição Evaristo. Dito em outras palavras, se no conto a narradora restabelece os laços de afeto e ancestralidade com sua mãe a partir das lágrimas que fluem dos olhos desta, os versos cantados em dueto por Pitty e Elza Soares, a partir prolongamento melódico das vogais, remetem a um estado de introspecção e de reflexão sobre a subjetividade das vozes que cantam, uma reflexão que flui de forma constante e que, ao sobrepor a emoção à ação e ao

priorizar a temporalidade lenta da experiência em detrimento da velocidade, carrega essa fluidez de uma profundidade que, como lembra Tatit (2002) é própria dos estados passionais da modalização do ser.

Considerações finais

Tanto em "Olhos d´água" quanto em "Na pele" nota-se que é por meio do elemento água – manancial/olho e leito/ruga, respectivamente – que mulheres de gerações diferentes têm suas experiências e identidades interrelacionadas. Dito de outra forma, é a partir dessa simbologia que tais figuras femininas constituem e sustentam laços de afeto marcados, pode-se dizer, por uma ancestralidade compartilhada. Tal leitura, embora seja mais óbvia no conto, não deixa de ser pertinente também na obra cancional, uma vez que, muito embora Elza e Pitty não sejam de fato mãe e filha em termos biológicos, a relação que ambas estabelecem a partir da música é passível de ser interpretada como uma espécie de "filiação afetiva". Mais do que isso, parece lícito afirmar que Elza assume para Pitty ares de ialodê, a quem se homenageia com oferendas, como a narradora e suas irmãs faziam com sua "Rainha mãe" no conto de Conceição Evaristo. Tal afirmação pode ser feita a partir do relato da compositora baiana, no qual ela revela que a ideia de oferecer a canção à intérprete carioca foi "uma coisa meio cósmica", uma vez que ela tinha composto essa música para Elza, mas só percebeu isso quando elas se encontraram.[5]

Se "Na pele" é um presente de Pitty para Elza, esta, por sua vez, se reconhece na letra da canção composta por aquela, como se cada frase fosse um pedaço do seu ser. Ora, tal identificação não difere muito da supramencionada "confusão" que a narradora de "Olhos d´água" faz entre as lembranças que são suas e as que são de sua mãe. Em ambos os casos, o fato de tais relações entre mãe e filha (biológicas ou "cósmicas") serem atravessadas pela simbologia da água – que verte e que flui – remetem, seja de forma mais explícita, seja de forma mais sutil, à figura mítica de Oxum. Rainha das águas, iabá que cura e acalenta – como as lágrimas que vertem dos olhos maternos –, mas que também inspira e orienta com sua sabedoria e experiência – materializada nos leitos-rugas, Oxum corporifica o poder

5. Entrevista disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iOmFriw2phs.

feminino dentro e fora dos terreiros. Um protagonismo a partir do qual se estruturam relações sociais, consanguíneas e de afeto protagonizadas por mulheres cuja memória e resistência fluem com força e com vivacidade. Como as águas de Mamãe Oxum.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação material. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo.* Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia.* 9. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane Abdon. O poder feminino no culto aos orixás. In: CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida.* São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d´água.* Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

NETO, Lira. *Uma história do samba:* volume I (as origens). *1*. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PITTY; ELZA SOARES. *Na pele.* São Paulo: El Rocha; Rio de Janeiro: Tambor, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=saHcmtU9I-0.

POLI, Ivan. *Antropologia dos orixás:* a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas. 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista:* conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 49-80.

TATIT, Luiz. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás.* Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

O meio termo em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, e em *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon

Rafael Fava Belúzio (UFMG)[1]

Introdução

Em *Literatura europeia e Idade Média latina*, Ernest Robert Curtius desenvolve o estudo de determinadas tópicas vindas do mundo antigo, especialmente greco-romano, capazes de permanecer, com diferenças e repetições, atuantes, com vigor, durante a Idade Média europeia, chegando mesmo até o Renascimento, e, em certos sentidos, encontrando obras posteriores, como a do romântico Wolfgang von Goethe[2]. O que estou definindo por "tópica" é um lugar-comum, elemento recorrente que pode caminhar na perspectiva de um motivo, ou arquétipo, mas que Segismundo Spina, comentarista de Curtius, apresenta, de modo mais simples, como "certas formas de conduta, cristalizadas em fórmulas que se tornaram chavões"[3]. Nesse viés, prosseguindo em maior ou menor medida o procedimento realizado em *Literatura europeia e Idade Média latina*, interessa notar a tópica do meio termo em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, e em *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon. O estudo, um tanto comparativista desses autores muito ligados à tradição (não só) europeia, pode ajudar a dimensionar tanto a atualidade das propostas do estagirita, quanto a antiguidade das teorizações de um importante ensaísta contemporâneo. Ademais, a análise da obra de Compagnon permite uma visão sobre o mundo marcado pela tentativa de superação das tensões existentes durante a Guerra Fria, vislumbrando o caminho ético do meio termo.

1. Graduado em Letras (UFV), mestre e doutor em Estudos Literários (UFMG).
2. Agradeço à professora Telma Birchal (UFMG) pelas sugestões dadas ao presente texto.
3. SPINA, 2013, p. 18.

Caracterizar, mesmo que minimamente, um conceito de Aristóteles (Estagira, 384/383 a. C. – Calcis, 322 a. C.) é trabalhar com peculiaridades de uma obra marcada por complexas questões de autoria e transmissão. Ainda que se aceite a existência de um sujeito provavelmente de baixa estatura, pernas tortas, gago e olhos pequenos; ainda que se construa a biografia do filho do médico Nicômaco e pai de uma criança homônima deste; ainda que se conjecture sobre o inteligente e polêmico aluno de Platão e tutor de Alexandre, o grande; ainda que se espante com a vastíssima obra de um autor que valorizou o espanto filosófico e que proferiu cursos, no Liceu, ainda assim é muito difícil admitir a proposição de uma biografia com nuances por vezes modernas demais, individualizadas demais, para um homem da Grécia Antiga. Além disso, e em destaque, é bastante simplificador ligar a esse sujeito, e tão somente a ele, uma extensa produção bibliográfica que parece aspirar à totalidade do conhecimento. Não por acaso, Umberto Eco, em *O nome da rosa*, ficcionaliza os apuros pelos quais teria passado o segundo tomo da *Poética* do estagirita. O catálogo dos volumes que formam, hoje, o *corpus* aristotético é, em grande medida, o resultado de anotações feitas por discípulos como Teofrasto e Eudemo, textos que estão fragmentados e com partes irrecuperáveis, um conjunto que, ao longo dos séculos, passa, entre outros, por mãos de árabes, cristãos e críticos histórico-genéticos. São redes de transmissão capazes de suprimir e conservar, não raro, a partir de múltiplos jogos de interesses[4].

Por toda essa problemática, ao lidar com o pensamento aristotélico o leitor hoje está trabalhando com uma criação sujeita a muitas alternativas de subdivisões, marcada por variados leitores-intérpretes-difusores, cabendo aqui aceitar tais nuances e olhar mais atentamente para uma obra em si. Nesse sentido, apesar de a *Ética a Eudemo*, de formas um tanto semelhantes, apresentar a mediania, além de outros livros do *Corpus aristotelicum* incidirem em noções relativamente próximas, opto pela breve apresentação desse conceito pontuando alguns elementos da *Ética* supostamente dedicada por

4. Sobre os dados apresentados nesse parágrafo, em particular, e nas considerações sobre Aristóteles, em geral, cf. Giovanni Reale (1992), Marilena Chauí (2002) e Marco Zingano (2009 e 2010).

Aristóteles a seu filho Nicômaco. Tal produção não é exatamente escrita por Aristóteles, mas reunida por seus discípulos/alunos e composta pela reunião de dez livros. O primeiro deles é voltado para o debate sobre o bem; o segundo estuda as virtudes morais; o terceiro se concentra em aspectos ligados à escolha; já o Livro IV é centralizado em temas como a prudência, a sabedoria prática e a virtude intelectual; este último tema também aparece no Livro VI, ao passo que o V prefere trabalhar uma espécie de teoria da justiça; o sétimo trata tanto da continência e da incontinência quanto do prazer; os dois livros seguintes abordam a amizade; e, por fim, o décimo é principalmente ligado ao debate sobre a felicidade.

Nesse conjunto, a tópica do meio termo é transversal em vários momentos, mas pode ser também localizada de maneira um pouco mais restrita, visando delimitação pontual. De tal modo, o debate surge no Livro II, traçando análise um tanto detida da virtude ética, e, em seguida, nos Livros III e IV, são esmiuçadas as virtudes particulares, problematização que também está profundamente atrelada à noção de mediania. Assim balizada, o que estou chamando de doutrina aristotélica do meio termo está conjugado à ideia de que a virtude é um lugar intermediário entre dois vícios, um pelo excesso e o outro pela escassez; ou seja, o que é bom, ou o que é correto, não é muito e nem é pouco, entretanto se localiza entre ambos. Na parte VI do Livro II, em 1107a1, é definida a virtude moral:

> A virtude é, portanto, uma disposição de escolher por deliberação consistindo em uma mediedade relativa a nós, disposição delimitada pela razão, isto é, como a delimitaria o prudente. É uma mediedade entre dois males, o mal por excesso e o mal por falta. Ainda, pelo fato de as disposições faltarem umas, outras excederem no que se deve tanto nas emoções como nas ações, a virtude descobre e toma o meio termo. Por isso, por essência e pela fórmula que exprime a qüididade, a virtude é uma mediedade, mas, segundo o melhor e o bem, é um ápice. (ARISTÓTELES, 2008, p. 51.)[5]

5. Cf. também a versão ARISTÓTELES, 2017, p. 47, tradução empreitada por Antônio de Castro Caeiro. O vocabulário empregue nos parágrafos abaixo, ao comentar 1107a1, espera, com mediania, evitar os excessos conceituais realizados pelos dois estudiosos, pois almejo tornar o vocabulário, relativamente, mais próximo do leitor médio.

Para entender um pouco a citação acima, visando o seu posterior relacionamento com o ensaísmo de Antoine Compagnon, e, por metonímia, para ter agora um esboço da ética aristotélica da mediania (ou da mediedade) convém demonstrar como alguns conceitos fundamentais se interrelacionam.

O conceito grego traduzido por "virtude" é "*aretê*", o qual também pode significar "capacidade" ou "excelência". Em Aristóteles, as investigações éticas estão muito atreladas às virtudes morais e à virtude intelectual (a prudência). Não obstante a racionalidade seja de algum modo evocada, o pensador do Liceu se diferencia de Platão: enquanto este acredita que a virtude é uma espécie de conhecimento, de modo que se o homem conhece a virtude ele a pratica, o estagirita discorda de seu mestre em certa configuração, pois demonstra que alguém pode não praticar o bem mesmo sabendo o que ele é. Para Aristóteles, o hábito ou a dimensão do exercício é fundamental para a moralidade, como fica mais claro no conceito de virtude moral, ou dizendo de outro modo, a virtude moral tem a ver com a prática, se vinculando à esfera da ação (práxis). As ações dizem respeito ao que pode acontecer ou não acontecer, havendo no agente o seu princípio e envolvendo escolha. Toda ação, toda práxis, envolve escolha. E por essa perspectiva é que pode ficar um pouco menos obscura a construção de que a excelência, isto é, a virtude moral está relacionada com uma escolha determinada por um princípio racional do homem que possui uma sabedoria prática. Para Aristóteles as virtudes morais se aprendem com o seu exercício; não surgem, portanto, naturalmente; mas também não são contrárias à natureza humana. Não são naturais, nem antinaturais. O homem possui a capacidade natural de adquirir, aprender, a virtude moral, mas é preciso ter o hábito (no sentido do exercício), a prática dessa virtude para que se a possa adquirir.

Ademais, as virtudes morais são definidas como um meio termo. O equilíbrio entre o excesso e a falta. Uma posição ponderada entre duas atitudes extremas. A sabedoria prática, virtude intelectual, consiste em ter capacidade para discernir a mediania, o correto agir como sendo o justo meio sem haver desperdício ou carência. Aqui se exige moderação e deliberação; reflexão sobre o tempero mais adequado para a ação, e a ação temperada, uma vez que a ética está ligada a uma práxis. Além disso, por meio do hábito adquirido, o homem se torna virtuoso, capaz de executar as melhores decisões.

Procura satisfazer os desejos, mas sem cair nas radicalizações polares. Todavia, dependendo do contexto, das circunstâncias envolvidas em uma dada situação, os polos e o meio termo variam. Por exemplo, a quantidade de alegria que se deve expressar em um momento pode oscilar. Se há conjuntura de festa, ou conjuntura de luto, a alegria não será a mesma. Assim, a justa medida e os extremos não são categorias estanques, mas demarcadas de acordo com o momento de sua delimitação.

Ao longo de *Ética a Nicômaco*, principalmente entre os Livros II e V, Aristóteles estrutura, sobretudo, sete formas de meio termo, às quais estão ligadas às virtudes morais. Começando pela coragem, ela corresponde à justa medida no ínterim dos sentimentos de confiança e de medo, estando na temeridade o vício pelo excesso e na covardia o vício pela falta. Já a virtude da temperança, ligada ao justo meio em relação aos prazeres e dores, o seu erro excessivo é a intemperança, ao passo que o seu erro por deficiência é a insensibilidade. A liberalidade, por sua vez, é o meio termo que diz respeito à riqueza e ao dinheiro, estando na prodigalidade o excesso no gasto, enquanto no extremo oposto se encontra a avareza. Quanto à magnanimidade, equilíbrio ligado às honras, ao justo orgulho, o seu excesso é a vaidade e a sua escassez é a humildade indébita. Sobre a calma, ou mansidão, mediania vinculada à cólera, o erro por sobra é a irascibilidade, e o erro por falta é a pacatez. A franqueza, atitude equilibrada em relação à verdade, possui na jactância o vício por excesso e na falsa modéstia o vício por deficiência. Por fim, a justiça, que na definição de Aristóteles possui vinculação com a equidade, com a boa medida em correção e distribuição, a sua demasia é o ganho excessivo, e a sua carestia é a desigualdade por perda.

Situados, mesmo que brevemente, conceitos de meio termo e apontados os modos de os conceber, convém agora passar para a obra de Antoine Compagnon, uma vez que nela essas questões aparecerão de formas relativamente próximas e distintas do pensamento aristotélico[6].

6. Os apontamentos sobre a ética aristotélica estão em diálogo, principalmente, com Christof Rapp (2010) Giovanni Reale (1992), Marilena Chauí (2002) e Marco Zingano (2009 e 2010), bem como os comentários feitos por este em Aristóteles (2008).

Enquanto a contextualização de Aristóteles e de sua produção passa, entre outros, por problemas oriundos da distância histórica e das muitas camadas e subcamadas da recepção do autor, ao tratar de Antoine Compagnon a dificuldade parece, em certo sentido, inversamente proporcional: intelectual vivo e publicando com bastante frequência, as leituras sobre sua obra são talvez ainda pouco sistematizadas. A intensa atividade editorial do estudioso poderia ser indicada a partir de 1977, quando defende sua tese de doutorado, orientada por Julia Kristeva e lançada dois anos depois: *O trabalho da citação*. A formação do professor do Collège de France, no entanto, também está muito coligada, dentre diversos fatores, ao convívio com Roland Barthes, como se vê a partir da leitura de *A era das cartas*, além de poder ser ampliada observando outros títulos de seus livros, a exemplo de *Nous, Michel de Montaigne* e *Baudelaire l'erréductible*. Do conjunto de sua produção, a qual, no Brasil, conta ainda com títulos feito *Os cinco paradoxos da modernidade*, *Os antimodernos* e *Literatura para quê?*, gostaria de destacar aqui o livro *O demônio da teoria*, por ver nessa espécie de balanço teórico algumas tópicas encontradas na *Ética a Nicômaco*.

A edição francesa *Le Démon de la théorie* é de 1998, praticamente vinte anos após Compagnon defender seu doutorado, e já em 1999 obtém tradução brasileira, pela UFMG e pelas mãos de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago, ganhando seguidas reimpressões e reedições nos anos seguintes. O livro finissecular propõe realizar uma avaliação ponderada acerca dos percursos realizados pela Teoria da Literatura, sobretudo a de marca francesa ligada ao século vinte. Ao longo da obra, enquanto são estabelecidos os balanços conceituais, a presença de Aristóteles é marcante. Apenas para se ter uma ideia quantitativa inicial, em consulta ao Índice Onomástico, organizado pela editora mineira, salta aos olhos o fato do estagirita ficar, possivelmente, com menos entradas apenas do que Roland Barthes, uma das maiores influências de Compagnon, relação teórica oriunda de convívio pessoal, por assim dizer[7]. No entanto, cabe situar que, nesse caso, a obra aristotélica mais referendada por Antoine Compagnon é a *Poética*; de todo modo, a expressão "meio termo"

7. Para consultar o Índice Onomástico, cf. as páginas 287-292 de *O demônio da teoria*.

também aparece, com sistematicidade, ao longo do livro, ainda que com rara e sutil alusão direta ao nome de Aristóteles. Justamente por essa presença relativamente não explícita é que o presente artigo se justifica, ao pretender reconhecer na publicação do final do século vinte a permanência de uma tópica vinda de debates da Ética Antiga. Para tanto, vou mostrar como Compagnon engenhou os capítulos de *O demônio da teoria*, engenharia capaz de favorecer o constante desenvolvimento de raciocínios que primam pela mediania.

A obra apresenta uma introdução ("O que restou de nossos amores?"); sete capítulos voltados para conceitos específicos ("A literatura", "O autor", "O mundo", "O leitor", "O estilo", "A história", "O valor"); e uma breve conclusão ("A aventura teórica"). Começando pelo preâmbulo, um dos combates mais performatizados no livro já está nesse texto de abertura. O introito inicia com parágrafos bem emblemáticos: se no primeiro é caracterizada a ausência de Teoria da Literatura na França, o que ocorre durante boa parte inicial do século XX, o terceiro parágrafo caracteriza um momento em que há certo excesso de teorização, já no momento finissecular, mas agora enquanto procedimento cristalizado, tornado pequena prática pedagógica. Antoine Compagnon, entre os extremos do primeiro e o terceiro parágrafo, entretanto, elabora, no segundo, em tom nostálgico, o que talvez seja a mediania buscada em todo *O demônio da teoria*: o auge da teoria literária, momento histórico, por volta dos anos 1970, quando não se está realizando crítica textual sem tanto aparato teórico, mas também não caindo na protocolar teorização institucionalizada. Relativamente próximo desse ínterim, e de outros, o pensador, é emblemático ao concluir a introdução dizendo que "a verdade está sempre no entrelugar" (COMPAGNON, 2014, p. 27).

A procura pelos entrelugares vai se dar nos sete capítulos subsequentes. Desde o primeiro, "A literatura", o francês cria algumas dicotomias e formas de estabelecer medianias entre as partes. Uma das contraposições mais importantes diz respeito ao critério adotado para se definir o que é literatura: seja a partir de um ponto de vista contextual, mais largo, amparado por uma abordagem histórica do texto como documento e capaz de acolher gêneros diversos, tais como a autobiografia, as memórias, os ensaios; seja a partir de um ponto de vista supostamente apenas linguístico, mais restrito, amparado por uma noção de que o texto é um fato da língua, estando a literatura no plano da arte da linguagem. Colocando esse quadro ao

longo do capítulo, Antoine Compagnon caminha para um gesto que classifica como "flexível e moderado" (COMPAGNON, 2014, p. 42), admitindo, ao final, a pertinência relativa das duas abordagens. Assim, o texto, para ser literário, depende não apenas de suas capacidades intrínsecas, mas também de certa acolhida socialmente estabelecida por uma comunidade crítica.

O capítulo seguinte é o mais longo, "O autor", e está preocupado com o problema da intenção, a relação entre o texto e o seu escritor. Diante disso, mais uma vez em *O demônio da teoria* há duas vias concorrentes. Primeiro, a ideia antiga, a tese intencionalista, a alternativa de aproximar o sentido da obra e a intenção do autor, o que o autor quis dizer, proposta vista em tendências como a Filologia, o Positivismo e o Historicismo, caminho que prioriza *voluntas, intentio, pneuma*. Depois, a ideia moderna, o primado da obra em si, o que o texto diz, a alternativa que denuncia a intenção do autor, proposta vista em tendências como o Formalismo Russo, a Nova Crítica americana e o Estruturalismo francês, caminho que prioriza *actio, scriptum, gramma*. Apresentada a trama geral, Compagnon segue fazendo um balanço e admitindo que "Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra" (COMPAGNON, 2014, p. 94); preferindo o equilíbrio entre o excesso do autor (ou a escassez do texto) e o excesso do texto (ou a escassez do autor), o teórico propõe que diante da obra literária "nenhum método exclusivo é suficiente" (COMPAGNON, 2014, p. 94).

Continuando a leitura, "O mundo", por sua vez, é o capítulo voltado para os problemas da mimese, "as relações entre a literatura e a realidade" (COMPAGNON, 2014, p. 97). Agora, de um lado, está a literatura que fala do mundo, a tese de que a obra quer representar a realidade, algo que prioriza o fundo, o conteúdo, o significado, a representação. Do lado oposto, a literatura que fala de literatura, a tese de que a referência é uma ilusão, algo que prioriza a forma, a expressão, o significante, a significação, tendência vista em reflexões de Foucault, Deleuze, Derrida. Antoine Compagnon, por sua vez, se distanciando de uma postura mais extrema, propõe que a recusa da referência em literatura é inconsistente. O teórico, entretanto, quer uma "probabilidade sensata" (COMPAGNON, 2014, p. 112), alguma posição "nem mimética nem antimimética" (COMPAGNON, 2014, p. 112), afinal considera que "o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo" (COMPAGNON, 2014,

p. 123). Entre o real puro e o ficcional puro, "a literatura é o próprio entrelugar, a interface" (COMPAGNON, 2014, p. 135).

Avançando nas ponderações do escritor, o quarto capítulo de *O demônio da teoria* é "O leitor", destinado a refletir sobre o papel do receptor na construção de sentido da obra literária. E logo no começo, Antoine Compagnon anuncia que seu "procedimento consistirá, ainda uma vez, em [opor as teses], em criticá-las e procurar uma saída para essa terceira alternativa em que nos fechamos" (COMPAGNON, 2014, p. 137). Assim, o primeiro procedimento é a construção das hipóteses extremas: por um lado, as abordagens que ignoram tudo do leitor, algo que pode ser encontrado em Brunetière, Lanson, Mallarmé, Formalismo Russo, Nova Crítica americana, Estruturalismo francês; em contraponto, as abordagens que valorizam ou até colocam o leitor em primeiro plano, a exemplo de Impressionismo, Anatole France, Fenomenologia, Proust, Estética da Recepção, Sartre. Cabe notar, a propósito, o modo de Compagnon ir buscando o seu "equilíbrio prudente" (COMPAGNON, 2014, p. 151), chegando até mesmo, nesse capítulo, a dizer sobre a "busca pelo meio-termo" (COMPAGNON, 2014, p. 152). Aliás, o final, mais uma vez, é emblemático: o estudioso faz o elogio das "posições medianas" (COMPAGNON, 2014, p. 161), falando ainda que tal postura é decorrente de um saber prático, algo que se aproxima de ponderações vistas em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, especialmente no que diz respeito à aproximação entre a mediania e o conhecimento decorrente da prática.

Chegando em "O estilo", é curioso notar como a expressão "meio-termo" vai aumentando sua recorrência com o passar dos capítulos de *O demônio da teoria*; agora a relativa filiação de Antoine Compagnon à ética aristotélica se torna uma pouco mais clara. Já na primeira página desse quinto capítulo, o autor propõe que o estilo diz sobre "a relação do texto com a língua" (COMPAGNON, 2014, p. 163), de modo que "Entre a língua e a literatura, o estilo figura como um meio-termo" (COMPAGNON, 2014, p. 163). Em seguida, Compagnon, tornando cada vez mais explícito o seu procedimento de mediania, anuncia que apresentará "primeiramente as duas teses extremas: por um lado, o estilo é uma certeza que pertence legitimamente às ideias preconcebidas sobre a literatura, pertence ao senso comum; por outro, o estilo é uma ilusão da qual, como a intenção, como a referência, é imperioso libertar-se" (COMPAGNON, 2014, p. 163). Já no final do capítulo, o autor "retoma a posição de bom senso" (COMPAGNON,

2014, p. 189), chega a se valer da expressão "um meio-termo bem aristotélico" (COMPAGNON, 2014, p. 189) – não deixando dúvidas de que está, ao longo de *O demônio da teoria*, revisitando sim a tópica da mediania presente no pensamento ético de Aristóteles – e reflete que o estilo não é uma invariante, nem uma ilusão, mas continua existindo, valendo como traço literário, embora a sua prescrição não seja mais válida, isto é, não caberia mais pensar no entendimento do estilo como norma.

O penúltimo capítulo, "A história", por sua vez, quer dizer sobre "a relação dos textos entre si no tempo, mas também sobre a relação dos textos com os seus conteúdos históricos" (COMPAGNON, 2014, p. 193). Antoine Compagnon, em certo sentido, até ironiza seu próprio procedimento, o qual já se tornou repetitivo a essa altura do livro, e diz que partirá de "duas posições antitéticas habituais" (COMPAGNON, 2014, p. 195). Desse modo, talvez o posicionamento do teórico fique mais claro nos dois últimos subcapítulos, cujos títulos parecem, respectivamente, pergunta, "História ou literatura?", e resposta, "A história como literatura". O autor, como se imagina por esse último título, não caminha para uma distinção absoluta entre as duas áreas, lembrando até mesmo que "os próprios historiadores não crêem mais nessa distinção" (COMPAGNON, 2014, p. 219), ou pelo menos não em absoluto. Se Aristóteles, em sua *Poética*, havia dito que a História é o que aconteceu e a Literatura o que poderia ter acontecido, Antoine Compagnon, nesse caso, prefere a solução do *Journal* dos Goncourt, de 1862, embaralhando mais uma vez as alternativas polares, ao tratar a história como uma ficção que foi, e a narrativa literária como a história que poderia ter sido.

Por fim, no último capítulo, "O valor", o teórico se volta para a reflexão sobre o cânone, lembrando que é comum o público geral esperar do profissional de literatura algum juízo que diga se determinado livro é bom ou ruim. Contudo, o pensador francês anuncia que seguirá a realizar análises a partir de (e recusando os) exageros de excesso e falta: "Como de hábito, apresentarei primeiro os pontos de vista antitéticos, o da tradição, que crê no valor literário (na sua objetividade, na sua legitimidade), e o da história literária ou da teoria literária que, por razões diferentes, imaginam não precisar dele" (COMPAGNON, 2014, p. 226). Ao longo do capítulo, o estudioso, ensaisticamente, segue ponderando sobre os extremos, os driblando em suas radicalidades; e, feito o balanço das partes, no entanto, Compagnon escreve

uma seção de título bem emblemático: "Por um relativismo moderado". Nesse momento, observa que "O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente" (COMPAGNON, 2014, p. 249). Sem recusar a ideia de que há um valor literário, não o aceita como se fosse algo rígido, mas admite que há entradas e saídas do cânone, esse que é relativamente móvel.

Dessa forma, *O demônio da teoria* caminha para seu final, visto na conclusão "A aventura teórica". Antoine Compagnon – após visitar, por meio de medianias, reflexões sobre os conceitos de literatura, autor, mundo, leitor, estilo, história e valor – pondera que "A teoria da literatura como toda epistemologia, é uma escola de relativismo, não de pluralismo, pois não é possível deixar de escolher" (COMPAGNON, 2014, p. 256). Lembrando o componente ético da escolha, presente na reflexão de Aristóteles sobre a postura do agente diante do seu saber prático, Compagnon reforça a noção de que não está buscando posturas plurais, variadas ou absolutamente inconstantes, mas construindo posturas relativas dentro de determinados contextos historicamente situados no quadro geral da teoria literária francesa novecentista. Apresentadas vertentes um tanto artificialmente dicotômicas a respeito de questões conceituais, o teórico não deixa de escolher, embora, simultaneamente, não precise se filiar a posicionamentos extremos, caminhando, assim, para um relativismo moderado, prudente, atento ao meio-termo aristotélico. Aliás, o teórico também marca outra impossibilidade de polarização: "a teoria literária parece, em muitos aspectos, uma ficção" (COMPAGNON, 2014, p. 252), isto é, "ela própria deve ser vista como literatura" (COMPAGNON, 2014, p. 253), chegando a explicitar a categoria barthesiana da morte do autor enquanto metáfora[8]. O amigo de Roland Barthes está ciente de que em *O demônio da teoria* se nutre dessas ambiguidades, aporias e jogos relacionais: não há teoria ou literatura, mas teoria enquanto também literatura.

Mediando medianias

No percurso do artigo, procurei caracterizar, em breves linhas gerais, alguns aspectos da noção de meio termo, em Aristóteles, sobretudo levando em consideração a *Ética a Nicômaco*, e presença dessa

8. Cf. COMPAGNON, 2014 , p. 252.

tópica ética do estagirita em *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon. Como um exercício comparatista, analisar a permanência de *topos* antigo em uma produção europeia mais avançada no tempo é um procedimento que lembra, em certo sentido, as construções teórico-críticas de Ernest Robert Curtius, observadas, por exemplo, em *Literatura europeia e Idade Média latina*. Por essa via um tanto filológica, acredito que na atividade relacional, estabelecendo paralelos entre Aristóteles e Compagnon, seja possível compreender, por um lado, a importância, ainda hoje, de concepções do filósofo antigo, além do pareamento aqui construído auxiliar na leitura de uma obra bastante densa e impactante da teoria literária contemporânea. Acredito que as posturas por vezes confusas, não raro ambíguas, de *O demônio da teoria* fiquem ao menos um pouco mais claramente delineadas utilizando como alternativa de leitura a compreensão do estabelecimento constante de atitudes extremas e a procura, incessante, de alternativas prudentes que não aceitem o excesso ou a falta. Ler Aristóteles, nesse sentido, ajuda a ler Compagnon. Não se trata de encontrar no contemporâneo a pura repetição do antigo, mas localizar um ângulo de observação a partir do qual a recepção do anterior ajude a entender melhor o temporalmente posterior, sem perder de vista as muitas diferenças existentes entre eles. Ademais, a permanência, retrabalhada, ressignificada, da Ética na Teoria da Literatura também permite pensar na elaboração da postura ética de um discurso teórico, pois o acesso à mediania é ainda a utilização de um legado não apenas estético, mas um modo de Compagnon performatizar e responder, eticamente, o seu próprio momento histórico. Fechando o século XX, essa era de extremos, uma década após a queda do Muro de Berlim, já no final dos anos 1990, o escritor francês almeja a liberdade (palavra também recorrente em *O demônio da teoria*) de se relacionar com posturas de pensamento por vezes pouco equilibradas, mas as equilibrando, aparando arestas, recusando as posições limítrofes. Nesse sentido, também de minha parte a escolha pela mediania é um modo de pensar no Brasil contemporâneo. Diante das dilacerações políticas extremadas no contexto brasileiro posterior aos protestos de 2013, discutir a mediania é uma forma de me posicionar a favor da ponderação em um momento tão pouco ponderado.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo*. Tradução do grego, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo, SP: Edipro, 2015.

ARISTÓTELES. *Aristóteles*: tratado da virtude moral; Ethica Nicomachea I 13 – III 8. Introdução, tradução e comentários de Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 2. ed. rev. e atual. Tradução de Antônio de Castro Caeiro. São Paulo, SP: Forense, 2017. (Coleção Fora de série).

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 8. ed. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*: dos pré-socráticos a Aristóteles, v. I. 2. ed. rev. e amp.. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *A era das cartas*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2019. (Humanitas Pocket).

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris, França: Flammarion, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de lathéorie: littérature et sens-commun*. Paris, França: Éditions Du Seuil, 1998.

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

COMPAGNON, Antoine *Nous, Michel de Montaigne*. Paris, França: Seuil, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2010. (Coleção Humanitas).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, MG: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*: De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão et alli. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2003.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo, SP: EdUSP, 2013. (Coleção Clássicos).

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, SP: Editora Record, 2015.

RAPP, Christof. "Para que serve a doutrina aristotélica do meio termo?". Tradução de Júlio de Figueiredo Lopes Rego. IN: ZINGANO (Org.). *Sobre a ética nicomaqueia de Aristóteles*: textos selecionados. São Paulo, SP: Odysseus Editora, 2010. p. 405-438.

REALE, Giovanni. *Introdución a Aristóteles*. Tradução de Víctor Bazterrica. Barcelona: Espanha, 1992.

SPINA, Segismundo. "Curitus". In: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo, SP: EdUSP, 2013. p. 15-23. (Coleção Clássicos).

ZINGANO, Marco. *Estudos de ética antiga*. 2. ed. São Paulo, SP: Discurso Editorial; Paulus, 2009.

ZINGANO, Marco (Org.). *Sobre a ética nicomaqueia de Aristóteles*: textos selecionados. São Paulo, SP: Odysseus Editora, 2010.

"Bogotá, 1947", de Gabriel García Márquez: uma análise sistêmica

Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco (UFU)[1]

Gabriel García Márquez: um jornalista contador de histórias

O escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), ganhador do Nobel de Literatura em 1982, é reconhecido mundialmente por seus romances de maior repercussão literária, como *Cem anos de solidão* (1967) e *O amor nos tempos do cólera* (1985). De acordo com a pesquisadora portuguesa Margarida Borges (2011), Márquez, juntamente com Juan Rulfo e Miguel Ángel Asturias, é considerado um dos autores que mais contribuiu para o *boom* da literatura latino-americana na segunda metade do século XX, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, fazendo parte do grupo que se destacou sob a ótica do realismo mágico. Borges (2011) ainda indica que, na recepção inicial dos autores do *boom* na Europa Ocidental, literatura latino-americana era sinônimo de realismo mágico, sinonímia esta derivada da relevância do movimento para o contexto do continente. Por isso, o nome de Márquez é muitas vezes automaticamente associado a esse movimento, o que faz com que grande parte dos estudos acerca de sua obra gire em torno desse aspecto.

No entanto, Márquez, da mesma forma que outros escritores do *boom*, como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier e Julio Cortázar, começou sua carreira profissional, ainda na juventude, como jornalista, tendo atuado nos jornais colombianos *El universal*, *El heraldo* e *El espectador*, nas revistas *Momento* e *Venezuela Gráfica*, e na agência de notícias cubana *Prensa Latina*, conforme relata a pesquisadora Heloiza Golbspan Herscovitz (2004). Algumas de suas mais famosas obras resultam de trabalhos investigativos, como *Relato de um náufrago*, que conta o drama de um marinheiro sobrevivente de um acidente com um destroier colombiano. Publicada em forma de livro em 1970, a narrativa teve origem em uma série de textos divulgados, em 1955, no jornal *El espectador*.

1. Graduada em Letras Português/Espanhol (UFTM), Mestre em Estudos Literários (UFU) e Doutoranda em Estudos Literários (UFU).

Nos escritos jornalísticos do escritor colombiano, de acordo com Herscovitz (2004), prevalece um estilo que rejeita a razão com descrições quase sobrenaturais da realidade, as quais os distancia do cânone dos jornais que estabelecem a objetividade como ideal discursivo. Isso porque Márquez não se interessa pela lógica da realidade e sente-se livre para contar as emoções humanas e o impacto de forças impessoais, como a tecnologia e a crise econômica, na vida das pessoas. Tais características ficam evidentes, por exemplo, em *Crônica de uma morte anunciada* (1981), que narra a história do assassinato de Santiago Nassar, acusado de seduzir uma moça comprometida que é devolvida a sua família na noite de núpcias.

Uma amostra da produção jornalística marqueziana foi compilada por Cristóbal Pera no livro *O escândalo do século*, lançado no Brasil em 2020. O livro reúne cinquenta textos publicados em jornais e revistas entre os anos de 1950 e 1984 que, segundo nota do editor, evidenciam a latente "tensão narrativa entre jornalismo e literatura, em que as costuras da realidade se estend[e]m por seu incontrolável impulso narrativo, oferecendo aos leitores a possibilidade de desfrutar uma vez mais do 'contador de histórias' que foi García Márquez" (PERA, 2020, p. 18-19). Nesses textos, o escritor colombiano passeia por acontecimentos marcantes da segunda metade do século XX, local e internacionalmente, como a corrida espacial entre Estados Unidos e União Soviética; a vida pessoal de celebridades da época, como James Dean, Sophia Loren e Ingrid Bergman; acontecimentos políticos em torno da rainha Elizabeth, de Fidel Castro e de Nikita Kruschev; o drama da falta de água em Caracas, em 1958; a misteriosa morte de uma moça italiana, cuja história dá título ao livro.

Nesta reflexão, nosso interesse reside em analisar a crônica jornalística "Bogotá, 1947" sob a perspectiva do *fait divers* de Roland Barthes. Assim, iremos verificar como o aparecimento dos animais e seus híbridos na narrativa contribuem para a construção dessa estratégia jornalística relacionada às reflexões barthesianas, presente no texto enquanto recurso literário.Ademais, seguindo os pressupostos da teoria sistêmica proposta por Fritjof Capra e Pier Luigi Luisi (2014), é evidente que o entendimento integral da escrita jornalística de Márquez e dos animais que a povoam só pode ser efetuado pelo acionamento de conhecimentos advindos de diferentes áreas do saber, como a Literatura, o Jornalismo, a História, a Sociologia e a Biologia e suas ramificações, como a Etologia e a Biopolítica. Nesta análise,

o entrecruzamento dessas esferas será fundamental para a discussão sobre as fronteiras do real e da ficção na produção marqueziana.

"Bogotá, 1947": uma crônica mágica entre as páginas do jornal

A crônica "Bogotá, 1947" foi publicada por Gabriel García Márquez inicialmente em 21 de outubro de 1981, no então recém fundado jornal *El País*, sediado em Madrid, hoje o periódico de maior tiragem da Espanha. Considerado uma das mais sérias fontes de referência para a circulação de informações do contexto espanhol, representa o processo de transição democrática após o período da ditadura franquista.

Sobre a crônica, é importante ressaltar que ela encontra-se em posição fronteiriça entre o jornalismo e a literatura. Segundo o crítico brasileiro Antônio Candido (1992), esse tipo de texto é considerado um gênero menor, em oposição aos escritos literários social e criticamente mais valorizados, como o romance, a poesia e a dramaturgia. Entretanto, Candido destaca o aspecto positivo da pequeneza da crônica, pois, dessa forma, ela se torna mais próxima do leitor e de sua realidade, adquirindo o potencial de se ajustar à sensibilidade do cotidiano. Com ênfase em assuntos aparentemente soltos e desnecessários, sua linguagem aproxima-se da naturalidade e da despretensão, o que a torna mais humanizada e apta a atingir significados mais profundos.

Assim, de acordo com o crítico brasileiro, a crônica afasta-se do estilo monumental e grandiloquente para reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas e, no lugar de um cenário excelso, faz uso do que é miúdo para exibir uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ao comentar que o gênero não tem a intenção de durar, "uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa" (CANDIDO, 1992, p. 14), Candido também destaca o fato de a crônica poder adquirir diferentes formas, que podem ser mais diretas ou mais fantásticas. No caso de "Bogotá, 1947", estamos diante de uma variante fantástica do gênero, que perverte as fronteiras do real a fim de construir uma representação mágica da realidade. Por isso, percebe-se a inclusão de um ser mitológico no enredo, pois Márquez, autor e narrador em primeira pessoa da narrativa, afirma ter encontrado um fauno "de carne e osso", com cornos de bezerro e barba de bode, no bonde da capital colombiana.

Dessa forma, é visível como o entendimento de certas questões biográficas do autor são essenciais para a compreensão da crônica e dos aspectos históricos e literários que podem emergir a partir de sua leitura. Inicialmente, o próprio título do texto remete a uma localização geográfica bem específica e a uma referência temporal explícita. De acordo com a biografia em quadrinhos de Óscar Pantoja et al. (2014), o ano de 1947 pode ser interpretado como um divisor de águas na vida de Márquez, visto que, aos 20 anos, o escritor iniciou seus estudos de Direito e Ciências Políticas na Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá. Nessa época, o colombiano vivia em uma pensão de estudantes e começava a frequentar os cafés literários do centro da cidade para conversar com outros jovens sobre as obras literárias de maior repercussão da primeira metade do século XX. No mesmo ano, publicou seu primeiro conto, "A terceira renúncia", no jornal *El espectador*.

Por outro lado, também se faz necessário aclarar o contexto do ano de 1981, em que Márquez já era um escritor maduro que, aos 54 anos de idade, foi agraciado com a condecoração honorífica francesa Ordem Nacional da Legião de Honra e estava prestes a receber o prêmio Nobel no ano de 1982. Nesse mesmo ano, publicou *Crônica de uma morte anunciada*, obra com claras conexões com o jornalismo, e fez uma visita ao então presidente de Cuba, Fidel Castro, fato que trouxe problemas para o escritor em sua terra natal, já que o governante da Colômbia na época, Julio César Turbay Ayala, o acusou de financiar o grupo guerrilheiro M-19. Vivendo uma situação diplomática complicada em seu próprio país, Márquez fugiu da Colômbia e buscou asilo político no México, onde manteve uma casa até o seu falecimento.

Assim, vê-se um escritor já maduro e com uma carreira literária consolidada escrevendo uma crônica sobre sua juventude, que se inicia da seguinte forma:

> Naquela época todo mundo era jovem. Mas havia algo pior: apesar de nossa juventude inverossímil, sempre encontrávamos outros que eram mais jovens do que nós, e isso nos causava uma sensação de perigo e uma urgência de acabar as coisas que não nos deixavam desfrutar com a calma de nossa juventude merecida. As gerações se empurravam umas às outras, sobretudo entre os poetas e os criminosos. (MÁRQUEZ, 2020, p. 291)

O excerto exprime uma reflexão sobre o caráter efêmero da juventude e acerca do fato de que as gerações sequentes costumam tentar superar as anteriores, o que pode causar certo desconforto entre os mais experientes. Mais ao final do trecho, o narrador aproxima dois elementos antitéticos para exemplificar sua teoria – os poetas e os criminosos parecem ultrapassar as façanhas das pessoas mais velhas que exerceram essas mesmas atividades, inclusive porque adquiriram experiências e conhecimentos advindos dessas gerações primeiras.

Assim, Candido (1992) explica que os cronistas podem utilizar diversas estratégias para compor suas criações, como o amplo uso dos diálogos, a adoção de um estilo mais próximo ao conto ou a uma anedota e, até mesmo, a aproximação a uma exposição poética ou a uma biografia lírica. Em "Bogotá, 1947", percebe-se a mistura entre um tom de autobiografia lírica e de um conto, justificada pelas reflexões em torno da juventude e pela narrativa fantástica que ainda se desdobrará no texto. As divagações sobre a adolescência ganham maior contorno nos parágrafos seguintes, nos quais Márquez viaja mais longe no tempo, rumo aos seus 13 anos de idade:

> Bogotá era então uma cidade distante e lúgubre, onde caía um chuvisco inclemente desde o início do século XVI. Sofri essa amargura pela primeira vez numa funesta tarde de janeiro, a mais triste de minha vida, em que cheguei do litoral com 13 anos mal completos, com uma roupa preta de algodão que reformaram do meu pai, e com colete e chapéu, e um baú de metal que tinha algo do esplendor do Santo Sepulcro. Minha boa estrela, que poucas vezes me falhou, me fez o favor de não existir nenhuma foto daquela tarde. (MÁRQUEZ, 2020, p. 291)

Esse trecho corresponde ao segundo parágrafo da crônica e, pela primeira vez, a cidade contida em seu título é citada – inicia-se assim a ambientação da narrativa em torno da localidade. É nítida a melancolia que perpassa a descrição da chegada de Márquez à capital no ano de 1940, quando era apenas um adolescente, acentuada pela exposição a uma atmosfera fria e chuvosa. Por estar localizada a cerca de 2.640 metros de altitude em relação ao nível do mar, Bogotá apresenta um clima frio, com médias de temperatura por volta dos 15°C, o que faz com que o narrador a interprete como um local fúnebre: "os engarrafamentos do trânsito para dar passagem aos enterros intermináveis sob a chuva. Eram os enterros mais lúgubres

do mundo, com carruagens de altar-mor e cavalos cobertos de veludo e capacetes de penas pretas" (MÁRQUEZ, 2020, p. 292). Também é interessante notar o estranhamento que a cena pode ter causado ao jovem Gabo (apelido pelo qual o colombiano era amplamente conhecido), que nascera em Aracataca, uma pequena cidade próxima a Cartagena e a Barranquilla, cuja economia era baseada na agricultura. Acostumado a uma atmosfera rural, o contato com a urbanização da capital do país era capaz de produzir um choque e, também, de despertar a imaginação do garoto, o qual interpretava aqueles enterros como intermináveis e luxuosos. Sua repulsa ao episódio mórbido somava-se à sua vestimenta que, adaptada de seu pai, acentuava o desconforto diante daquela situação.

Na passagem anterior, apesar de a crônica ainda assumir um tom de autobiografia lírica, já se delineiam as primeiras características da narração que está por vir, que é inicialmente sugerida pela apresentação do espaço. Dessa forma, apesar de o leitor já conseguir visualizar a localização geográfica contida no título do texto, ainda há expectativas em torno da importância da referência temporal do ano de 1947, o que será sanado na sequência.

Mesmo que não exponha a passagem do tempo de maneira explícita, Márquez desloca a narrativa para o período em que tinha 20 anos e era um jovem estudante na capital colombiana. Nesse contexto, o narrador expõe que sua diversão mais "impudica" era passear de bonde nos domingos à tarde por apenas cinco centavos e poder circular incessantemente da Plaza de Bolívar à Avenida de Chile – duas referências reais da cidade de Bogotá –, como forma de preencher seus dias vazios. Durante essas tardes, lia diversos livros de poemas, na razão de "uma quadra de verso por cada quadra da cidade", até que, ao anoitecer, percorria os cafés taciturnos da cidade velha em busca de alguma companhia para fumar e debater sobre suas leituras. Nesse momento, já na segunda metade do texto, chega-se ao ponto em que a crônica adquire um teor fantástico:

> Numa noite em que voltava de meus solitários festivais poéticos nos bondes aconteceu pela primeira vez algo que merecia ser contado. Numa das paradas do norte subira um fauno no bonde. Disse bem: um fauno. Segundo o dicionário da Real Academia Española, um fauno é 'um semideus dos campos e dos bosques'. Cada vez que leio essa definição lamento que seu autor não estivesse lá naquela

> noite em que um fauno de carne e osso subiu no bonde. Ia vestido à moda da época, como um senhor diplomata que regressara de um velório, mas era denunciado pelos cornos de bezerro e as barbas de bode, e as patas bem cuidadas por baixo das calças de fantasia. (MÁRQUEZ, 2020, p. 292 e 293)

Em uma crônica em que predominavam os elementos realistas, voltados para a autobiografia do escritor e para referências autênticas à geografia colombiana, surge um elemento fantástico capaz de confundir os limites entre o real e a ficção: o fauno. Segundo a pesquisadora Florence Dravet (2013), o cronista Gabriel García Márquez possuía um gosto especial em abordar temas que envolvessem fenômenos sobrenaturais, tratados com espantosa naturalidade nas culturas latino-americanas, como telepatias, presságios, maus augúrios, adivinhações e aparições, que podem ser tratados de maneira irônica, ambígua e/ou natural.

No caso de "Bogotá, 1947", a aparição do fauno é encarada com surpresa pelo narrador, mas ganha certo grau de naturalidade. Essa criatura é associada, em diversas culturas, a um símbolo de fertilidade, cujo nome provém do latim *Faunus*, que significa "favorável", e da palavra *Fatuus*, associada ao sentido de "destino" e "poeta". De acordo com a mitologia romana, Fauno era o deus das florestas e dos pastores, neto de Saturno, e apresentava o dom da profecia. Seu surgimento está vinculado ao mito do rei Lácio, proveniente de uma região da Itália Central, que teria sofrido uma metamorfose e se transformado em um deus. Segundo a mitologia, os faunos seriam descendentes do deus romano Fauno: tratam-se de semideuses bípedes que apresentam o corpo meio humano e meio bode, representam as festividades e são seres brincalhões que gostam de tocar flauta, dançar e beber, além de possuírem um grande sentido de orientação e poderem guiar viajantes pelas florestas, se gostarem deles, ou podem causar medo a humanos em lugares remotos.

Na crônica, o fauno encontrado por Márquez no bonde correspondia à descrição dos semideuses pertencentes à mitologia romana, pois tinha cornos de bezerro, barbas de bode e patas bem cuidadas. Entretanto, vestia-se como um humano e seguia a moda da época, com trajes que lembravam um diplomata e podiam despertar na mente do narrador as lembranças dos velórios que viu em sua visita à capital durante sua adolescência. Assim, os rumos que a crônica marqueziana toma a partir desse acontecimento possibilitam sua

interpretação como um *fait divers* literário, recurso barthesiano que será melhor explorado na próxima seção.

Fait divers: uma estratégia jornalística e literária

O termo *fait divers* foi explorado por Roland Barthes (1915-1980) no capítulo "Estrutura da notícia", de sua obra *Crítica e verdade* (2007), publicada em 1966, na França. A pesquisadora Sylvie Dion (2007) explica que o *fait divers* é uma seção de jornal que reúne os incidentes do dia, normalmente as mortes, os acidentes, os suicídios ou qualquer outro acontecimento marcante. Por se tratar de uma notícia sem importância, adquire um tom pejorativo e é relegado ao último plano entre as informações dos grandes jornais.

Sua origem remonta à criação da imprensa de massa no século XIX; porém, Dion (2007) esclarece que esse tipo de notícias já existia muito antes do advento do jornalismo, visto que inicialmente elas estavam ligadas a um espetáculo popular de transmissão oral. Dessa forma, no século XVIII francês, o desenvolvimento do comércio e das grandes feiras impulsionou a difusão dos acontecimentos por meio de conversas, repassadas nos mercados onde as pessoas se reuniam para comprar e para se informar. O teor dessas informações era essencialmente utilitário – os franceses queriam saber se havia guerras nos países vizinhos, se um grupo de assaltantes vindo de alguma região se acercava ou mesmo se a peste assolava alguma cidade próxima. Juntamente a essas informações úteis, propagavam-se acontecimentos verdadeiros ou extraordinários – assim como o fauno de Márquez –, que alcançavam maior sucesso com o público.

Paralelamente a essas práticas e com o impulso da imprensa, surgem os "ocasionais", publicações esporádicas contendo os eventos políticos mais recentes, narrações fantásticas e notícias curiosas inverossímeis que se aproximavam de um espetáculo popular, contrariamente ao conteúdo das gazetas, que surgiram no século XVII e eram voltadas a um público culto e letrado. Aos poucos, o comércio dos "ocasionais" foi se desenvolvendo, especialmente após as apresentações públicas do *canardier*, personagem popular que recitava ou cantava histórias para o povo e depois vendia os *fait divers* ilustrados. Já na metade do século XIX, os jornais passaram a se tornar mais acessíveis às camadas menos favorecidas com a criação da imprensa

popular a um tostão – normalmente, esse tipo de tabloide oferecia informações basicamente compostas por *fait divers*, apresentadas de maneira romanceada e melodramática.

Apesar de "Bogotá, 1947" ser uma crônica publicada inicialmente no *El País*, ou seja, trata-se de um texto próprio da esfera jornalística, sabe-se que a intenção de Gabriel García Márquez não era a de informar a população acerca de um fato recente sob um tom sensacionalista; pelo contrário, ele conta uma história mais antiga, da época da sua juventude, permeada por um acontecimento fantástico. Assim, é possível detectar indícios de um *fait divers* literário, em que características advindas da reflexão barthesiana são identificáveis na narrativa de Márquez.

A primeira questão emergente diz respeito à literariedade de um *fait divers*; segundo Barthes (2007), esse tipo de informação é propagado a partir de uma estrutura fechada, tal qual um conto ou uma novela. Embora a crônica marqueziana assuma um tom autobiográfico ao longo de suas páginas, são perceptíveis semelhanças a um conto fantástico, cuja narração encerra-se em si própria e não tem relação com uma notícia anterior, visto que o leitor de "Bogotá, 1947" não precisa ter nenhum conhecimento prévio para compreender o enredo em si – trata-se de um texto imanente.

Outra característica típica do *fait divers* é a raridade, o poder que o escritor tem de transformar um fato cotidiano em um evento singular. O tema da crônica de Márquez poderia ser apontado como uma simples volta no bonde, mas que relevância esses passeios de domingo teriam se o fauno não tivesse surgido? É exatamente esse acontecimento insólito que torna o texto singular, chama a atenção do leitor e coloca em dúvida sua própria credulidade em torno do conteúdo apresentado. Além disso, o narrador deseja confirmar que encontrou de verdade um semideus: "Disse bem: um fauno [...] de carne e osso" (MÁRQUEZ, 2020, p. 292-293).

Na sequência da narração, ao brincar com seu leitor, há o comentário: "Os únicos amigos a quem contei essas coisas foram Álvaro Mutis, porque lhes pareciam fascinantes ainda que não acreditasse nelas, e Gonzalo Mallarino, porque sabia que eram verdadeiras ainda que não as fossem" (MÁRQUEZ, 2020, p. 294). Dessa maneira, continua a hesitação em torno do fato narrado, pois há referência a dois amigos reais de Gabo em um relato fantástico, sobrenatural. Ademais, o

leitor está diante de um paradoxo em relação à postura de Mallarino: como saber que algo é verdadeiro se não o é?

Para Barthes (2007), aí reside uma outra característica do *fait divers*: seu potencial de causar um espanto, que implica sempre uma perturbação. Os leitores podem buscar explicações, alguma causa para que o acontecimento narrado se torne plausível, e criar hipóteses. Nesse dia, Márquez retornava de um de seus "solitários festivais poéticos" e, por mais que não tenha citado bebidas alcoólicas ao longo da crônica, poderia estar embriagado e ter confundido alguém muito alto com um fauno. Ou mesmo, poderia haver uma pessoa fantasiada no bonde, ou tudo aquilo não passava de uma grande mentira, de uma invenção do escritor. Ou será que faunos de fato existem?

Independentemente de qual possibilidade seja construída ou aceita pelo leitor, é evidente que ele se encontra em dúvida, hesitando entre a consciência de que semideuses como os faunos são mitos e as tentativas criadas pelo narrador de convencê-lo acerca da existência real dos faunos. Assim, há a presença do inexplicável. Segundo Barthes (2007), o inexplicável contemporâneo é representado pelo senso comum e está reduzido a duas categorias de fatos: os prodígios e os crimes. Em "Bogotá, 1947", a matéria incompreensível relaciona-se a um prodígio: um acontecimento contraditório às leis da natureza; algo extraordinário, uma maravilha ou um milagre. A figura do fauno é central para o entendimento da crônica enquanto um *fait divers* literário, pois, apesar das hesitações que podem surgir no leitor a respeito de sua existência, de seu caráter inexplicável e perturbador, ninguém pode garantir que não tenha existido algum indivíduo que de fato acreditou no conteúdo do texto. Uma leitura mais superficial pode transformar esse recurso narrativo em uma notícia sensacionalista, e é nessa questão que reside a ironia do narrador, que continua a ser construída na seguinte passagem:

> Em outra ocasião, nós três vimos no átrio da igreja de São Francisco uma mulher que vendia umas tartarugas de brinquedo cujas cabeças se moviam com uma naturalidade assombrosa. Gonzalo Mallarino perguntou à vendedora se essas tartarugas eram de plástico ou se estavam vivas, e ela respondeu:
>
> – São de plástico, mas estão vivas". (MÁRQUEZ, 2020, p. 293)

No excerto anterior, Márquez narra um acontecimento que se deu na companhia de seus dois amigos, citados anteriormente, Álvaro

Mutis e Gonzalo Mallarino. Nesse contexto, surgem mais elementos que contribuem para a formação da atmosfera insólita da crônica: as tartarugas de brinquedo, que eram de plástico, mas estavam vivas, pois suas cabeças se moviam com "naturalidade assombrosa". Aqui percebe-se, mais uma vez, a tentativa de confundir o leitor em torno de um fato inexplicável para convencê-lo que ele pudesse ser real.

Interessante também é notar que, em "Bogotá, 1947", Márquez se vale dos animais ou seus híbridos para incluir o fantástico na narrativa e, assim, construir efeitos de sentido que podem ser interpretados como *fait divers*. A pesquisadora Maria Esther Maciel (2011) esclarece que os animais são signos vivos de algo que escapa à nossa compreensão por serem, ao mesmo tempo, radicalmente outros e também nossos semelhantes, e nos fascinam por assombrar e desafiar nossa razão em sua alteridade. Por conseguinte, não é ao acaso que o narrador deseja provocar hesitações no leitor exatamente a partir da presença de outros seres, pois compreendê-los em sua totalidade ainda é um mistério para a espécie humana, apesar de todos os estudos de diferentes áreas, como a Zoologia, a Etologia, a Biologia e a Biopolítica. Assim, definir precisamente o comportamento e a classificação dos animais trata-se de uma tarefa inconclusa, já que novos conhecimentos e interpretações acerca da existência dos bichos surgem a cada dia.

Ademais, a questão do fauno é ainda mais emblemática que a das tartarugas porque não temos especificamente um animal, e sim um híbrido, uma mistura entre a espécie humana e um bode que, segundo a figuração marqueziana, também possui cornos de bezerro, provavelmente devido ao seu tamanho menor. De acordo com Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, no prefácio do *Manual de Zoología Fantástica*, o híbrido é um monstro:

> un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. En el centauro se conjugan en caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre (...) y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco. (BORGES; GUERRERO, 2001, p. 8)

Dessa forma, vale ressaltar que os monstros são criaturas que povoam o imaginário humano e os relatos a seu respeito sempre chamam

a atenção das pessoas e alcançam significativo sucesso, seja por meio dos clássicos da literatura universal, de histórias em quadrinhos, de filmes de super-heróis hollywoodianos, das lendas e da mitologia. Por isso, a monstruosidade, mesmo que de forma metafórica, é recorrentemente usada como recurso jornalístico para atrair os leitores – aqueles que cometem crimes bárbaros e de grande repercussão nacional são frequentemente chamados de "monstros" pelos jornais e, no caso dos tabloides mais sensacionalistas, do estilo "notícias a um tostão", é comum aparecerem lendas urbanas envolvendo monstrengos como o bebê-diabo, vampiros e lobisomens. Assim, os monstros são um dos elementos explorados pelo *fait divers* e, no caso da narrativa marqueziana, a presença do fauno tem o potencial de transformar um assunto aparentemente corriqueiro, como um passeio no bonde, em algo maior.

Barthes descreve essa questão como algo característico dos *fait divers*, que consideram pequenas causas para obter grandes impactos, pois "o volume fraco de uma causa não amortece de modo algum a amplidão de seu efeito" (BARTHES, 2007, p. 63). Isso possibilita que o pouco se iguale ao muito e que acontecimentos envolvendo objetos prosaicos, humildes e familiares ganhem importância, tal como na crônica de Márquez, que utiliza uma noite no bonde como mote de criação da narrativa. Essa questão é abordada por Candido (1992), que enfatiza o potencial da crônica de apresentar elementos simples e transformá-los em algo de maior grandeza, oferecendo uma riqueza para o leitor explorar.

Na sequência do texto, praticamente em seu final, Márquez narra que, na ânsia de contar o fato ocorrido naquela noite a seus amigos Mutis e Mallarino, resolveu telefonar para os dois, mas não teve sucesso. Assim, desejoso de comunicar aquele acontecimento, alegou ter escrito um conto sobre o fauno e o enviado pelos correios ao suplemento dominical do jornal *El Tiempo*, mas seu diretor Jaime Posada nunca o publicou. Segundo Gabo, a única cópia que conservava pegou fogo na pensão em que vivia, em 9 de abril de 1948, dia do bogotazo, fazendo um favor "a ele e à literatura".

A respeito desse período da história da Colômbia, é válido ressaltar que os anos de 1946 a 1957 foram um período conturbado, conhecidos como "laviolencia", pois os dois principais partidos do país, o conservador (que prezava pela manutenção das estruturas políticas consolidadas durante o período colonial) e o liberal (abertos

à modernidade), se envolveram numa terrível guerra civil. Em 9 de abril de 1948, Jorge EliécerGaitán, líder popular que representava a oposição ao então presidente, o conservador Mariano Ospina Pérez, foi assassinado no centro de Bogotá, e a notícia foi recebida com revolta por amplos setores sociais, que consideravam Gaitán uma liderança política atenta às necessidades populares e disposto a modernizar a Colômbia. Como consequência, milhares de pessoas saíram às ruas para protestar, formando uma grande rebelião popular – o "bogotazo" –, durante a quala população enfurecida atacou prédios, jornais e símbolos associados ao partido conservador, mesmo que não houvesse indícios de seu envolvimento no assassinato.A resposta dos conservadores foi violenta e quase dois mil camponeses foram massacrados pela polícia naquele dia.

Assim, fica claro que Márquez mescla, em sua crônica, elementos históricos e literários ao apresentar uma narrativa fantástica envolvendo o fauno e, a partir dela, traz à tona um acontecimento histórico da Colômbia que, no momento da publicação do texto no *El País*, havia acontecido há 33 anos. Por mais que esse fato fora apenas citado, sem a exploração de maiores detalhes, é clara a associação operada pelo autor entre ele e o enredo, pois a rebelião é apontada como a responsável pela perda de seu suposto conto acerca do semideus que tomava o bonde. Apesar de Gabo afirmar que o incêndio fizera um favor a ele e à literatura, provavelmente por ter julgado sua criação como de baixa qualidade ou pouco interessante – vale lembrar que o escritor iniciou sua carreira literária no ano de 1947, com a publicação de seu primeiro conto "A terceira renúncia" –, é nítido seu intento de recordar o bogotazo e trazê-lo à superfície do texto como algo de seu país que não pode ser esquecido pelo mundo. Como a publicação de "Bogotá, 1947" se deu inicialmente no continente europeu, a crônica, mesmo que de forma indireta, lembrava os leitores sobre a situação política dos países latino-americanos, dominados por inconstâncias dos regimes governamentais no século XX.

Ao final do texto, após apresentar aos leitores a narrativa em torno do fauno e das tartarugas de plástico que estavam "vivas", Márquez retoma o tom autobiográfico ao explicar o motivo que o levou a, em 1981, relembrar a sua juventude e escrever sobre ela: ele havia lido a obra *Historias de caleños e bogoteños*, publicada por seu velho amigo GonzalloMallarino, e isso o fez rememorar seus tempos de faculdade e seu contato com diversas obras literárias que participaram de sua

formação enquanto leitor-autor. Dessa forma, a crônica assume um caráter memorialista, trespassada por aspectos históricos e literários.

Considerações finais

"Bogotá, 1947" constitui um exemplar de texto jornalístico no qual emergem características do *fait divers* abordadas por Barthes (2007) por estar inserido no mundo da significação, cujo estatuto é, primordialmente, da literatura, visto que o sentido é, ao mesmo tempo, posto e desiludido. Ademais, a crônica preserva a ambiguidade entre o real e o irracional, inteligível e insondável, e aproxima a narrativa do leitor, que hesita diante do conteúdo apresentado, sem poder decidir exatamente qual interpretação seguir por confundir-se na mescla dos elementos geográficos, históricos e biográficos com o insólito. Assim, cabe àquele que lê a tarefa de estabelecer os limites do real, de interpretar o relato como uma ironia ou brincadeira do escritor, de achar que o jovem Gabo poderia estar embriagado e confundido alguém muito alto com o fauno ou, até mesmo, de considerar a existência daquele semideus – e das tartarugas de plástico vivas – como verídica. E, para isso, cabe uma análise sistêmica do conteúdo lido, que entrecruze conhecimentos distintos, como a Literatura, o Jornalismo, a História, a Sociologia e a Biologia e suas ramificações, como a Etologia e a Biopolítica. Assim, a presença dos animais e de um híbrido, o fauno, é a base para a construção da atmosfera sobrenatural da crônica, que ora adquire um tom autobiográfico lírico, ora faz as vezes de um conto.

Dessa forma, Dravet (2013), ao chamar o jornalismo de Márquez de realista, literário e mágico, explica que esta é uma das facetas de várias de suas crônicas: o escritor faz com que elas se assemelhem a um conto, pois trabalha o texto jornalístico enquanto modalidade da literatura e é capaz de elevar o fato ao mito. Dessa forma, a inserção dos mitos no texto, como o fauno em "Bogotá, 1947", que é literalmente uma figura mitológica, traz uma nova visão do mundo, que pode ser interpretado de forma diferente a partir dos indícios geográficos e biográficos. Por isso, a razão mítica é aberta, pois não busca a comprovação através da argumentação lógica, e sim oferece múltiplas e infinitas possibilidades para o pensamento e para a produção do sentido, que depende da percepção subjetiva. Por conseguinte, o mito

relaciona-se a uma narrativa de incertezas, que podem adquirir diferentes níveis, como indeterminações ligadas ao nível temporal, à descrição de personagens, às consequências ou circunstâncias dos fatos.

Por fim, Dravet (2013) ainda comenta que o estranhamento causado pela crônica constitui um convite à reflexão entre os limites da realidade e da ficção, e isso parece ser um divertimento para Márquez, segundo sua predileção por abordar temáticas sobrenaturais relacionadas à estética do realismo mágico. Portanto, embora o escritor colombiano plante dúvidas permanentes ao longo da leitura e utilize recursos interpretáveis como *fait divers*, suas crônicas mantêm certa proximidade da vida cotidiana dos leitores, em consonância com as reflexões de Cândido (1992), ao explicar que o cronista não escreve do alto da montanha, de uma posição sublime e privilegiada, mas do simples rés-do-chão, ou seja, do nível do solo, ao alcance das pessoas. Desse modo, Gabo está próximo ao seu leitor e faz de "Bogotá, 1947" um exemplo de um *fait divers* literário, que o auxilia a propor diferentes sentidos a sua prática de jornalismo mágico.

Referências

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 56-67.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BORGES, Margarida. Entre o *boom* e o Nobel: as identidades de Gabriel García Márquez na imprensa literária portuguesa. *O cabo dos trabalhos:* Revista Electrónica dos Programas de Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC, Coimbra, v. 3, n. 6, p. 1-25, 2011. Disponível em: <http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n6/ensaios.php>. Acesso em: 27 out. 2014.

CÂNDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A. et al. *A crônica:o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de RuiBarbosa, 1992. p. 13-22.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi. A aventura humana. In: CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi. *A visão sistêmica da vida:* uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e

econômicas. Tradução de Mayra Teruya Eichemberg e Newton Roberval Eichemberg. São Paulo:Cultrix, 2014. p. 299 a 313.

DION, Sylvie. O *fait divers* como gênero narrativo. *Revista Letras (UFSM)*, Santa Maria, v. 34, p. 123-131, 2007.

DRAVET, Florence Marie. Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 73-85, 2013. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/771 0>. Acesso em: 31 mai. 2021.

FAUNO. In: *Dicionário de símbolos:* significado de símbolos e simbologias. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/fauno/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O escândalo do século*. Tradução de Joel Silveira, Léo Schlafman e Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2020.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de um náufrago.* Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HERSCOVITZ, HeloizaGolbspan. O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez. *Estudos em jornalismo e mídia*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 175-194, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2080>. Acesso em: 13 out. 2020.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 85-101.

O "BOGOTAZO". *Memorial da Democracia*. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/america-latina/4>. Acesso em: 14 de jul. de 2021.

PANTOJA, Óscar. et al. *Gabo:* memórias de uma vida mágica. Tradução de Leticia de Castro. São Paulo: Veneta, 2014.

PERA, Cristóbal. Nota do editor. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O escândalo do século*. Tradução de Joel Silveira, Léo Schlafman e Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2020. p. 17-20.

Por trás dos olhos, as palavras: escritos para além das línguas

Renata Villon (UFRJ)[1]

Animal, mulher e escrita

Em um extrato da peculiar obra de Clarice Lispector intitulada *Água viva*, diz-se: "Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado" (LISPECTOR, 2019, p. 61). Esse mesmo trecho, com apenas uma pequena alteração de palavras ("inquieta" passou para "desassossegada"), aparece também em uma das muitas crônicas que Clarice escreveu, intitulada "Bichos (2)"[2]. Poderia-se dizer, então, que este seria um sentimento para além da personagem e narradora de *Água Viva*, sendo mesmo uma inquietação (ou desassossego) de Clarice pessoalmente, como escritora, como humana e, ousaria-se dizer, como mulher. Esse chamado animal, ancestral e poderoso, parece mesmo transbordar na escrita feminina a partir de certos contatos, ou mesmo identificações, entre mulheres e os seres animais.

Curiosamente, a falta de resposta, que ocorre também a Clarice emudecida diante do selvagem chamado, é um dos fatores apontados pelo filósofo Jacques Derrida como responsáveis pela visão judaico-cristã ocidental dos animais como seres inferiores e subjugáveis. Em *L'animal que donc je suis* (2006), onde percorre toda a tradição filosófica a respeito da questão animal e contesta muitos de seus postulados, Derrida chama a atenção para os seguintes pontos que fizeram o humano autointitular-se superior: a perpétua nudez do animal que, ao contrário do ser humano, não deve seguir o exemplo de Adão e vestir-se a partir do conhecimento do bem e do mal; o olhar animal que é sempre ignorado, por mais penetrante que seja, assim como qualquer possibilidade de subjetividade que nele poderia haver; a ausência de fala ou linguagem dos animais, atestando novamente sua falta

1. Graduada em Letras na UFRJ; mestranda no programa de Ciências da Literatura na UFRJ com apoio CNPq.
2. Presente no livro *Todas as crônicas* (2018), que compila as crônicas publicadas por Clarice nos jornais.

de conhecimento e racionalidade, suscetíveis a sofrer a nomeação[3] perpetrada por Adão que os eximiu, de certa forma, da possibilidade de autoidentificação e resposta diante da figura humana. Apesar disso, a cisão entre humanidade e animalidade se apresenta ainda como uma barreira difusa, até mesmo frágil, diante das contestações da lógica cartesiana que exclui aqueles que são aparentemente privados de racionalidade e subjetividade. O escritor Jean-Christophe Bailly fala sobre isso em seu livro *Le parti pris des animaux*, dizendo que "o homem não escapa à animalidade, ele sucumbe a ela", mas ao mesmo tempo e "apesar de tudo, [o homem] é o que sai ou o que tende a sair da animalidade" (BAILLY, 2013, p. 43, tradução minha).

Derrida também elabora, tomando como exemplo o Holocausto judeu, que a visão do animal como inferior – apesar do que poderia haver de animal em nós mesmos – pode se estender a certos humanos quando estes passam a ser considerados inferiores "tal qual um animal", e consequentemente subjugáveis, até mesmo extermináveis: "[...] esse fascismo começa quando insultamos um animal, e mesmo o animal dentro do homem. O idealismo autêntico consiste em insultar o animal no homem ou em tratar um homem como animal." (DERRIDA, 2006, p. 143, tradução minha). E continua da seguinte forma:

> Até onde pode ir essa referência ao judaísmo, ao ódio idealista do animal como ódio ao judeu – que poderíamos facilmente, segundo os esquemas doravante familiares da mesma lógica, estender a um certo ódio da feminidade, e talvez da infância? (O mal desejado, o mal feito ao animal, a insulta ao animal seriam então o feito do macho, do homem enquanto *hommo*, mas também enquanto *vir*. O mal do animal é o macho. O mal chega ao animal pelo macho. Seria fácil demais mostrar que essa violência feita ao animal é, se não de essência, ao menos de predominância masculina, e, como a própria dominância da predominância, guerreira, estratégica, caçadora, viril. Pode haver Dianas caçadoras e amazonas cavaleiras, mas ninguém saberia contestar que, sob sua forma fenomenal mais massiva, da caça à corrida, das mitologias aos abatedouros, e, salvo exceção, é o macho que vai atrás do animal, como é Adão o encarregado por Deus de assentar sua autoridade sobre as feras [...]). (DERRIDA, 2006, p. 144, tradução minha)

3. No ensaio "Refusing to name the animals", David Weiss diz que "a nomeação das criaturas feita por Adão é conectada ao seu direito de nascença de dominação sobre eles [...]. Esse é o perigo: nomear é enjaular; preservar é matar" (1990, n.p., tradução minha).

Esse ódio do animal estendido à figura feminina, além dessa afirmação de que a violência dirigida ao animal parte, predominantemente, da figura masculina, parece atestar a visão de animais e mulheres como seres inferiores em uma sociedade patriarcal, já que a suposta autoridade dada aos homens sobre os seres, nesta lógica, se estenderia também à mulher a partir do momento em que esta lhe é dada, a partir de sua costela, no Gênese. A imagem da mulher dada e entregue ao homem, objeto bem antes de poder ser sujeito, estaria, assim, em uma situação análoga à do animal, como diz também a novelista inglesa Brigid Brophy ao final dos anos 1990:

> Na verdade, as mulheres do mundo ocidental industrializado são como os animais de um zoológico moderno. Não há jaulas. Parece que as gaiolas foram abolidas. Mas, na prática, as mulheres ainda são mantidas no seu lugar com a mesma firmeza com que os animais são mantidos nos seus cercados. (BROPHY, 1996, n.p.)

A partir dessa identificação entre animal e mulher, muitos estudos surgiram para falar sobre isso que pode ser chamado de "carne feminina" – como a tese da ativista e escritora estadunidense Carol J. Adams, que em seu livro *Políticas sexuais da carne* (2018) fala sobre como o corpo da mulher seria tratado como a carne animal dilacerada. Mas é também essa "carne" feminina que, a partir dessa identificação, consegue se conectar com os animais, a natureza e as palavras de forma tão única, trazendo novas possibilidades de existência na sociedade. Citando ainda a psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, "não se trata dos pedaços e partes de carne feminina idolatrados por alguns em algumas culturas; mas, sim, de um corpo inteiro de mulher, que pode amamentar, fazer amor, dançar e cantar, dar à luz e sangrar sem morrer" (ADAMS, 2018, p. 191).

Ainda ao início de *L'animal que donc je suis*, Derrida diz que "gostaria de eleger palavras que sejam, para começar, nuas, apenas, palavras do coração" (DERRIDA, 2006, p. 15, tradução minha). Essas palavras nuas – assim como os animais seriam em essência – e que falam ao coração parecem se relacionar à tese postulada por outro escrito de Derrida: o ensaio "Che cos'è la poesia". Nele, Derrida tenta definir sinteticamente o que seria a poesia e acaba por compará-la a um animal: para "além do *logos*, ahumana, dificilmente doméstica, nem mesmo reapropriável na família do sujeito" (DERRIDA, 2001, p. 114), e que, a partir de um exercício do abandono dos saberes, nos fala

ao coração. Essa escrita de palavras nuas, à beira de todo e qualquer sentido, e que se assemelha ela mesma, de certa forma, a um animal, é a que será analisada a partir de certos escritos femininos que parecem nascer dessa identificação entre animal e mulher e, consequentemente, de um certo abandono dos saberes para ir além, para ir ao coração. Essas características parecem encontrar-se, entre muitas outras, nas obras de três mulheres aparentemente separadas pelo tempo e espaço: Virginia Woolf, Clarice Lispector e Liliane Giraudon.

A escuta do mundo de Virginia Woolf

Virginia Woolf, escritora britânica contemporânea de guerras devastadoras e presente em uma sociedade ainda tão atrasada no que diz respeito a luta feminista pela igualdade, nos surpreende com sua sensibilidade pelo mundo e pelos mais diversos seres, para além dos postulados sociais e civilizatórios. Em *Entre os atos*, seu último romance publicado postumamente, são narrados os eventos do dia de uma apresentação de teatro por meio da qual a srta. La Trobe, que a idealizara, desejava demonstrar a essência humana, fragmentada e caótica, ao mesmo tempo sem ignorar que o esforço de fazer com que essa lição perdurasse na mente dos espectadores seria em vão. Ela convida à reflexão: "Olhemos para nós mesmos, damas e cavalheiros! Depois para a construção, e perguntemos como é essa construção, a grande construção que chamamos, talvez erradamente, de civilização, a ser erigida com [...] fragmentos, pedaços, lascas, tal como nós mesmos?" (WOOLF, 2018, p. 173). Ao terem que se encarar em espelhos quebrados, os espectadores ficam horrorizados:

> Nós mesmos? Que coisa mais cruel. Flagrar-nos assim como somos, antes de termos tempo de assumir... E apenas fragmentos... É isso que nos apresenta tão distorcidos e nos irrita e parece tão desleal. [...] Que exposição horrível! Até os velhos, que a gente imaginava não terem de cuidar de seus rostos... Deus do céu! O estrépito, a zoeira! Até as vacas participavam. Galopando, balançando os rabos, quebrando a discrição da natureza, foram desfeitas as barreiras que deveriam separar os homens e os animais. (WOOLF, 2018, p. 169)

Nessa brutal exposição de si, em que, como consequência, "palavras já não faziam sentido" (WOOLF, 2018, p. 178), um dos personagens

acaba por se questionar a respeito de um possível papel da natureza à sua volta, se indagando: "não será ousadia excessiva querermos limitar a vida a nós mesmos? Esquecemos que existe um espírito a inspirar e a pervadir tudo isso...". Depois, a própria natureza parece apresentar sua resposta, em um parêntese feito pelo narrador: "(As andorinhas esvoaçaram em volta dele. Pareciam entender o que dizia. Depois, desapareceram)" (WOOLF, 2018, p. 176). Essa arte que inverte os papéis e as formas do que pensamos ser o humano, o animal, a própria natureza, que revolve a escrita e as palavras, além da própria forma como vemos o mundo e que trata também da nossa incapacidade de descrevê-lo, parece ser o tema central dessa obra. Mais do que isso, ela parece um convite para a escuta de algo essencial no mundo, encoberto por tantos barulhos. Jean-Luc Nancy, no ensaio "À escuta", nos fala de uma escuta que diz mais respeito a "estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível" (NANCY, 2013, p. 163)[4] do que a um entendimento absoluto de tudo que se ouve; e diz:

> é preciso compreender isso que soa desde uma garganta humana sem ser linguagem, isso que sai de um pescoço animal ou de não importa que instrumento, e mesmo do vento nos galhos: o ruído para o qual estendemos as orelhas ou prestamos ouvidos. (NANCY, 2013, p. 172)

E parece ser esse convite também que a obra de Woolf nos faz, indo para além da nossa frágil e fragmentada civilização e constituição humana:

> Pés esmagavam o cascalho. Vozes tagarelavam. E a voz interior, a outra voz, dizia: "Como podemos negar que, brotando dos arbustos, essa brava música exprime uma harmonia interna?" [...] Pois estamos ouvindo música, diziam. A música nos impele. A música nos faz ver o que está oculto e juntar o que está separado. Olhem, escutem. Vejam as flores, com os raios de suas pétalas rubras, alvas,

4. Nancy propõe que "é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe"; e que o "estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem – ao menos o som musicalmente escutado, isto é, recolhido e escrutado nele mesmo, porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante, sentido cujo senso supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar" (NANCY, 2013, p. 163).

> prateadas e azuis. E as árvores com suas muitas línguas sussurrando sílabas, folhas verdes e amarelas apressando-nos, empurrando-nos, forçando-nos a nos juntarmos como bandos de estorninhos ou de gralhas, para formarmos um grupo que conversa e se diverte enquanto a vaca marrom avança e a vaca negra permanece imóvel. (WOOLF, 2013, pp. 117-118)

Essas muitas línguas que nos cercam, e para as quais as vozes interiores nos chamam a atenção, parecem também ser ouvidas pelas vacas, fazendo alusão às barreiras que separam humanos e animais que acabam por se romper na progressão da obra. Woolf parece estar consciente da frágil alegação de superioridade humana, assim como da superioridade dos homens sobre as mulheres, como muitos de seus escritos atestaram. Em *Ao farol*, as personagens femininas parecem ter dificuldade de autoafirmação por conta das figuras masculinas, sempre exigentes, sempre delas extraindo algo de essencial, ao seu redor. A personagem Lily Briscoe tem que lutar contra terríveis convenções e vozes que dizem "que ela não sabia pintar, não sabia criar" (WOOLF, 2013, p. 103) quando tenta fazer sua arte, precisando de coragem para se agarrar à sua visão, como se ouvisse o narrador de *Entre os atos* lhe aconselhando: "olhe, escute", aludindo a esse sentido no qual mal conseguimos tocar, do qual mal conseguimos falar, mas que nos perpassa e nos rodeia. Isso também é expresso em *Flush: a biography*, uma peculiar biografia do cão da poeta Elizabeth Barrett Browning (1806-1861). O cão Flush e sua dona se comunicam de forma para muito além das palavras, como fica claro nesse trecho:

> O fato é que não podiam se comunicar com palavras, e era um fato que, indubitavelmente, levava a muitos mal-entendidos. Também não levava, no entanto, a uma intimidade peculiar? [...] Afinal, ela pode ter pensado, palavras dizem tudo? Palavras conseguem dizer algo? As palavras não destroem o símbolo que se encontra para além do alcance das palavras? (WOOLF, 1933, tradução minha).

Ao escrever a respeito da vida desse cocker spaniel, Woolf satiriza as relações sociais aristocráticas, seu antropocentrismo e patriarcalismo, mostrando as dificuldades que a poeta enfrenta a partir dos olhos de seu cão. Derek Ryan, pesquisador da obra de Woolf, diz em sua tese que *Flush* "pode ser entendido como uma jornada para longe do tipo de categorização hierarquizada e essencialista [...], em direção a uma zona mais aberta e emaranhada de humano e animal,

natureza e cultura" (RYAN, 2012, p. 162, tradução minha). Ryan também nos diz que a obra também pode apontar para o extrato de *Um teto todo seu,* onde Woolf afirma que as mulheres, na sociedade patriarcal, não tem tido "a mínima chance" [*a dog's chance*] de fazer poesia[5]. Assim como o cão com sua dona, a obra de Woolf nos aponta para uma nova relação com o mundo e com as palavras, onde podem romper-se as barreiras entre animalidade e humanidade e fazer entrever uma sociedade onde cães e mulheres poderiam, de sua forma peculiar, se fazer ouvir e ver.

Clarice Lispector e as analogias animais do feminino

Animalidade é um tópico recorrente na obra de Clarice, célebre autora, que flerta constantemente com o abandono da racionalidade e com os limites entre o humano e o inumano. No que diz respeito a relação entre animais e mulheres, há em sua obra a presença do que podem ser chamadas analogias animais – figuras animais que parecem se relacionar, de certa forma, com a figura da mulher, ou que despertam a identificação entre mulher e animal. Em "A galinha", conto presente em *Laços de família,* o leitor acompanha a trajetória de uma galinha qualquer, sem propósito de vida a não ser o de ser morta para servir de janta para a família que a possui. Após se aventurar para fora da casa subindo ao terraço, levando a uma perseguição e sua subsequente captura, a galinha acaba pondo um ovo. Diante desta situação, a família se mostra brevemente comovida e resolve poupar a vida da sempre inexpressiva galinha, que, ainda atraída pela liberdade, passou os dias restantes de sua curta e irrelevante vida se lembrando da corajosa fuga pelo telhado. Mas em qualquer situação em que se encontrasse continuava sendo uma galinha, agindo como uma galinha, com seus sustos e movimentos mecanizados, tal como já se era esperado. E o desfecho: "até que um dia mataram-na,

5. "A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia" (WOOLF, 1990, pp. 131-132).

comeram-na e passaram-se anos" (LISPECTOR, 1960, p. 18).

Contemporânea de Lispector, Simone de Beauvoir fala em seu livro *O segundo sexo* (1967) sobre a construção do papel feminino na sociedade a partir de certas imposições às mulheres de forma geral[6]. No que diz respeito à maternidade, Beauvoir chama a atenção para a caracterização da mulher como "poedeira"– imagem nitidamente ligada à galinha –, visto que era apenas considerada relevante quando, ao gerar uma vida, punha em prática seu instinto materno. Pode-se perceber, então, um ponto de convergência entre Beauvoir e Lispector se considerarmos a galinha inevitavelmente como analogia da mulher que seria reduzida a um ser que, não apenas é considerado incapaz de pensar por si só, mas que somente é visto como algo a ser consumido. Essa relação entre ovo e galinha, em que a galinha-mulher teria de se sacrificar e se devotar totalmente ao ovo, também é abordado em outro conto chamado "O ovo e a galinha", publicado em *Felicidade Clandestina*:

> E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha. Ser galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva a morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido. (LISPECTOR, 1971, pp. 35-56).

Essa identificação entre animal e mulher também parece ocorrer em *Paixão segundo G.H*, em que a protagonista, olhando para uma barata e, depois, provando dela, é arrebatada para diversas dimensões entre o divino e o satânico. Ao olhar nos olhos e provar da barata, foi

6. "Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu "ser-outro"; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma experiência viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino". (BEAUVOIR, 1967, p. 22).

capaz de enunciar: "Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata [...]" (LISPECTOR, 1964, p. 50). G.H se animaliza, se põe no lugar da barata, principalmente ao vê-la em sua condição de fêmea (conclusão a que G.H chega ao notar que a barata estava esmagada pela cintura). E assim parece se mostrar a mistura e a alternância entre humano e animal, mulher e barata, galinha e mulher: a fêmea que não canta, que é "esmagada pela cintura", que convive em uma cultura de feminicídios e estupros; o retrato da mulher-animal seria o retrato da mulher violentada, silenciada.

Também há, em *A Paixão Segundo G.H,* o que parece ser um processo de desnudamento, o que teria a ver com o abandono de certa postura demasiadamente humana (seguindo o exemplo dos animais essencialmente nus) e que se evidenciaria no próprio processo de escrita. G.H, logo antes de admitir que havia "humanizado demais a vida", diz:

> Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. [...] Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E - e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo - que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (LISPECTOR, 1964, p. 8)

Pede então por coragem para "usar um coração desprotegido" e não tentar dar forma ao amorfo, não tentar dar sentido à sua visão; e ainda diz: "sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido" (LISPECTOR, 1964, p. 11). A escrita se torna um abandono e uma recusa aos saberes, à forma e aos sentidos, uma escrita de "carne infinita" do coração, escrita essa que, não por acaso, aflora da perda da "formação humana". Rodrigo S.M, narrador de *A hora da estrela*, afirma que escreve com o corpo (LISPECTOR, 1977, p.26), e que "a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela".

As palavras seriam, assim, capazes de uma tentativa de visão do mundo, um desnudamento de si e do outro, que é o que parece ter notado também seu amigo e confidente José Américo Motta Pessanha, em uma carta que lhe escreveu em 5 de março de 1972 a respeito de seu projeto de escrita que se tornaria a obra *Água Viva*, em que diz: "Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor" (LISPECTOR, 2019, p. 139)[7]. Esse "despojamento" ou "desnudamento" capaz de fazer entrever um outro eu, liberto das convenções literárias ou demasiadamente racionais (presa aos "artifícios" e "artimanhas da razão"), é algo com que Clarice parece ter flertado em algumas de suas obras, tratando de uma vivência entre suas personagens e o mundo sempre no limite de nudez. Efetivamente, é em sua última obra, *A hora da estrela*, que o narrador Rodrigo S.M fala abertamente de um desnudamento literário: "Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final." (LISPECTOR, 1977, p. 84). Haveria, apesar desse medo, um enfrentamento da palavra pura, nua, e que aqui teria a ver também com o que poderia ser chamado de uma animalização, o que é tratado ainda em *Água Viva* no formato de um "grito ancestral":

> Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. [...] Não humanizo bicho porque é ofensa há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se. Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto. (LISPECTOR, 2019, p. 59)

A animalização voluntária de si, esse entregar-se aos instintos e ao chamado sem palavras, diante do qual a humanidade – ou o constructo humano que temos na sociedade – ainda luta para manter-se,

7. Essa carta está presente na edição de *Água viva* de 2019, repleta de manuscritos e ensaios inéditos.

causando a dor inevitável da vida "humana", vem através da arte, do produzir por meio de palavras ou da pintura; essa parece ser a essencial lição da obra de Clarice.

A escrita com o corpo de Liliane Giraudon

Liliane Giraudon, poeta contemporânea francesa, nos aparece em uma confusão entre corpo e escrita: "Faço frases. Eu mesma sou só um monte de frases. Monto-as, elas não acertam. Mas elas me fazem. Montes de frases desfeitas" (GIRAUDON, 2008, p. 343). Esse extrato, retirado do ensaio "Os talibãs não gostam de ficção", mostra como o corpo é importante em sua obra, esse corpo de texto, fragmentado e não-absoluto. Nesse caderno de viagem feito durante uma ida ao Afeganistão e publicado em 2005, Giraudon anda pelas ruas de uma Cabul dominada por homens, e sente o corpo pulsar junto com a língua nessa cidade estrangeira e de tantas formas hostil. E as preocupações de escrita surgem ao se perguntar como descrever, como passar as imagens quotidianas, as imagens "ao pé da letra" – nuas. Giraudon se pergunta quem as enunciará, de certa forma, nesse lugar de tantas interdições, lugar onde as palavras são tão encobertas quanto os corpos das mulheres que passam: "Quem vai estudar a influência das guerras sobre as línguas? Quem, fazendo-o, o fará em língua, em prosa ou em verso. Nenhuma editora aqui até hoje. E o sexo? Quem falará em sexo como se fala em dari ou em pachtoun?" (GIRAUDON, 2008, p. 350). Em outro extrato, vê-se ainda mais como a escrita de Giraudon brinca com a imagem do corpo e com sua materialidade: "E eu, movendo-me num corpo. Um corpo numa língua, mastigando arcaica, estrangeira e travessia. O corpo imerso nas imagens. Nele passa o fluxo eventual, dia após noite" (GIRAUDON, 2008, p. 349). A imagem da língua como o centro do corpo, como a própria origem carnuda do corpo do texto, além do corpo que habitamos, também aparece em sua publicação mais recente intitulada *le travail de la viande* (2019), como mostra Jean-Phillipe Cazier no ensaio "Exercice de dépossession" a respeito da obra de Giraudon:

> Se a língua é despedaçada, se esse despedaçamento é exibido como tal, é porque a *língua* é também *língua*, órgão carnudo, carne que podemos cortar e recosturar monstruosamente. O título do livro,

> *o trabalho da carne*, pode também ser entendido como *o trabalho da língua*, trabalho da língua como naco e carne [*chair et viande*], trabalho sofrido pela língua mas de acordo com sua própria lógica de carne, trabalho efetuado pela língua mas ali ainda assim de acordo com essa mesma lógica. Como escrever quando a língua é carne? Escrever não é espontaneamente utilizar a língua, escrever se torna cortar, recortar, ajuntar pedaços, registrar na escrita o que ocorre com a língua-carne, com a língua-corpo, sua nervosidade, sua força, sua putrefação. O inverso, portanto, de uma extravagância charcuteira [*fantaisie charcutière*] ou de um prato sofisticado, dissimulador. (GIRAUDON, 2019, n.p., tradução minha).

Sobre o corpo, esse corpo de mulher, retornamos ainda à tese anteriormente citada de Carol J. Adams, que analisa como na pornografia, por exemplo, trata-se mais dos pedaços de corpos femininos do que de um corpo inteiro de mulher, trazendo ainda a ideia da mulher como um conjunto de fragmentos dispostos à mercê dos homens famintos, coisa que Adams chamou de "retalhamento sexual". Essa visão da mulher como uma carne fragmentada ao invés de um corpo inteiro a levaria a se identificar com os animais dilacerados e, talvez, a encontrar nessa identificação uma nova forma de pensar a relação com o mundo, com as palavras, com o corpo e com a escrita – em suma, com a suposta carne da escrita. E Giraudon também aborda esse retalhamento em *le travail de la viande*, cujo primeiro texto é uma releitura do conto "A moça sem mãos"[8], onde se pode ler: "se cremos nas narrativas folclóricas, ser privado de mãos é uma desgraça que diz respeito apenas às heroínas" (GIRAUDON, 2019, p.11, tradução minha)[9]. E nessa releitura interessa a Giraudon se interrogar a respeito dos espaços e dos vazios que preenchem o conto, mas que também circulam entre as vidas e os corpos dos personagens, misturando assim corpos humanos com o corpo da escrita: a menina que ao fim decide vagar pelo mundo levando às costas seus braços cortados, agora com um vazio alojado no corpo, chora, e "o espaço das

8. Esse conto dos irmãos Grimm conta a história de uma menina que é acidentalmente vendida ao diabo pelo seu pai. Ela se mantém intocada pelo diabo ao fazer em torno de si um círculo de giz e se limpar com suas lágrimas, e, como punição, o diabo ordena que seu próprio pai lhe corte as mãos.
9. "Si on en croit les récits folkloriques, être privé de mains est un malheur qui ne concerne que les héroïnes". Todos os extratos da obra de Liliane Giraudon terão traduções minhas, exceto os de *Os talibãs não gostam de ficção*, ensaio que foi traduzido por Inês Oseki-Dépré e publicado em 2008 na revista *Alea* vol.10, n 2.

lágrimas escorre sobre a heroína e inunda o conto" (GIRAUDON, 2019, p.15, tradução minha)[10]. Em uma nota ao final, ela admite ter se inspirado em seus próprios sentimentos para escrever sobre a menina que foi privada de mãos:

> Eu percebi que essa menina com as mãos cortadas e que pediu que atassem suas mãos às costas era eu. Exceto que a menina havia se tornado quase uma velha (mulher) e o espaço a enfrentar não era um caminho de terra e nem uma floresta, mas o de um livro a terminar... (GIRAUDON, 2019, p. 17, tradução minha)[11]

Essa sensação de fragmentação parece, então, se dar também no próprio espaço do livro, em uma escrita fragmentária formada por palavras que percorrem o caminho da página. Ao mesmo tempo, essa escrita, ainda que fragmentária, ofereceria uma oportunidade de manter-se inteiro e, mais que uma oportunidade, uma obrigação, uma ordem: "se você não escrever te bateremos de novo Só deixaremos intacta sua cabeça E sua mão direita e faremos do resto Um pedaço de corpo informe sanguinolento despedaçado [déchiqueté]" (GIRAUDON, 2019, p. 77, tradução minha). Em um abecedário publicado em seu site, Giraudon define "escrever" como "permanecer vivo", como se realmente seu corpo dependesse dessas palavras que estão sempre por ser criadas – e que não podem deixar de ser criadas para que a vida continue: escrever é a vida, uma sobrevida que começa com a criação do corpo de uma escrita. Já em *le travail de la viande*, ela diz:

> [...] para continuar a escrever se deve tapar o nariz, fechar os olhos pressionando contra eles os punhos, uivar, uivar [hurler], por vezes até não poder mais no silêncio da cabeça para simplesmente fazer o vácuo desses odores, desprender-se do que nas universidades se meteram a chamar de "uma história da recepção". / Mas aqui é de uma outra história, de uma história completamente diferente que se trata, como aquela, por exemplo, do lugar dos animais [bêtes] em nós, nós que não somos nós justamente quando escrevemos ou tentamos fazer essa coisa tão difícil, tão violenta e tão delicada que consiste em escrever (GIRAUDON, 2019, pp. 130-131, tradução minha).

10. "[...] l'espace des larmes coule sur l'héroïne et inonde le conte"

11. "[...] je m'aperçois que cette fille aux mans coupées et qui a demandé qu'on lui attache les bras dans le dos c'était moi. Sauf que la fille était devenue une presque vieille femme et l'espace à affronter n'était pas un chemin de terre ni une forêt mais celui d'un livre à terminer..."

Aqui, o "lugar dos animais em nós" é precisamente o que motiva a escrita motriz da vida. Essa admissão da inevitável luta do corpo habitado tanto por humanidade quanto por animalidade não vem sem violência, sem luta ou relutância, tornando a escrita um trabalho de todo o corpo, de todas as partes que o habitam, e de uma língua que passa por tantos cortes e recortes. O corpo lutando para escrever é, sem dúvidas, o corpo que vive; e o corpo de mulher que escreve é aquele que, mesmo retalhado e sangrante como sua própria escrita animalesca, respira, uiva e, sobretudo, vive.

Considerações finais

No início de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf diz que, ao lhe pedirem para escrever a respeito das mulheres e da ficção, percebeu que não conseguiria chegar ao cerne da verdadeira natureza de nenhum dos dois – "a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados" (WOOLF, 1990, p. 7). Poderia-se dizer que nem as mulheres, nem os animais e nem a escrita se apresentam como "problemas solucionáveis"; ao invés disso, talvez se encontrassem de forma anterior ou mesmo para além de qualquer sentido ou racionalização. Como em *Entre os atos*, onde uma personagem afirma em determinado momento que "não possuímos as palavras", e que elas estariam "por trás dos olhos, não sobre os lábios" (WOOLF, 2018, p. 63), também não haveria uma relação de posse quando se trata dessas três coisas, como também nos afirma Liliane Giraudon: "o verdadeiro poema não é, ele próprio, propriedade. A criação não é posse. Ao invés disso, talvez, um estranho exercício de despossessão [dépossession]" (GIRAUDON, 2019, p. 113). Assim, em um abandono das posses e dos saberes, como nos diz ainda Derrida em "Che cos'è la poesia", os mistérios dessas escritas impactam e ressoam, tal como o chamado animalesco e ancestral que ouve Clarice. Uma escrita "animal" por parecer partir de uma identificação da carne humana com a própria "carne" do texto, como se o texto fosse realmente um animal retalhado e sangrante; uma escrita que ofereceria, enfim, um desnudamento do que pensamos ser o humano e a civilização, demasiadamente vestidos, ao contrário dos animais e do que os envolve.

Referências

ADAMS, Carol J. *Políticas sexuais da carne*: uma teoria feminista-vegetariana. Tradução de Cristina Cupertino. Alaúde, 2018. Arquivo Kobo.

BAILLY, Jean-Christophe. *Le Parti pris des animaux*. Lonrai: Christian Bourgois éditeur, 2013.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BROPHY, Bridget. *Don't Never Forget: Collected Views and Reviews*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1996.

CAZIER, Jean-Phillipe. *Exercice de dépossession*. Diacritik, 2019. Disponível em: <https://diacritik.com/2019/12/10/exercice-de-depossession-liliane-giraudon-le-travail-de-la-viande/ >.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia*. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Revista Inimigo Rumor*, n.10. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GIRAUDON, Liliane. "Abécedaire". Liliane Giraudon, 2015. Disponível em: <http://www.lilianegiraudon.com/abecedaire>.

GIRAUDON, Liliane. *Le travail de la viande*. Paris: P.O.L, 2019.

GIRAUDON, Liliane. Os talibãs não gostam de ficção. Tradução de Inês Oseki-Dépré. In: *Alea* vol.10, n 2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 339-362.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rocco digital. 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1971.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1960.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2018.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *A outra travessia*. n.15. Santa Catarina, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/2028>.

RYAN, Derek. *Virginia Woolf and the materiality of theory: sex, animal, life*. Tese (Doutorado em filosofia) – School of critical studies, college of arts, University of Glasgow. Glasgow, 2012. Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/3408/1/2012ryanphd.pdf>.

WEISS, David. *Refusing to name the animals*. *Gettysburg Review*, 1990, pp. 233-24.

WOOLF, Virginia. *Ao farol / To the lighthouse*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2013. (Edição Bilíngue).

WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo século, 2018.

WOOLF, Virginia. *Flush: A biography*. London: The Hogarth Press, 1933.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

A relação entre música, história e literatura na canção *Como 2* e *2* de Caetano Veloso

Rízia Lima Oliveira (UFES)[1]

Considerações iniciais

A canção é alvo de diversos estudos e teorias que buscam explorar através de análises os limites entre música e literatura. Isso porque toda e qualquer canção é formada por uma combinação de recursos verbais e não verbais permitindo essa aproximação entre a música e a poesia, ou seja, entre o núcleo tensional melodia e letra.

Logo, como afirmado por José Américo Bezerra Saraiva em *Como analisar a canção popular* (2005), essa relação se estreita devido à composição verbo-musical da canção permitindo, então, ser vista como um gênero híbrido cabendo ao cancionista estabelecer uma neutralidade tensional entre letra e melodia anulando os limites entre o falar e o cantar:

> Na junção entre melodia e letra surge um gênero de natureza sincrética, em que se mantém uma tensão equilibrada entre o verbal e o musical, não sendo a canção exclusivamente nenhum deles. Os efeitos de sentido produzidos pela canção são sui generis. Nela, tudo se passa como se o texto coletivizasse uma vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, e o regaste da experiência, este, só fosse possível com a melodia (SARAIVA, 2005, p. 5).

Dessa forma, essa relação entre letra e melodia explorada pelo compositor-cancionista promove a musicalização da fala promovendo uma aproximação entre a estabilidade da linguagem falada e instabilidade da melodia promovendo ao ouvinte uma sensação de realidade entoativa ao ouvir a canção:

> A presença deste efeito na canção popular, variando em sua intensidade confere a essa modalidade genérica um alto grau de aproximação com as práticas naturais. A própria eficácia da canção

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

> vincula-se diretamente ao êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior. Em outros termos, o ouvinte crê, a cada execução da canção, na verdade enunciativa dela, crê que o que está sendo dito está sendo dito com verdadeiro envolvimento do enunciador (SARAIVA, 2005, p. 5).

Assim, a sensação de verdade enunciativa promovida pela tensão somática entre os núcleos que compõem uma canção tem um valor de extrema importância para o efeito que se busca produzir no ouvinte, receptor da mensagem enunciada através da performance executada pelo artista.

Sobre isso, Ruth Finnegan elabora, em seu ensaio *O que vem primeiro: O texto, a música ou performance?* (2008), a importância da canção como experiência humana, e que por isso é um dos meios de arte que atravessa a história da humanidade desde os seus primórdios considerando que há pelo menos 35 mil anos a música já era disseminada e apreciada pelos povos. Sobre o conceito de canção afirma que

> a canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas e que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. Mesmo sendo por vezes, restrita a especialistas, ou vindo acompanhada de sons instrumentais elaborados com o apoio de tecnologias complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos. Em última estância, tudo que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe (FINNEGAN, 2003, p. 259).

Assim, para Finnegan (2003) a canção apresenta três dimensões: o texto, a música e a performance o que permite identificá-la como uma combinação entre música e poesia. Logo, retoma essa relação entre a canção e a literatura incluindo como aspectos a serem analisados afirmando que a canção não deve ser tomada apenas como texto escrito, mas como um texto que ao ser encenado através da voz transforma-se em uma performance podendo alterar uma mesma canção de diversas formas, como é o caso por exemplo de uma canção que ao ser interpretada em diferente tempo e espaço e por um cancionista distinto pode ter sua recepção modificada.

Como 2 e 2 e a relação com a história e a literatura

Diante disso, na canção "Como 2 e 2" pode-se identificar essa relação entre canção e literatura através dos recursos empregados em sua composição, assim como outros fatores importantes como a relação estabelecida entre a música e a história não apenas de seu compositor e cantor, mas de forma geral a história social e política do Brasil. Portanto, é preciso considerar o motivo por trás da composição da canção explorando o contexto sócio-histórico em que foi escrita, além de explorar outros aspectos da letra enquanto texto escrito aproximando música e literatura.

A canção "Como 2 e 2" foi composta pelo multiartista Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso, nascido em Santo Amaro da Purificação na Bahia, em 7 de agosto de 1942. Sua carreira como artista atesta sua qualidade e flexibilidade considerando que transita pelas mais diversas formas de arte atuando como compositor, cantor, ator, crítico de cinema, escritor, além de muitas outras atividades desenvolvidas ao longo de sua carreira.

Na música lança seu primeiro disco, *Domingo*, em 1967 com parceria com a grande cantora Gal Costa. E em 1968 tem sua primeira produção solo intitulada *Caetano Veloso*, cuja primeira faixa, "Tropicália", seria o marco de um movimento cultural e ideológico iniciado por Veloso, e outros artistas como Gilberto Gil e Tom Zé que buscavam romper com as formas tradicionalistas impostas no que se referia à estética da produção artística e intelectual delimitando o alcance mercadológico da música popular brasileira. Logo, através das artes, sobretudo a música, como meio de comunicação para denunciar e se opor ao sistema político instaurado desde o golpe militar de 1964. Sobre o movimento tropicalista afirma Marcos Napolitano em *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB* (1959-1969):

> O Tropicalismo tem sido identificado à conjuntura singular pela qual passava a intelectualidade engajada após o trauma político de 1964. A derrota política teria estimulado a perda da "inocência", no sentido de que o intelectual se acreditava, até então, afinado com os interesses do povo e da nação. Esta perspectiva de análise surgiu no calor da hora: por exemplo, uma reportagem da época tentou explicar o Tropicalismo nestes termos: "A crise de arte no Brasil reflete a crise do pensamento brasileiro, que está longe de ter conseguido sistematizar e resolver algumas das mais urgentes

> posições que são vitais para o equacionamento de teses básicas, como por exemplo: quem é a classe média? ou ainda 'existe a Burguesia brasileira?', entre outras." O Tropicalismo assumia uma fórmula de agressão de consciências vigentes para estimular um novo aquecimento das ideias: "O contexto, na nova arte, se diz contra o expectador e não para ele" (NAPOLITANO, 2010, p. 183).

Dessa forma, como afirmado por Napolitano (2010), a música no período de 1959-1969 passa a desempenhar uma articulação entre a política e a cultura seguida de uma redefinição da Música Popular Brasileira (MPB) considerando sua influência sobre as massas e seu poder de representação. Logo, a MPB teve seu valor ideológico e sua forma estética redefinida por artistas e intelectuais permitindo a ampliação de seu alcance midiático, assim a música passou a atingir várias camadas sociais diversificando seu público o que corroborou para uma melhor e maior projeção mercadológica no cenário musical:

> A MPB se destaca como epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário delimitar as características da MPB a partir de regras - estéticos musicais estritos, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz (NAPOLITANO, 2010, p. 7).

Então, a redefinição da MPB coincide exatamente com o momento histórico importante da história do Brasil, o golpe militar implementado em 1º de abril de 1964. O governo eleito é deposto sem grandes resistências e o regime militar assume inicialmente preocupado em liquidar todo e qualquer movimento popular de resistência, assim como políticos, ativistas e organizações civis que poderiam se opor ao sistema.

Em um primeiro momento, os artistas e intelectuais de esquerda não são o alvo, porém isso muda posteriormente com a emissão do Ato Institucional nº 5, o AI-5, em dezembro de 1968 com várias medidas que objetivavam agir de forma rigorosa impondo a censura e

perseguição sobre a classe artística, e duas semanas após a implementação do AI-5, Caetano Veloso e Gilberto Gil acabam presos pelo regime militar. Caetano Veloso revela em seu livro autobiográfico, *Verdade Tropical* (1997), uma avaliação sobre os atos da ditadura militar, posteriormente a publicação do AI-5:

> No dia 13 de dezembro de 1968, um golpe interno no governo militar lançou o Ato Institucional nº 5, suspendendo o *habeas-corpus*, dando poderes a polícia de invadir domicílios, instaurando um regime policial truculento, o qual fez, em retrospecto, os primeiros quatro anos que passáramos sob os militares parecerem razoáveis e amenos (VELOSO, 1997, p. 342).

O cantor havia se tornado uma figura importante e (re) conhecida da grande massa através dos festivais promovidos pela TV Record. Não só Caetano, mas muitos outros artistas utilizaram os festivais promovidos pela televisão para se opor de forma velada ao regime através de suas canções e performances e, assim, atingir grande parte da população que naquele momento histórico tinha no meio de comunicação televisivo uma das poucas formas de acesso à arte.

Logo, a MPB ganha uma nova dimensão nos festivais através de músicas engajadas como por exemplo *Alegria Alegria*, apresentada por Veloso no III Festival de MPB da TV Record, em 1967. Assim, sua postura combativa na busca por um projeto de cultura e nação tem como preço sua liberdade. Inicialmente, através da prisão em quartéis da cidade do Rio de Janeiro por dois meses e, posteriormente, cinco meses de prisão domiciliar na cidade de Salvador, e mais tarde o exílio para a cidade de Londres, durante os anos de 1969 e 1971.

E é nesse contexto histórico e político que se entrelaçam a história do Brasil e a vida de Caetano Veloso que a canção "Como 2 e 2" é composta em Londres especialmente para o cantor Roberto Carlos, figura emblemática do movimento Jovem Guarda, em uma visita realizada ao cantor exilado. A canção foi gravada por Roberto Carlos em 1971, em seu álbum que traria também a canção "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos" composta por ele e Erasmo Carlos, dedicada a Caetano Veloso.

Logo, o primeiro aspecto a ser considerado é a condição em que a composição foi escrita. Como já afirmado, Veloso escreve a canção no período em que está exilado do Brasil, logo se utiliza da escrita como ferramenta para elaborar a experiência vivida. A escrita,

portanto, como afirma Ana Costa em *Corpo e escrita: Relações entre memória e transmissão da experiência* (2001) é um mecanismo para que o indivíduo elabore o que viveu para então endereçar a um outro, como ocorre por exemplo na canção que é endereçada não apenas a Roberto Carlos, mas a todos os ouvintes que em algum momento serão receptores da mensagem. Sobre a escrita afirma Costa (2001):

> A escrita traz, contém os detritos. Pode parecer algo estranho, mas a verdade é que a escrita, de alguma maneira, transporta detritos, ou seja, restos não assimiláveis. Esses restos não assimiláveis são transportados, pela escrita, na busca da produção do ato de escrever, que tenta dar conta de algo não "registrado" do lado do autor. Ou seja, ao tentar transmitir algo pela escrita, o autor tenta produzir um ato que tenha o valor de um registro (COSTA, 2001, p. 134).

Dessa forma, a composição de "Como 2 e 2" pode ser vista não apenas como texto verbal para ser musicado, mas como um registro da condição de exilado de Veloso, exílio físico, considerando o distanciamento de sua pátria e da casa paternal imposto pelo regime ditatorial, assim como ao exílio íntimo considerando a solidão e estranheza de sua condição em uma pátria que não a sua. Sendo assim, a canção pode ser considerada um registro íntimo e individual, mas de certa forma um registro coletivo de uma catástrofe histórica, conceito construído por Seligmann-Silva, e retomado por Amilcar Bezerra (2020):

> A memória coletiva da ditadura civil militar brasileira é um exemplo de "catástrofe histórica" por ser uma soma de catástrofes pessoais, familiares, vividas com grande carga afetiva por determinados grupos em um determinado contexto histórico. Essas vivências, no entanto, são confrontadas por experiências distintas de negação ou favorecimento e vinculação ideológica com o regime (BEZERRA, 2020, p. 884).

Outro aspecto importante a ser considerado sobre a canção e o que a aproxima dos textos literários é o seu caráter memorialístico. Ao escrever a canção, ao registrá-la como texto escrito se permite manter viva a memória, individual e coletiva, do período histórico assim como ocorre com os textos literários. Mesmo quando o trauma é transformado em ficção não se perde a manutenção da memória do fato ocorrido, como é possível atestar em canções e em textos literários como a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias e em *K. relato de*

uma busca de Bernardo Kucinski, entre outros. Sobre o caráter memorialístico da canção expõe Bezerra (2020):

> As produções artísticas, entre elas a experiência musical, são os exemplos mais clássicos de formações sublimatórias, recorrendo novamente ao referencial psicanalítico. As formações sublimatórias são formas simbólicas em que é possível organizar vivências pessoais, traumáticas ou não, em forma de cultura, como resultado do redirecionamento da energia psíquica para modos criativos de simbolização que não a narrativa direta. Formas de expressão organizadas culturalmente podem servir de ponte entre o individual e o coletivo em diferentes contextos, como o do testemunho do trauma (BEZERRA, 2020, p. 885).

Logo, a canção desempenha um papel memorialístico individual e coletivo apresentando um teor testemunhal do trauma que é elaborado através da escrita. Partindo de aspectos psicanalíticos, no que se refere à individualidade, o trauma é visto como ferida aberta como elaborado por Sigmund Freud, a experiência que não pode ser simbolizada. A música atua como uma reconstrução da memória do evento traumático, no caso de Veloso, simboliza seu exílio e todo o sofrimento vivido durante a prisão no Brasil.

A canção permite reconstruir a partir da memória os acontecimentos vividos, e na condição de sobrevivente, testemunhar para através de sua composição o trauma. Logo, a canção assim como texto literário atua como ponte entre a experiência individual e coletividade:

> Assim, podemos entender que a música, ou mais especificamente a canção popular, pode, além de outras funções, desempenhar o papel de testemunho, produzindo uma forma particular de expressão sobre uma experiência na memória coletiva. Neste caso, a necessidade expressiva do testemunho pode ter a forma sublimatória de canção ou poema, como nos diz Agamben: "Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível do testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema" (BEZERRA, 2020, p. 886).

Portanto, a letra de "Como 2 e 2" pode ser explorada através de seus aspectos linguísticos e das escolhas feitas pelo compositor considerando sua contribuição para a construção de um momento histórico traumático não apenas individual, mas coletivo.

Letra e Performance

Em uma entrevista concedida a Nelson Mota, Caetano afirma que compôs a canção para Roberto Carlos e que a performance de cantor permitiu que ele se fizesse ouvido, assim como sua crítica ao regime ditatorial. Sobre o contexto sócio-histórico é possível identificar a crítica velada feita ao regime militar instaurado no Brasil através da letra da canção:

> Quando você me ouvir cantar
> Venha, não creia, eu não corro perigo
> Digo, não digo, não ligo, deixo no ar
> Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar

A canção se inicia com o eu lírico estabelecendo um diálogo com o seu ouvinte considerando o uso do pronome impessoal "você" correspondendo a segunda pessoa do discurso, assim como o verbo "vir" empregado no segundo verso indicando um pedido ou ordem considerando o uso de modo verbal imperativo. O uso do advérbio "quando" no início do primeiro verso expressa a relação de tempo e de deslocamento considerando que o eu lírico está distante de seu ouvinte.

Dessa forma, o uso da primeira pessoa é empregado de forma proposital a fim de estabelecer uma relação entre enunciado e enunciador, ou seja, uma embreagem enunciativa, e o fato de ser construída em primeira pessoa aproxima de forma ainda que ilusória, considerando que é performada por Roberto Carlos, e que não é dele a condição de exilado, trazendo assim veracidade às emoções a serem transmitidas para o ouvinte, como afirma Luiz Tatit em *Ilusão enunciativa na canção* (2014):

> 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-los 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).

A composição havia sido feita para Roberto Carlos, logo era proposital produzir no ouvinte a ilusão enunciativa de aproximação entre enunciado e enunciador, o que naquele momento histórico representava muito considerando a temática da canção e a crítica velada ao sistema imposto pela ditadura cantada por um dos nomes, senão o nome mais importante do cenário musical no país naquele período. O "Rei", como ficou mundialmente conhecido, se tornou o cantor de maior sucesso popular e comercial da história da música brasileira, logo era o rosto querido dos meios televisivos e das gravadoras de discos.

É importante lembrar que Roberto Carlos sofria críticas duras por intelectuais e grupos da época que relacionavam sua ausência de posicionamento político como uma forma de omissão diante da ditadura militar como avaliado por Maria Lucia Ferreira em *Liberdade e engajamento na obra de Roberto Carlos* (2012):

> Sem se posicionar politicamente sobre o regime militar, marginalizado pela geração universitária, assim como fora também pelo movimento bossanovista, no qual sempre se inspirou, Roberto parecia mesmo só, único, no seu projeto condenado ao fracasso. Segundo Sartre, todo ser humano é um projeto, no sentido de que a liberdade e nossa consciência como temporalidade condicionam nosso agir como fuga do passado que fomos e projeto do que seremos, e esse projeto está sempre inconcluso, é sempre refeito, até sermos surpreendidos pela morte, que encerra nosso projeto sem que o tenhamos concluído (SARTRE, 1943). Roberto encarna o personagem existencialista, livre, em uma situação, uma contingência, que é a sua parte na indústria cultural, o sucesso e a riqueza que ele acumula, o seu passado de cantor juvenil dos boleros dos anos 40, de adolescente fascinado pela Bossa Nova dos anos 50, de jovem admirador da música de Elvis Presley e dos Beatles. Passado do qual está se afastando, mas que continua sendo sua referência para projetar um futuro (FERREIRA, 2012, p. 272).

A composição da letra apresenta vários recursos estilísticos e um deles é a metalinguagem considerando o emprego do verbo "cantar" que deixa explícito a reflexão sobre o ato de cantar em uma canção. No que tange à estrofe é possível considerar a ocorrência de uma estrofação livre. A rima também ocorre de forma livre considerando

a alternância de tipos. Na primeira estrofe da canção, e em alguns versos é possível perceber que a última palavra empregada no verso rima com a primeira do verso seguinte como por exemplo, entre "perigo" e "Digo" no segundo e terceiro versos. E há também ocorrência de uma aliteração fonética entre "cantar", "ar" e "cantar" no 1º, 2º e 4º versos corroborando para harmonia imitativa entre os fonemas das palavras. Há também um encadeamento através da repetição da palavra "cantar".

Em relação ao contexto da composição, Caetano expõe sua condição de exilado pelo regime militar que só está seguro ao cantar por estar distante de sua terra natal e longe dos mecanismos da censura praticados contra os artistas e intelectuais da época. O jogo dos termos "digo, não digo" é empregado como recurso para indicar ao seu ouvinte através de uma linguagem poética a crítica velada à proibição de dizer ou cantar sobre a situação política do país.

Na segunda estrofe, de acordo com a disposição dos versos, a rima ocorre de forma emparelhada e também há encadeamento rítmico através da repetição da palavra "tudo":

> Tudo vai mal, tudo
> Tudo é igual quando eu canto e sou mudo
> Mas eu não minto, não minto
> Estou longe e perto, sinto alegrias, tristezas e brinco

O emprego da primeira pessoa na canção estabelece uma relação direta entre o enunciado e enunciador causando no ouvinte a sensação ilusória de aproximação entre acontecimento e tempo. O emprego do pronome de totalidade "tudo" engloba o contexto interno e externo da canção, fazendo uma referência tanto à condição interna e sentimental do próprio eu lírico, como à situação política enfrentada pelo Brasil.

Ao empregar o termo "mudo", Caetano reforça que, mesmo compondo a canção, estava impossibilitado de ser ouvido, considerando o impedimento de utilizar a própria voz para fazer resistência ao regime. Mas deixa claro, "mas eu não minto", evidenciando que a mudez de sua voz não torna o fato de que "tudo vai mal" inverossímil ou duvidoso.

Nos dois últimos versos da segunda estrofe há o emprego de antíteses, "estou longe e perto" e "sinto alegrias, tristezas", evidenciando a contradição dos sentimentos causados pelo sofrimento do eu lírico

considerando sua condição, e em "estou longe e perto" brinca com o paradoxo existencial e com a impossibilidade de se fazer presente diante dos fatos e acontecimentos. Logo, considerando a condição do compositor o se fazer "perto" só ocorre através da canção performada por Roberto Carlos.

Na terceira estrofe, levando em conta o refrão da música, a rima ocorrerá através da repetição de sons fonéticos parecidos como "deserto" e "certo", e o uso da aliteração através da repetição das palavras "tudo" e "certo" contribuem para o progresso rítmico dos versos, além de reforçar a ideia do caos já abordada pelo eu lírico em estrofes anteriores.

A constatação fatídica sobre a situação seja do "eu" íntimo como do país é reforçada e retomada no refrão quando afirma "tudo em volta está deserto". A construção do sentimento de solidão se reafirma considerando a condição de exilado do compositor, assim como a situação do Brasil diante das regras impostas pelo regime que interviam no ir e vir dos cidadãos tornando os espaços públicos desertos. Logo, é possível constatar a tese já afirmada de como a canção através de um resgate memorialístico pode atuar como ponte entre elaboração do trauma que sai da individualidade para a coletividade:

> Meu amor
> Tudo em volta está deserto, tudo certo
> Tudo certo
> Como dois e dois são cinco

No ensaio *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura* (2017), Eduardo Jobim faz uma retomada de fatos dos tempos da ditadura que estabelecem uma relação direta entre a música e a literatura e como a censura corroborou para tornar o cenário brasileiro deserto considerando a proibição de apresentações teatrais, musicais etc.:

> O deserto cresce, já advertira Nietzsche – um autor ainda pouco conhecido no Brasil, na época. A censura prévia de livros foi instaurada em 1970. A de músicas, peças e filmes já existia desde antes de 1964, feita pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, e foi reforçada na constituição de 1967 (JOBIM, 2017, p. 59).

Retomando o título da canção o refrão produz uma quebra de expectativa no ouvinte através da incongruência matemática demonstrando

e reforçando o fato de que nada vai bem. O resultado ilógico da equação chama atenção e expõe de forma contundente as contradições enfrentadas pelo eu lírico da canção diante dos acontecimentos, e conflitos internos e externos:

> Como acontece em toda boa poesia, "Como 2 e 2" tem vários significados. Exprime, é claro, o sentimento do autor que está longe do exílio, e, também perto, na saudade do país deixado para trás. A canção recorre a um jogo de contrastes e oposições que tem a ver com um estado de ânimo tensionado entre a alegria e a tristeza, de alguém que canta e que está mudo, que diz e que não diz. Finalmente, este jogo de oposições se resolve, mas não de forma positiva. A canção anuncia que tudo vai mal, tudo mesmo. Em tom desconsolado, constata que tudo em volta está deserto, mas, acrescenta, de forma paradoxal, que tudo está certo. Conclui com o disparate: tudo está certo como 2 e 2 são 5 (JOBIM, 2017, p. 58).

Na quarta estrofe o eu lírico expõe de forma explícita seu sofrimento afirmando "quando você me ouvir chorar" e "deixo sangrar" expondo a clara violência e a dor causadas em consequência da condição em que vive. É possível, na mesma estrofe, constatar a ocorrência de uma paronomásia estabelecendo um jogo com "não cante, não conte comigo" considerando a utilização de palavras com sentidos diferentes, mas que se aproximam na pronúncia. Ao afirmar "não conte comigo" atesta sua impossibilidade de cantar ocasionada pela sua situação diante dos fatos:

> Quando você me ouvir chorar
> Tente, não cante, não conte comigo
> Falo, não calo, não falo, deixo sangrar
> Algumas lágrimas bastam pra consolar

O esquema de rimas da primeira estrofe se repete, assim como a aliteração através da repetição de algumas palavras e sons fonéticos. Ao empregar o jogo linguístico "falo, não calo, não falo" estabelece uma relação com a mudez imposta pela censura do período ditatorial sofrida pelos artistas e intelectuais da época pelos meios de repressão, como afirmado por Rafael Julião (2015):

> Voltando à canção, a estrofe que se segue ao refrão, começa de forma paralela, demandando do ouvinte que, quando ouvisse o eu lírico chorar (que lido em paralelo com o "cantar" da primeira

> estrofe, sugere que o próprio canto poderia ser veículo – e estava sendo – de seu lamento), continuasse tentando (embora sem "cantar" e sem "contar" com ele). Nessa paronomásia, sugere-se a mudez agora ao ouvinte e, novamente, a impossibilidade do eu-lírico de intervir. Segue-se novo jogo contraditório entre "falo, não calo, não falo, deixo sangrar", mais uma vez indicando o jogo da censura e os registros enigmáticos do canto metafórico, que fala o que não fala, e o que não cala (JULIÃO, 2015, p. 8).

A solidão sofrida pelo eu lírico é reforçada através do último verso da estrofe considerando que diante de todo o seu sofrimento ele está só, e por isso, não poderá contar com ninguém para seu consolo, apenas suas lágrimas. Mas ao mesmo tempo revelam a face de um eu lírico resiliente que chora e "deixa sangrar" transbordando o seu sofrimento algo que se opõe às práticas adotadas pelo regime repressivo que emudecia vozes e sentimentos.

Na quinta estrofe, que antecede a repetição do refrão, o eu lírico reafirma através de rimas misturadas sua sanidade ao dizer que apesar das mudanças não há ilusão sobre a perspectiva real dos fatos "não me iludo e contudo", além de evidenciar que a ausência dos palcos e sua situação de exilado permanece considerando estar no mesmo lugar "é a mesma porta sem trinco, o mesmo teto":

> Tudo vai mal, tudo
> Tudo mudou, não me iludo e contudo
> É a mesma porta sem trinco, o mesmo teto
> E a mesma lua a furar nosso zinco

No último verso é possível verificar a constância do sofrimento assim como a manutenção da condição de exilado do eu lírico, reforçada através da metáfora "e a mesma lua a furar nosso zinco", indicando que permanece no mesmo lugar e que a repetição dos fatos permanece. Assim, uma breve análise da letra da canção permite explorar os diversos recursos empregados por Veloso ao escrever sua composição e constatar a sua relação com os acontecimentos históricos da época.

Outros critérios semióticos que devem ser considerados de acordo com Tatit (2003) para a análise da canção são a figurativização, tematização e passionalização. Na canção temos a construção e qualificação de um personagem, o eu lírico ou narrador, suas ações são descritas pela letra da canção e integradas à melodia logo, temos a tematização.

A performance realizada por Roberto Carlos, em seu disco em 1971, apresenta uma tensão que é transmitida ao ouvinte através da tonalidade musical e do prolongamento de algumas vogais, ou seja há ocorrência de uma tensividade passional, logo, através da integração entre letra e melodia o cantor é capaz de enfatizar e passar o sentimento de tensão e tristeza.

O emprego de algumas consoantes como no verso "digo, não digo, deixo no ar" atua como marcadores rítmicos, e a forma como o cantor "fala" a letra da canção permite ao ouvinte compreender o sentimento cantado assim como assimilar as emoções causadas pela canção como afirmado por Tatit (2003):

> A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no "fundo "da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto (TATIT, 2003, p. 8).

Na performance é possível verificar o prolongamento das vogais, em muitos trechos da canção, transmitindo um estado passional de solidão e tristeza, sentimentos esses que são reafirmados pela letra, logo há a tensividade passional torna a canção lenta e permite assim transmitir ao ouvinte os sentimentos e emoções estabelecendo uma relação entre enunciado e enunciador causando um efeito de introspecção, como afirma Tatit (2003):

> A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de passionalização (TATIT, 2003, p. 9).

Outro aspecto importante é a figurativização enunciativa produzida pela canção através de seu intérprete. O diálogo estabelecido entre enunciado e enunciador permite ao ouvinte reviver no momento em que escuta cada uma das emoções e sentimentos. Mesmo hoje, ao ouvir a canção composta por Veloso, em um período histórico distinto e performada por Roberto Carlos, o ouvinte é capaz de perceber através das escolhas melódicas e da letra o sofrimento passado e a crítica feita ao regime.

Na versão musicada por Roberto Carlos em seu disco em 1971 algumas escolhas como a repetição das palavras musicadas "tudo", "teto" e "meu amor" reforçam as emoções a serem transmitidas ao ouvinte e é explícita a incorporação de elementos do blues na composição melódica da canção através dos instrumentos e do coral. O disco que traz a primeira versão gravada de "Como 2 e 2" foi produzido nos Estados Unidos, na cidade de New York. Roberto Carlos, logo apresenta muitos instrumentos e arranjos melódicos compatíveis com estilo musical americano da época provando a influência do estilo americano na canção e de forma geral em todas as faixas do álbum.

Assim, o "Rei" das músicas românticas, emprega através de sua voz uma pronúncia bem pausada, sempre acompanhada dos instrumentos musicais que são responsáveis pela demarcação do ritmo que oscila sobretudo entre a versão e as demais partes da canção.

Considerações finais

Dessa forma, a composição escrita por Caetano Veloso, e performada por Roberto Carlos abarca um período histórico importante do Brasil, assim como imprime a técnica apurada de ambos os artistas. A canção de Veloso é carregada de simbologias que permitem relacioná-la com questões psicanalíticas, sendo a escrita utilizada como meio para a elaboração de uma experiência vivida, assim como atestar seu caráter testemunhal no que tange ao resgate memorialístico de uma catástrofe histórica comum não apenas a um único indivíduo, mas a toda a sociedade brasileira considerando que aborda um acontecimento histórico coletivo.

Logo, permite uma análise literária, semiótica e histórica no que se refere à canção e sua letra, assim como sua primeira versão gravada possui simbologias claras na escolha do cantor que executa a

performance. E por esses fatores permite uma aproximação entre música e literatura considerando seu valor de registro mesmo que ficcional de um acontecimento histórico da sociedade brasileira.

Diante disso, "Como 2 e 2" atravessa os tempos e assim como uma obra literária não impede que o horror se repita, mas impede que caia no esquecimento e colabora de forma contundente para a manutenção da memória coletiva considerando que transforma uma experiência individual em algo comum, coletivo.

Referências

BEZERRA, Amilcar. Barcelos, Patrícia. Cantando a dor do outro: o caso Zuzu Angel e a canção como testemunho na obra de Chico Buarque. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde [online]*. 2020. Sem paginação. Disponível em: https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/2038/2404#. Acesso em: 04 mai. 2021.

COSTA, Ana. *Corpo e Escrita:* Relações entre Memória e Transmissão da Experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERREIRA, Maria Lúcia. Liberdade e engajamento na obra de Roberto Carlos. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. n. 2, jul./dez. 2012, p. 268-289. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N2/RBEC_N2_A15.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2021.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou performance? *In:* MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada*: Ensaios sobre a poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008. p.15-43.

JOBIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto:* encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

JULIÃO, Rafael. *Como dois e dois são cinco*. XIV Congresso Internacional – Abralic – Fluxos correntes: trânsitos e traduções literárias. Belém – Pará, jun/jul, 2015. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107300.pdf>. Acesso em: 20 abri. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção:* Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959- 1969). São Paulo: Annablume, 2010.

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. *PerMusi*. n. 29, 2014, p. 33-38.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. v. 1, n. 2, dezembro, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538>. Acesso em: 27 abr. 2021.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Carolina Maria de Jesus: um diálogo com Os *supridores*, de José Faleiro

Roseli Gimenes (UNIP e PUC/SP)[1]

Introdução

Segundo Bandino (2021), as obras literárias brasileiras colocaram durante muito tempo o negro estereotipado de várias maneiras. De vítimas, de malandros, a mulheres que levam homens à loucura pela beleza erótica que mostram. E, por outro lado, para além de serem personagens, os negros e negras também ficaram no ostracismo como autores e autoras da e na literatura brasileira. Mais ainda, alguns foram branqueados, como é o caso de Machado de Assis. Apesar de vasta representação populacional, negros e negras continuam desaparecidos das páginas da literatura, mesmo na contemporânea, assim como nas publicações. Isso é visível pela ausência de divulgação de autores negros e negras ser ainda bastante escassa. Em que pese a grandeza, por exemplo, da obra de Conceição Evaristo (2021), a autora passou a ser de fato reconhecida e estudada depois de conseguir algumas façanhas como candidatar-se à vaga para a Academia Brasileira de Letras, em 2018, embora preterida pelo cineasta Cacá Diegues, cujo mérito não se discute, mas mostra como ainda o preconceito impera. A autora é um de tantos exemplos de escritoras negras que emergiram com dificuldades financeiras advindas de família pobre. Para poder estudar, Conceição Evaristo foi, inclusive, empregada doméstica, o que também não tira o mérito da digna profissão. Mestra e doutora pela Universidade Fluminense, conseguiu o que poucas, principalmente mulheres, conseguem. Já estivera antes, em 2017, na FLIP Feira Literária de Paraty, e a mesa na qual participou fez estrondoso sucesso e ovação.

1. Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital PUC/SP. Pós-Doutoramento em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Mestre em *Comunicação* e Semiótica PUC/SP. Especialista em *Grande Sertão*: Veredas, de Guimarães Rosa (USJT). Especialista em Magistério no Ensino Superior PUC/SP. Bacharel e Licenciada em Letras. Coordenadora do curso de Letras da UNIP. Coordenadora do projeto Cultura em Foco do Instituto Legus. Professora no curso Semiótica Psicanalítica PUC/SP.

Como essa antecessora, uma outra mulher, contemporânea, Carolina Maria de Jesus, aqui neste artigo estudada, quase 60 anos antes, descoberta casualmente pelo jornalista Audálio Dantas, não teve a mesma trajetória e permaneceu para sempre ligada à década de 60 com seu *Quarto de Despejo* (2020). Carolina apenas conseguiu sair da favela para uma casa simples e tão logo várias questões administrativas aconteceram e ela se viu, apesar de tanto sucesso, a continuar catando papel. O mérito da trajetória de Carolina Maria de Jesus é ter se tornado – ou terem-na considerado – a primeira mulher negra da literatura brasileira, ao menos a primeira a ser reconhecida como tal. Entre Carolina e Conceição Evaristo há pouco hiato de tempo, mas o fato de Conceição ter alçado voos acadêmicos pode tê-la ajudado em sua ascensão literária.

Nesse percurso, é que o objetivo deste artigo será fazer uma análise comparativa de duas obras literárias. Uma é o percurso de Carolina Maria de Jesus há 60 anos com seu *Quarto de Despejo* (2020) e outra é a repercussão em 2020 da obra de José Falero, *Os supridores*. Dentro dessa análise comparativa, a pergunta que fazemos é a mesma que nos faz pensar nas, embora muitas, reflexões sobre o racismo no Brasil e o como isso tudo aparece – ou desaparece - nas obras de autores e autoras negros. Essa é a hipótese que se descortina: passados tantos anos a situação literária, a literatura com personagens negros e autores e autoras negros, não parece tomar um rumo diverso. As narrativas dos dois autores apontando horizontes sociais dos lugares em que vivem não teriam mudado. A análise comparativa e social dará esses elementos na fala autobiográfica de Carolina, uma narrativa de vida, e na fala de Falero, em ficção literária de jovens trabalhadores de um supermercado. E, nesse sentido, ouvir também as recentes falas de escritores contemporâneos como Paulo Scott, Jeferson Tenório e Itamar Vieira Júnior.

De *Quarto de Despejo* a *Os Supridores*

Como já apontamos, a obra *Quarto de Despejo. Diário de uma favelada* é o grande livro dos anos 60 a tratar das questões sociais graves do mundo contemporâneo em significativa parte das favelas brasileiras. Embora o jornalista Audálio Dantas (2020), no prefácio à obra, aponte que tenha modificado algumas frases para melhor compreensão

do texto, a escritura de Carolina é sintética e aparece exatamente sob forma de diário. São anotações que vão de 15 de julho de 1955 a 1 de janeiro de 1960. Logo depois, o material seria publicado em livro por Francisco Alves e antes disso apareceu em matérias na *Folha da Noite,* em 1958, e na revista *O Cruzeiro,* em 1959. Há uma polêmica recente sobre ter Audálio descoberto Carolina. A ironia desse descobrimento pode ser percebida no trecho abaixo retirado da Revista *Quatro Cinco Um*:

> A escritora foi "descoberta" pelo jornalista Audálio Dantas, na década de 1950. Carolina estava em uma praça vizinha à comunidade, quando percebeu que alguns adultos estavam destruindo os brinquedos ali instalados para as crianças. Sem pensar, ameaçou denunciar os infratores, fazendo deles personagens do seu livro de memórias. Ao presenciar a cena, o jovem jornalista iniciou um diálogo com a mulher que possuía inúmeros cadernos nos quais narrava o drama de sua indigência e o dia-a-dia (*sic*) do Canindé. Dantas de imediato se interessou pelo "fenômeno" que tinha em mãos e se comprometeu em reunir e divulgar o material. (REVISTA QUATRO CINCO UM, 2021, p. 22)

Há uma grandeza nesse diário que é não apenas o relato miserável de um sofrido cotidiano, mas a metalinguagem explícita da narradora em primeira pessoa que explica também o processo de escritura como, por exemplo, aparece abaixo em que a autora – e isso acontece em outras passagens – deixa claro ao leitor que acordava cedo para escrever, antes da labuta diária, e a natureza dava-lhe alento. Nota-se, inclusive, o uso de uma perífrase para apontar o sol. A poética cede lugar à gramática já que não havia um entendimento da parte dela sobre o uso da crase, nesse caso: "20 de julho - Deixei o leito as 4 horas para escrever. Abri a porta e contemplei o céu estrelado. Quando o astro-rei começou despontar eu fui buscar água. Tive sorte! As mulheres não estavam na torneira" (JESUS, 2020, p. 21).

Há uma constância no uso de expressões pouco usuais e que contrasta com o que se considera um erro gramatical nessa escritura. O que se percebe é um esforço de transformar aquele dia a dia em aura de literatura exatamente como a autora percebia nas leituras que fazia. E ela sempre lia, a despeito das pessoas da favela que, por isso, a consideravam orgulhosa no sentido pejorativo que a palavra implica ter. Significa pensar que Carolina tinha a noção da diferença estabelecida entre as pessoas comuns e os escritores. No exemplo abaixo

há uma sequência de uso verbal seguida de pronomes exatamente como prediz a gramática, em forma de ênclise. É o primeiro registro nesse diário conforme foi publicado:

> 15 de julho – [...] Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhoral e deitei-me novamente. Quando despertei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: - Vai buscar água mamãe! (JESUS, 2020, p. 11)

Já se percebe aqui a presença constante da perífrase para o sol, elemento marcante para a autora, uma espécie de eixo criador, do início do dia, dos pensamentos de boas coisas. O uso desses verbos, "abluir", "aleitar", marcam o que dissemos anteriormente, uma busca de significantes poéticos para a escritura. O fato de termos equívocos como a ausência da crase ou o uso de "deslisava" com *s* passam de fato sem importância diante da beleza e da vontade de transcrever a miséria como poesia. A miséria revela-se na dureza do constante trabalho que lhe desperta no pedido da filha para que cumpra seus afazeres. A marca cronológica de uma época, além das datas, aparece com o uso – constante em sua narrativa – de "melhoral", a metonímia para comprimidos que aliviam dores.

São muitas as dores relatadas, principalmente aquelas que se referem à ausência de dinheiro para as comezinhas coisas da vida, como comprar pão, colocar feijão no prato, ter alguma proteína para completar o almoço. Quem dera tivesse dinheiro para o que fugia ao básico: "Quando eu estava no ponto do bonde a Vera começou a chorar. Queria pastéis. Eu estava só com 10 cruzeiros, 2 para o bonde e 8 para comprar carne moída" (JESUS, 2020, p. 50).

A passagem mostra bem a dura situação da família, mãe e filhos, ainda que diariamente ela saísse para catar papel, sua profissão. Nota-se também no trecho a presença do transporte da época, o "bonde", assim como das cédulas de "cruzeiros". Essa moeda substituiu o mil-réis e vigorou até 1967. Por conta da inflação, logo foi substituída pelo Cruzeiro Novo. De fato, por toda a narrativa, a dificuldade financeira de Carolina mostra o quanto havia a desvalorização da moeda e isso causava ainda mais danos à família, a muitas famílias na favela e fora dela.

As questões da racialidade estão por toda essa narrativa de vida já que a partir dela, sabemos que Carolina de Jesus era negra. No

entanto, nesse diário pouco se vê se a autora sofrer preconceitos pela cor. Os relatos referem-se muito mais às graves questões financeiras, como vimos. Na passagem abaixo, significativa, a questão aparece com um relato que revela a situação de como são tratados os negros à época e, infelizmente, agora:

> A favela hoje está quente. Durante o dia a Leila e o seu companheiro Arnaldo brigaram. O Arnaldo é preto. Quando veio para a favela era menino. Mas que menino! Era bom, iducado, meigo, obediente. Era o orgulho do pai e de quem lhe conhecia.
>
> – Este vai ser um negro, sim senhor!
>
> É que na África os negros são classificados assim:
>
> – Negro tú.
>
> – Negro turututú.
>
> – É negro sim senhor!
>
> Negro tú é o negro mais ou menos. Negro turututú é o que vale nada. E o negro Sim Senhor é o da alta sociedade. Mas o Arnaldo transformou-se em negro turututú depois que cresceu. (JESUS, 2020, p. 51)

A questão racial é vista de acordo com o comportamento do negro. Se educado, meigo e obediente é considerado, inclusive, como de alta sociedade. No entanto, o negro alcóolatra, estúpido ou pornográfico transforma-se, como o Arnaldo, em "Negro turututú". Marcante essa colocação porque ser obediente, meigo e educado revelam a servidão. Aquele negro assujeitado como tantos que se poderia citar, aqueles de "alta sociedade", aqueles que diferentes dos desajustados jamais poderiam ser considerados como cidadãos. Recorrente na fala de Carolina, inclusive, o porquê procura a literatura, lendo e escrevendo, como se – e de fato isso acontece – assim haveria reconhecimento do negro. Dela, inclusive. Sabemos, no entanto, que Carolina consegue tão somente sair da favela para morar em um bairro periférico e tão logo conseguiu fama e dinheiro emprestou somas a tanta gente que se viu às voltas novamente com dificuldades financeiras. Uma história um pouco diversa da de outra escritora, como já apontamos, Conceição Evaristo, que talvez não tenha ganhado tanto dinheiro, mas conseguiu, por meio de atuações acadêmicas, uma vida sem tantos sobressaltos. Em ambas, as escrituras revelam agruras em questões financeiras. O fato marcante, no entanto, é a dignidade de

ser mulher negra. O respeito aos direitos da mulher, da mulher negra, é a vida mais digna no sentido já apontado como direito à educação, direito à alimentação, direito à moradia; enfim, direitos a que Carolina pouco teve acesso. Digamos que Conceição Evaristo teve acesso a esses direitos e por eles soube lutar.

E então estamos diante da hipótese deste artigo, ou seja, esses direitos continuam vilipendiados. Ser digno passados 60 anos dessa narrativa de Carolina Maria de Jesus. Ser reconhecido literariamente e ter na literatura expressão para além das narrativas em que negros são empregados em funções consideradas menores. Muitos e muitas são os autores negros, como já apontamos, que nestes anos assumiram a narrativa e tiveram publicações em excelentes editoras. Citamos anteriormente alguns. Alguns, inclusive, com sucesso arrebatador na mídia como é o caso de Itamar Vieira Junior (2018) com seu *Torto Arado*, em que a narrativa gira em torno de uma família de humildes trabalhadores rurais descendentes de escravos. Uma denúncia também sobre a luta pelo direito à terra. Essa é a mesma luta de Carolina pelo direito a uma casa, o que enfim conseguiu ter, à dignidade de ver retratada essa sua família em obra, assim como fez Itamar em *Torto Arado*. Apesar da luta, a grandeza da história desses descendentes da escravidão com tributos à religiosidade, inclusive. Tanto com Carolina de Jesus quanto com Itamar em suas obras.

Para o intuito deste artigo, a escolha recaiu sobre o escritor José Falero, nascido em 1987, muito tempo depois de Carolina de Jesus, muito tempo depois da publicação de *Quarto de Despejo*. A dignidade a que vimos mencionando está presente na fala de Jeferson Tenório (2020), ele também autor contemporâneo, a Falero, em "orelha" à obra *Os Supridores*:

> A justiça em *Os supridores* passa por uma ética baseada na integridade humana, no direito a existir com dignidade, custe o que custar. A tensão que se estabelece na construção de diálogos duros, inteligentes e irônicos põe o leitor num estado de alerta e cumplicidade diante dessa empreitada. (TENÓRIO, 2020, orelhas)

Esse primeiro romance de Falero não é um diário como a obra aqui comentada de Carolina Maria de Jesus. Dessa maneira, não se poderia dizer que o relato é exatamente autobiográfico como o de *Quarto de Despejo*. A denúncia social da pobreza, sim, nas duas obras está presente. A narrativa de Falero nessa obra é em terceira pessoa, mas

há um fluxo contínuo entre o narrador e os personagens a um ponto em que parece a ambos essa fala narrativa. Pedro e Marques entram nesse caso. São ambos moradores de uma favela, a chamada vila, na região de Porto Alegre. Uma espécie de gueto excluído da elegante cidade gaúcha. Uma dose de autoficção, já que Falero também é de Porto Alegre. Os amigos trabalham em um supermercado na região central da cidade, são supridores, daí o título da obra. Ser supridor é suprir alguém. Ironicamente, o título mostra a profissão deles e ao mesmo tempo aponta para o quanto não são supridos pela sociedade, o quanto o trabalho se revela escravo na mesma linha do eixo de pobreza em que viveu Carolina de Jesus. Ela, ao menos, supria-se por ser catadora de papéis e, nesse sentido, dona do próprio suprir ainda que insignificante e também dependente de grandes catadores oficiais das grandes empresas de reciclagem que começavam a aparecer naquela época. Pedro e Marques são serviçais. Assalariados em um supermercado que supre muita gente, mas pouco faz para aqueles que lá trabalham. A vigia constante impede, e mesmo assim eles o fazem, que usufruam de produtos que desejam, como o pastel desejado pela filha de Carolina. Um item de luxo. Os dois rapazes, no entanto, vão encontrando brechas nas proibições e conseguem comer os chocolates de seus desejos.

Assim como Carolina de Jesus, como apontamos, aposta em palavras poéticas, ou cultas, em seu diário, aqui, José Falero criou esse forte narrador cuja linguagem se diferencia daqueles da vila em que Pedro e Marques vivem. A linguagem é proposital para essa credibilidade narrativa, para que não se menospreze a figura desse narrador. A essa linguagem coloca-se a dos personagens que identificam já na primeira página a cidade onde vivem: "– Bah, é mesmo, tchê? Mas que barbaridade!" (FALERO, 2020, p. 7). Essa é a fala do Sr. Geraldo, o gerente do supermercado Fênix, em que os rapazes trabalham. Não apenas o supermercado existe na região como é possível identificarmos claramente alguns bairros citados na obra. A vila, por exemplo, pouco difere de grandes favelas como as de São Paulo ou do Rio de Janeiro, mas se localiza na periferia de Porto Alegre, onde a pobreza impera. Nessa relação, Carolina e Falero deixam claramente abertas as feridas das grandes cidades.

A linguagem do narrador, falamos acima, é culta e inteligente, capta em discurso indireto livre as falas que se espelham em personagens, principalmente em Pedro:

> Movido a tabaco e maconha, Pedro via a posse de fogo como uma das coisas mais fundamentais de seu dia a dia. Mas, afinal de contas, como fora esquecer *a porra do isqueiro*? Antes tivesse esquecido de vestir as calças, pelo amor de Deus! (FALERO, 2020, p. 21)

No trecho acima é possível perceber a entrada da fala de Pedro literalmente, "a porra do isqueiro", já que ela aparece em itálico, mas logo depois o "pelo amor de Deus!" também aponta para Pedro sem que a marcação assim o identifique. Essas entradas estão entremeadas à fala do narrador em si como se vê em "tabaco", por exemplo. Pedro ou Marques não usariam esse termo.

Se Carolina escreve escolhendo suas próprias palavras, Falero nessa obra também escolhe não as suas, mas as do narrador, a do gerente do supermercado e as dos personagens da vila, os supridores como Pedro e Marques: "- E então, Roberto, beleza? – Beleza, Pedro. Cumé que tá?" (FALERO, 2020, p. 22). Há uma recuperação da oralidade desses personagens e a eles se junta a fala educada e culta do narrador. No diário, Carolina narra e usa diálogos com personagens de uma maneira similar: com aquelas palavras daquele cotidiano. Já Falero faz diferença. Carolina seria iletrada; o narrador de Falero, nessa obra, não. O autor também não nasceu agarrado aos livros, foi pedreiro, supridor como seus personagens. Mas, assim como seu personagem Pedro, Falero não acredita que apenas alguns possam escrever um livro, exatamente como Carolina de Jesus. Falero continuou muito tempo sendo pedreiro e supridor, outras vezes era um desempregado. Nesse tempo, escrevia e trabalhava. Ou só escrevia. Há pouco tempo conseguiu viver de escrita ou de participações em eventos. Se continuará a escrever, se sua vida mudará, eis algo ainda cedo para colocar em presente. Há, assim, as mesmas razões de pobreza entre Falero e Carolina. Se a obra de sucesso de Carolina é sua própria narrativa, a de Falero não se apresenta assim, em que pese o fato de ele ser também um supridor. Um dado interessante que se apresenta em *Os supridores* é a teoria marxista exemplificada de maneira bem simples e esclarecedora, além de colocada em prática por Pedro ao propor aos amigos um negócio em que ninguém seria dono, mas que todo o lucro seria de todos. O rapaz, que vê na única oportunidade oferecida aos pobres o negócio das drogas, tem a ideia de vender maconha na comunidade, já que por conta de drogas mais pesadas ele mesmo e os amigos já não conseguiam comprar a erva. Mas a ideia desse negócio é exatamente tratá-lo a partir da justiça social.

Em dado momento, montado o negócio, Pedro sente que precisa de mais gente para esse trabalho. O amigo, Marques, já vê nessa expansão a ideia de que os novos integrantes serão empregados, mas Pedro contraria o amigo:

> – As duas pessoa que a gente chamar pra vender a maconha pra gente têm que ganhar a mesma coisa que nós, mano. A gente vai dividir todo o lucro sempre em quatro parte igual.
>
> – Puta que pariu! Não acredito que tu vai cagar tudo com essas tuas ideia fodida!
>
> Pedro suspirou.
>
> – Caralho, Marques, não é só ideologia, sangue bom. Quando tu disse que queria vender maconha comigo, o que tu ia achar se eu quisesse mais dinheiro que tu? Porra, mano, eu tô tentando melhorar a minha vida, porque eu preciso melhorar a minha vida, mas tu também precisa melhorar a tua, então, tipo, cumé que eu ia te oferecer menos grana? Com que cara eu ia te propor uma coisa dessa? (FALERO, 2020, p. 130)

Observa-se no exemplo, além da ideia de divisão dos lucros, a linguagem que denota Pedro e Marques como sendo da região sul por conta do uso de "tu", mas também de uma fala que não usa a formalidade ou a gramática, como no caso de "as duas pessoa", sem o *s* de plural que de qualquer forma denunciam o narrador, aquele chamado culto, no trecho: "as duas pessoa... têm...". O verbo com acento explica que se trata de plural e, no entanto, o plural identifica-se em "duas pessoa". Pode até ser um apontamento para mostrar o narrador ou desapontamento de Falero que deixou passar esse "têm" no plural.

Se voltarmos ao Quarto *de despejo*, aquela personagem autora repete muitas vezes o caráter honesto que têm. Em nenhum momento pretende ganhar dinheiro de forma ilícita ainda que oportunidades não lhe faltassem. Havia muitos na favela que Carolina considerava como marginais. E ela sempre corrigia dizendo que nas favelas também havia muita gente honesta, e ela era uma delas. Em *Os supridores* essa moralidade está longe de existir. Os rapazes eram trabalhadores, mas observavam no dia a dia as pessoas ganhando dinheiro de forma ilícita, mas eles, de forma honesta, não saíam da situação de pobreza em que se encontravam. Havia sonhos de comer bombons do supermercado e eles não tinham dinheiro ou direito. Carolina doía-se pela filha que queria comer pastel e ter um sapato novo

para poder caminhar, mas seguia como catadora. O muito que fazia, muitas vezes, era ter a sorte de alguém doar-lhes alguma coisa. Mesmo ser pedinte era algo a que Carolina não se permitia. Os rapazes e seus amigos também não eram pedintes, eram trabalhadores. Mas nem de longe viam a chance de saírem da vila, daquele bairro miserável, de terem alguma dignidade. Como muitas vezes acontece, recorrer ao uso de drogas é uma saída, o astro-rei desses meninos. Mais que usuários, passarem a vendedores de drogas, era um sonho. Eles se agarraram a isso. E, como Carolina, Falero – na verdade o pseudônimo de José Carlos da Silva Junior – vê as injustiças e suas obras as denunciam. Falero disse em entrevista a Paulo Nogueira (2021), do *Estado de Minas,* pensar muito para apontar sobre a linguagem usada em sua obra que, a muitos, poderia chocar pela crueza e que, segundo ele, representa as pessoas da periferia, de lugares como o do qual ele vem: "São brancas, a maioria homens, heterossexuais, de classe média alta, as pessoas que produzem literatura no Brasil. Quando o povo brasileiro pega aquilo pra ler, não se enxerga ali em nada.".

Considerações finais

Postas as comparações, o que arrefece ânimos é perceber que passados 60 anos da obra de Carolina Maria de Jesus encontramos o livro de José Falero apresentando-nos personagens muito próximos da lida diária do próprio autor que, apesar de serem vítimas do sistema que não as vê, resolvem criar um novo sistema de sobrevivência, um sistema mais justo ainda que usando para isso meios ilícitos.

Se para Carolina a figura do astro-rei marca a nossa leitura, em Falero há uma metáfora que é concedida ao personagem Pedro quando se vê engolido pelo sistema jurídico porque um dos integrantes da narrativa comete traição e ele vai preso e perde para a morte amigos leais, a metáfora da sopa. Avelino, conhecido como Véio, comenta que as coisas não saíram como Pedro e Marques queriam e diz: "Tu salgou demais a tua sopa" (FALERO, 2020, p. 297). A metáfora viera de uma conversa de Avelino tempos atrás com a mãe que dizia que era preciso cuidado para não salgar demais a sopa porque depois era tarde, o sal ali estaria impregnado. Segundo Avelino, a sopa só fica pronta, no entanto, quando se morre e, claro, aí já não se pode fazer

mais nada. Enfim, a sopa é a própria vida. E, seguindo pela metáfora, Avelino explicará que nem sempre tudo está perdido se as pessoas, ao perceberem que salgaram demais a sopa, conseguirem colocar batatas e cenouras na mesma. Dar um jeito para que a sopa fique melhor. Essa metáfora, de fato, é aquela que segura a fé do rapaz, Pedro, que quando é preso passa na cadeia por um bom tempo. Pedro, exatamente como Falero, um dia começa a ler e a ler e a ler. Eis que chega o tempo em que ele consegue escrever um livro cujo nome que se lê é *Os supridores*. Salva-se pela obra, pela obra dentro da obra.

Assim, Falero (Pedro) e Carolina (Carolina) escrevem para poder observar o astro-rei, para poder melhorar a sopa da vida. Para denunciar as mazelas injustas impostas por uma sociedade que procura não enxergar as minorias, os excluídos. Para que possam, ao mesmo tempo, fazer ver um mundo apagado.

Na lida do tempo do diário, Carolina encerra a obra máxima assim:

> "1 de janeiro de 1960 - Levantei às 5 horas e fui carregar agua". (JESUS, 2020, p. 191). Falero encerra a obra dirigindo-se ao outro que o acompanhou com a leitura: "E se tu, leitor, estiveres lendo isto, três bien. É porque Pedro conseguiu escrever tudo o que desejava" (FALERO, 2020, p. 301)

Pedro e Carolina usaram a literatura em um mundo impensável, já que como ambos disseram, essa arte sempre é feita por homens, brancos e héteros. O que pesa aos leitores é perceber, como apontamos várias vezes neste artigo, que poucas coisas mudaram nessa sopa. Ao menos, cada um deles ofereceu-nos batatas e cenouras e chuchus para que ficássemos menos salgados, aguados e duros. E, nesse sentido, ainda que as duas obras sejam distantes no tempo, elas nos deixam um alerta: como estamos cozinhando?

A julgar, como citamos, pela polêmica acerca da reedição pela editora Companhia das Letras da obra de Carolina Maria de Jesus, entendemos como o professor Acauam Oliveira (2021) que toda a discussão expõe racismo. Assim diz ele:"Pois até mesmo os leitores que reconhecem a grandeza literária de Carolina acreditam que o afastamento da norma culta é um índice de exotização que precisa ser corrigido, que dirá a grande massa de leitores?"

De que "exotização" fala o autor? Aquela de alguns que consideram a obra de Carolina como um cânone literário, alguém que recebe um tratamento de inclusão. Assim, como Conceição Evaristo,

não importa a grandeza das autoras. Elas sempre estarão excluídas. Excluídos também Pedro e Marques, os supridores de José Falero.

Referências

BRANDINO, Luiza. A representação do negro na literatura brasileira. *Brasil Escola*. Disponível no link: <https://brasilescola.uol.com.br/literatura/a-representacao-negro-na-literatura-brasileira.htm>. Acesso em: 02 jul. 2021.

CARNEIRO, L.T. Maria. *O racismo na História do Brasil*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2003.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Prefácio. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020. p. 6-8.

EVARISTO, Conceição. Entrevista. *Roda Viva* de 6/9/2021. Disponível no link<https://www.youtube.com/watch?v=Wnu2mUpHwAw>. Acesso em: 7 set. 2021.

FALERO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020.

NOGUEIRA, Paulo. José Falero conquista crítica e público com 'Os supridores'. *Estado de Minas Pensar*. 26 de fevereiro de 2021. Disponível no link<https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/02/26/interna_pensar,1241051/jose-falero-conquista-critica-e-publico-com-os-supridores.shtml>. Acesso em: 03 jul. 2021.

OLIVEIRA, Acauam. Discussão sobre Carolina de Jesus expõe racismo. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 24 de agosto de 2021. C4.

REVISTA QUATRO CINCO UM. no 48, ago. 2021. p. 22-23.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Racismo no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

TENÓRIO, Jeferson. Orelha à obra Os Supridores. In: FALEIRO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo:Todavia, 2018.

Orfeu da Conceição (Vinicius de Moraes) e *Orfeu* (Cacá Diegues): mediações interartísticas para o ensino da história e cultura afro-brasileira

Sidnei Boz (CEFAPRO –MT)[1]
Claudiomar Pedro da Silva (SEDUC – MT)[2]

Introdução

Esta pesquisa comparatista coloca em confronto a peça teatral *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes, e o filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, no intuito de debater suas aproximações e distanciamentos.Literatura, teatro e cinema são articulados no estudo, criando a perspectiva interartes na análise, tomando como cerne o drama de Orfeu e Eurídice, em uma instigante releitura da mitologia grega que, no contexto da produção cultural brasileira, elege a figura do negro para uma discussão empenhada sobre a posição do sujeito-afro-brasileiro na sociedade contemporânea.

O negro é contextualizado nestas duas produções no morro carioca e, ligando-o ao mito de Orfeu (o músico, o apaixonado, que enlouquece com a morte de sua amada Eurídice), o dramaturgo demarca o cenário de sua trama, cujo filme possibilita atualizar, percebendo o drama da sociedade afro-brasileira em um distanciamento temporal de aproximadamente quatro décadas, entre a escrita do texto cênico e o lançamento do filme. A cultura africana, que atravessou o Atlântico e integrou-se à brasileira em uma diáspora forçada, é potencializada na figura da personagem central, Orfeu, que traz consigo as

1. Graduado em Letras pela UNEMAT (2003). Mestrado (2013) e Doutorado (2019) em Estudos Literários pelo PPGEL/UNEMAT. Atualmente é Professor Formador do CEFAPRO (Centro de Formação e Atualização dos Profissionais da Educação Básica de Mato Grosso). Trabalha principalmente com os seguintes temas: Literatura, Teatro, Língua Portuguesa e Formação Continuada.
2. Doutor em Estudos Literários, Mestre em Estudos Literários, Especialista em Língua e Discurso e Licenciado em Letras, ambos, pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Atualmente é Professor da Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso, em Tangará da Serra. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Língua Portuguesa e Pesquisa.

características do trágico, na tentativa de despertar no leitor/espectador uma reavaliação da história e cultura afro-brasileira.

Desse modo, procuramos demonstrar que essas obras possuem pontos interartísticos que articulam literatura (texto), teatro (cena) cinema (filme), que podem contribuir para o ensino da história e cultura afro-brasileira na Educação Básica, em consonância ao que estabelecem as Leis Federais 10.639/2003 (BRASIL, 2003) e 11.645/2008 (BRASIL, 2008).

O mito de Orfeu, *Orfeu da Conceição* e *Orfeu*

A tragédia, em sua forma clássica, representa a vida de Orfeu, que tem presença garantida entre osmitos gregos mais conhecidos. Conforme a descrição do mito trazida pela peça de Moraes (1956), Orfeu teve um fim desgraçado. O divino músico da Trácia uniu-se a amada Eurídice e encantava a todos com a lira que havia ganhado de seu pai Apolo. Porém, ao fugir das perseguições de Aristeu, Eurídice é picada por uma serpente e morre. Orfeu fica desolado e vai procurá-la no reino das trevas junto a Plutão, que concede a ele o direito de trazer Eurídice consigo de volta ao plano terrestre, porém este não poderia olhar para trás em seu retorno. Não resistindo, Orfeu, quase saindo do reino das trevas, olha para trás a fim de ver se a amada o acompanhava, e nisto a perde para sempre. As bacantes ofendidas pelo amor de Orfeu por Eurídice acabam por assassiná-lo.

Podemos dizer que o mito de Orfeu permite-nos releituras que se adequam no tempo e no espaço. Compreendemos que a peça *Orfeu da Conceição* faz uma dessas releituras, ambientando a narrativa em um morro carioca, na década de 1950-60. A personagem Orfeu, nesta peça,guarda algumas semelhanças com o mito original, como o fato de ser músico e apaixonado por Eurídice, bem como o enredo trágico. Observa-se, entretanto, que ganha destaque no contexto da peça a figura do negro representada inicialmente em seu personagem central.Na apresentação da peça, Vinicius de Moraes já traz que

> esta peça é uma homenagem ao negrobrasileiro, a quem, de resto, a devo; e não apenas pela sua contribuição tão orgânica a cultura dêste país, — melhor, pelo seu apaixonante estilo de viver que me permitiu, sem esfôrço, num simples relampejar do pensamento, sentir no divino músico da Trácia a natureza de um dos divinos músicos do morro carioca. (MORAES, 1956, p. 14)

Por sua vez, o filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, nos traz uma releitura da peça de Vinicius de Moraes, ambientada quatro décadas mais tarde, já no final do século XX, com uma demarcação do morro carioca mais próximo de uma favela na atualidade. As imagens do cinema, bem como a maior proximidade com o tempo presente, oportunizam pontos para análise que em confronto com a peça, procuramos observar à luz do que propõe o estudo da História da Cultura Afro-brasileira e Indígena, conforme a Lei 10.639/2003 (BRASIL, 2003) e a Lei 11.645/2008 (BRASIL, 2008).

Nosso objetivo é seguir esse fio condutor, traçando os pontos possíveis em uma perspectiva interartes que muitas vezes convergem para uma aproximação da literatura, aqui representada pelo mito e pela peça, com o cinema.

> Alguns fatores intrínsecos a estrutura e ao enredo, as personagens, o ponto de vista, o mundo da experiência interior, o discurso figurativo, a alegoria e o símbolo, e a estrutura temporal podem servir de objeto de análise numa abordagem comparativa entre os dois meios. Representam áreas de convergência entre a literatura e o cinema. (DINIZ, 1999, p. 67)

A análise destes fatores entre a peça e o filme, não esquecendo seu ponto de partida mitológico, nos permitiram direcionar o estudo para dois pontos principais, que correspondem às construções identitárias do negro na sociedade brasileira representadas em suas personagens e aos elementos agregados pela música, no ambiente e no contexto em que é inserida, percebendo o elo artístico e histórico no intervalo de quatro décadas que separa as obras. Observamos convergências e divergências que a estética própria de cada obra de arte representa, percebendo nessa análise interartes uma melhor compreensão das obras como objeto de estudo, visando um embasamento para o trabalho com o ensino e cultura afro-brasileira.

A identidade e as personagens

Vinícius de Moraes oportuniza uma discussão sobre a identidade do negro brasileiro em sua peça. Desse modo, é natural a indicação de que: "todas as personagens da tragédia, devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que

não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos" (MORAES, 1956, p. 15).Partimos dessa representação social exercida pelo negro na peça, em confronto com o filme de Cacá Diegues, a fim de observar como esteticamente é percebida essa identidade, por meio de seus personagens.

Orfeu é a personagem central tanto da peça quanto do filme, sendo representado como músico e negro em ambas as obras. Na peça, destaca-se inicialmente o seu amor por Eurídice, inspiração para a composição das suas músicas, de quem se sente tão próximo, com tanta paixão, que chega a afirmar: "Orfeu é Eurídice" (MORAES, 1956, p. 14). Exímio músico, sua viola parece falar, especialmente nas noites de luar, quando, pensando na sua amada, se põe a compor melodias e canções. Sua tragédia, em muitos momentos, lembra a do próprio Cristo, com alusões bastante representativas observadas no confronto entre a festa de carnaval e a religião cristã.

No filme, embora o amor por Eurídice também seja o foco da trama, a representatividade socialmente ativa de Orfeu (personagem interpretado pelo ator Toni Garrido) é maior. Já na abertura ele aparece próximo de algumas das crianças da favela, que o acordam com intuito de vê-lo tocar para fazer o sol nascer. Carinhosamente é chamado pelas crianças de *Feu,* sendo que estas acreditam que o violeiro precisa tocar sua viola todos os dias para despertar o sol. A cena fílmica de Orfeu tocando e o sol nascendo na Baía de Guanabara traz uma imagem muito bela logo no início do filme.

Orfeu também é o principal carnavalesco da escola de samba Unidos da Carioca, a qual oferece ao mesmo tempo uma oportunidade de lazer e de emprego aos moradores da favela.O sonho do músico em ver principalmente os jovens com oportunidade dignas, de educação e inserção social é contraposto, além da ausência de políticas de estado, principalmente pelos traficantes que residem na favelae também se valem das crianças para realização de algumas de suas atividades.

O gatilho para o conflito emocional de Orfeu, tanto no filme quanto na peça, ocorre pela morte de sua amada Eurídice. Embora em circunstâncias diferentes, o desespero gerado pela morte da amada toma conta de seu ser de maneira tão completa, que Orfeu não consegue dele se desvencilhar. Esse amor de Orfeu por Eurídice, que continua mesmo com a morte desta, desperta ainda mais o ciúme das outras mulheres, principalmente da personagem Mira.

Eurídice é descrita na peça como a musa inspiradora de Orfeu. É interessante perceber, desde a cena inicial, a reciprocidade do imenso amor entre Orfeu e Eurídice. Tanto que, com foco na ambientação de um final de tarde na casa de Orfeu, o primeiro som que se representa na peça é o de uma valsa, cujo título homenageia a personagem Eurídice.

O poema que vem após a execução da valsa, recitado pelo Corifeu, é também uma alusão ao amor, à mulher e aos perigos da paixão:

> São demais os perigos desta vida
> Para quem tem paixão, principalmente
> Quando uma lua surge de repente
> E se deixa no céu, como esquecida.
> E se ao luar que atua desvairado
> Vem se unir uma música qualquer
> Ai então é preciso ter cuidado
> Porque deve andar perto uma mulher.
> Deve andar perto uma mulher que é feita
> De música, luar e sentimento
> E que a vida não quer de tão perfeita...
> Uma mulher que é como a própria lua:
> Tão linda que só espalha sofrimento
> Tão cheia de pudor que vive nua
>
> (MORAES, 1956, p. 17)

Nas palavras de Clio, mãe Orfeu, não há mulata mais bonita que Eurídice, entretanto Clio é contra o casamento, já marcado. Ela acredita que o filho pode ter a esposa que quiser, e prefere vê-lo amigado que casado. Os costumes de época vão sendo representados, e Eurídice, que aguarda o casamento com Orfeu, evita o relacionamento amorosoa ntes de casar-se. Percebe-se na fala de Eurídice, "Vamos fazer assim como Deus quer/Não é mesmo" (MORAES, 1956, p. 17), o pudor de contexto católico/religioso na fala da personagem, representado em seu temor sobre o relacionamento sexual com Orfeu antes do casamento. É significativo observar que, cedendo aos desejos próprios, provocados por Orfeu, ela acabaria sendo "castigada" com a própria morte.

A beleza de Eurídice desperta não só o amor de Orfeu, mas de outros pretendentes como Aristeu, fatores que juntamente com o ciúme despertado nas mulheres, outras pretendentes de Orfeu como Mira de Tal, na peça, acabam por motivaras mortes tanto de Eurídice quanto de Orfeu.

O filme *Orfeu* começa exatamente como a peça, com o poema, acima citado, em homenagem à Eurídice e referência aos perigos que o amor pode causar, porém aqui recitado por Orfeu (voz de Toni Garrido). Eurídice (personagem interpretada pela atriz Patrícia França) é descrita como uma acreana que, pelo motivo do falecimento do pai, com quem vivia, viaja ao morro carioca em busca da tia Carmem (personagem da atriz Maria Ceiça), sua única parenta viva. Na viagem do Acre ao Rio de Janeiro, Eurídice gasta todas suas economias para realizar o seu sonho de viajar de avião. O fato de ser de outro estado, com outra origem e cultura, é bastante interessante em relação à personagem da peça. No filme, por ter um tom de pele mais claro e por conta de sua origem acreana, Eurídice é chamada de *indiazinha* por Orfeu. É muito representativo o fato de ser Eurídice de outro estado, ao demonstrar o grande número de pessoas migrantes que, em busca de condições melhores, acabaram tendo que residir na favela carioca e ou outros centros urbanos, principalmente nas décadas finais do século XX.

Outro contraste interessante ocorre na descrição do vilão nos enredos de *Orfeu da Conceição* e de *Orfeu*. Na peça, o vilão permanece com o mesmo nome do mito original, Aristeu, e é também como no mito um criador de abelhas, que vive um amor não correspondido por Eurídice:

> Eu me chamo Aristeu, pastor de abelhas
> Mas não há mel bastante neste mundo
> Para adoçar a minha negra mágoa...
> Aristeu, Aristeu, por que nasceste
> Para morrer assim, cada segundo
> Desse teu negro amor sem esperança?
>
> (MORAES, 1956, p. 38)

Aristeu vê sua desesperança se transformar em ciúme e fúria, despertados pela personagem Mira de Tal, quando esta conta a ele sobre paixão entre Orfeu e Eurídice. Posteriormente açodado pela Dama da Noite (personagem que representa a morte na peça), Aristeu irá assassinar Eurídice com um punhal, cena que encerra o primeiro ato da peça. Aqui uma curiosidade especial sobre a peça, pois Vinicius de Moraes, na apresentação de *Orfeu da Conceição*, cita que após o primeiro ato, somente seis anos mais tarde, em Los Angeles, ele conseguiu escrever o segundo e o terceiro atos, o que nos oportuniza

vislumbrar um pouco das minúcias de como foi o processo de criação desta obra.

No filme *Orfeu* não há a personagem Aristeu. Se torna muito interessante esse contexto, que sugere uma atualização temporal, pois quem representa a figura de vilão é a personagem Lucinho, o líder do tráfico de drogas no morro. Lucinho (personagem de Murilo Benício) é descrito como amigo de infância de Orfeu, porém ambos seguiram caminhos opostos em sua vida adulta. Lucinho é o responsável por uma espécie de estado paralelo, que presta auxílio aos que considera conveniente e inclusive julga e condena à morte pessoas que cometem alguns crimes, como estupro, em seus domínios. Orfeu, que, pelo contrário, como ativista social, procura soluções para que a favela tenha condições de ser um lugar seguro e próspero, evita entrar em conflito com Lucinho. Fato que muda com a chegada de Eurídice ao morro.

Eurídice passa a exigir que Orfeu faça algo em relação a Lucinho. A tragédia então, encaminhando-se para seu desfecho, faz com que Lucinho acabe matando Eurídice. Orfeu, como uma espécie de justiceiro, pelo mal causado tanto à sua comunidade quanto à Eurídice, acaba por matar Lucinho. Isto se constitui numa mudança considerável em relação à peça, em que o vilão Aristeu não mais aparece em cena, após assinar Eurídice ainda no primeiro ato, ao passo que no filme a morte de Lucinho acontece quase no final, pelas mãos de Orfeu.

Outro fato que se faz importante é verificar que a personagem Lucinho possui pele branca, o que pode indicar também uma mudança na constituição social e racial do morro carioca, quando se compara filme e peça. Se tomarmos por base a perspectiva histórica, veremos que depois da Lei Áurea em 1888, que declarou extinta a escravidão no Brasil, os chamados "bairros africanos" eram os lugares em que os ex-escravos, sem terra e sem opção de trabalho, iam morar na cidade. No início do século XX, os cidadãos pobres, que antes residiam nos cortiços cariocas, foram afastados do centro da cidade, o que originaria as favelas e promoveria o seu crescimento ao longo da primeira metade do século XX. Entretanto foi na década de 1970, devido ao êxodo rural no Brasil, em que muitas pessoas migraram do campo para a cidade,s em ter um lugar para morar, que surgiram a maioria das favelas.

Embora possivelmente ao longo do tempo muitos brancos pobres passaram residir na favela, podemos perceber, em dados do início do século XXI, que a maioria da população da favela é formada por negros:

> Entre 1993 e 2007, o percentual de residências que se encontravam em favelas ou semelhantes passou de 3,2% para 3,6%. É um percentual considerado baixo, mas que representa um universo de 2 milhões de domicílios, ou pelo menos 8 milhões de pessoas. Considerando a distribuição de acordo com o chefe da família, tem-se que 40,1% dessas casas são chefiadas por homens negros, 26% por mulheres negras, 21,3% por homens brancos e 11,7% por mulheres brancas[...] (AGÊNCIA BRASIL, 2008)

Se somarmos os percentuais dos chefes de família, indistintamente de gênero, temos que 66,1% é formado por negros; e 33,9% é formado por brancos. Desse modo, levando em consideração a constituição dos moradores da favela, aparecem no filme personagens que são brancos, comoo vilão Lucinho e a personagem do taxista Oswaldo (ator Castrinho), dentre outros, fazendo um retrato dessa desigualdade social sobre os moradores favelados também com personagens brancos, embora a favela possua a maioria dos moradores negros.

Mira de Tal é a vilã da peça. Descrita como uma "mulher do morro", apaixonada por Orfeu, mas desprezada em função do amor que o músico sente por Eurídice, Mira não suporta o ciúme e aguça em Aristeu este sentimento, o que provoca a morte de Eurídice. Também é Mira de Tal que, junto de outras mulheres, acaba por matar Orfeu, fazendo uso de navalhas, como na história do mito.

No filme, Mira (interpretada pela atriz Izabel Fillardis) é da mesma maneira desprezada por Orfeu. Representada como uma mulher muito bonita, que também é sambista e desfila na escola de samba Unidos da Carioca, ela chega a posar para uma famosa revista masculina. Entretanto, a indiferença de Orfeu faz com que Mira no ápice de seu ciúme, ao ver Orfeu com o corpo de Eurídice nos abraços, acabe também por assassiná-lo fazendo uso de uma lança.

Entre as principais personagens da peça/filme é importante trazermos em comparação o pai e a mãe de Orfeu. Na peça, o pai de Orfeu é representado pela personagem Apolo, músico que foi responsável por ensinar Orfeu a tocar violão. Podemos perceber que,neste sentido, a peça guarda uma semelhança com o mito, em que o deus Apolo era o pai de Orfeu e o presenteia com uma lira. Entretanto, na peça, Apolo é criticado pela esposa, Clio, que reclama por ter que sustentar a casa sozinha:

> Não lava roupa até comer o sabugo (olha Apolo de lado)
> Não sustenta um malandro, uma coisa ruim
> Que só sabe contar muita garganta
> E beber sem parar no botequim?
>
> (MORAES, 1956, p. 22)

Já no filme, o pai de Orfeu chama-se Inácio (personagem interpretado por Milton Gonçalves) e é um dedicado mecânico, evangélico, que não gosta de samba. No aspecto histórico, o crescimento das igrejas evangélicas e do número de fiéis destas é bastante interessante de ser observado, como representação da personagem Inácio. Também Eurídice, mesmo não sendo evangélica, o acompanha a um culto, porém em diálogo com Inácio, percebe-se que havia igrejas evangélicas no Acre de onde ela vinha e que Eurídice por vezes frequentava-as porque achava *bonito*. Deste modo, também a referência às igrejas evangélicas pode ser considerada uma atualização no contexto histórico do filme, em relação à peça.

Por outro lado, a personagem de Conceição (interpretada no filme pela atriz Zezé Motta) joga búzios, ritual africano sagrado associado ao Candomblé,o que não é destacado na peça de Vinícius de Moraes. Conceição incentiva as atividades do filho Orfeu como músico e carnavalesco, também auxiliando-o nas funções da escola de samba.

A peça traz a mãe de Orfeu na personagem Clio, nome que na mitologia grega é dado a uma das nove musas, a musa da História. Também conforme a mitologia, a mãe de Orfeu é outra musa chamada Calíope, a musa da poesia, da eloquência e da ciência de forma geral. Torna-se interessante observar essa troca do nome da musa, mãe de Orfeu, conforme a mitologia e a peça. Clio pode representar a história da mulher negra, suas dificuldades e preconceitos vividos, de forma ainda mais complexa, porque, para além do preconceito racial, também sofre em uma sociedade em que os homens possuem privilégios. O fato de sustentar Apolo é bastante representativo, neste sentido.

A música e seus ambientes

Percebendo Orfeu como o divino músico da Trácia, Vinícius de Moraes diz que não teve dificuldade em estabelecer um elo entre este mito e um dos divinos músicos do morro carioca (Moraes, 1956). Essa

afirmação, contida na apresentação da peça, nos dá a dimensão de quanto a música se faz presente como elemento cênico que constitui *Orfeu da Conceição*. Os recursos musicais podem exercer diferentes funções, sendo que a exposição,

> das fontes musicais, ou, pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a música e o resto da encenação, especialmente o espaço e atuação do ator. Não é questão apenas da influência – emocional – da música sobre a representação teatral, mas também do impacto da cena sobre a música e sua percepção. Essa influência recíproca que fortalece, mas também às vezes destrói, um elemento pelo outro, deve ser objeto de uma avaliação crítica [...] (PAVIS, 2015, p. 131)

A peça abre, como já dissemos, com a *Valsa de Eurídice*, de autoria do próprio Vinícius de Moraes, que, com uma melodia triste, fala da despedida, do sentimento angustiante que a ausência do ser amado causa. Percebe-se nela o imenso amor que Eurídice sente por Orfeu.

Orfeu da Conceição conta ainda com outras sete músicas que Vinícius de Moraes compôs com Tom Jobim, marcando o início de uma grande parceria. Compõem este álbum musical de *Orfeu da Conceição: Overture, Monólogo de Orfeu, Um nome de mulher, Se todos fossem iguais a você, Mulher, sempre mulher, Eu e o meu amor* e *Lamento no morro.* Em conformidade com os momentos da peça, às vezes na música há apenas a melodia, em outras o acompanhamento de poemas-canções, que são encenadas. *Overture* é uma música orquestrada, composta por Tom Jobim e, como o próprio título diz, é o tema de abertura da peça, que acompanha a sua estreia: "Depois da *ouverture* para grande orquestra, escrita por Antonio Carlos Jobim especialmente para a peça, o pano se abrira sobre cenário de Oscar Niemeyer"(MORAES, 1956, p. 13).

Um nome de mulher é um samba cantado pelo personagem Orfeu, que refere a descoberta do amor, no qual o eu lírico demonstra felicidade, mesmo perdendo sua paz interior para o amor que o inquieta. Interessante se faz perceber, que o verso que intitula a música, e dela faz parte, *um nome de mulher*, é repetido duas vezes por Orfeu, como que representando o processo de composição, em conversa com Clio, que antecede a apresentação da música:

ORFEU (como para si mesmo)
Sabe onde. Sabe onde!
Minha mãe, neste momento
O juízo de Orfeu tem outro nome
Um nome de mulher... Neste momento
O juízo de Orfeu canta baixinho
Um poema de Orfeu que não e seu:
É um nome de mulher... Neste momento[...]

(MORAES, 1956, p. 21, grifo nosso)

Posteriormente, ao chamar por Eurídice, a composição aparece completa na peça. Importante observar a didascália que antecede o samba e oportuniza a percepção desse processo de composição, exacerbando o amor de Orfeu por Eurídice:

ORFEU
Eurídice! Eurídice! Eurídice!

(O violão responde com três acordes semelhantes. Aos poucos, uma melodia parece repontar, com ritmos mais característicos, da massa informe de música que brota do instrumento. Orfeu, atento ao chamado, dedilha mais cuidadosamente certas frases. Aos poucos o samba começa a adquirir forma, enquanto a letra, espontânea, a princípio soletrada, vai se adaptando a música).

ORFEU (cantando)
Um nome de mulher
Um nome só e nada mais[...]

(MORAES, 1956, p. 22)

No álbum, *Monólogo de Orfeu* é declamada e teatralizada pelo próprio Vinícius de Moraes com uma flauta pastoral ao fundo. A música diz sobre a mulher amada e o sentimento provocado pela sua ausência, que o eu lírico sofre. Na peça é Orfeu (que inicia a cena sorrindo) quem a recita, seguida a uma despedida de Eurídice. Ao final do monólogo, ocorre o *insight* para composição do samba *Se todos fossem iguais a você*: "às últimas linhas o violão de Orfeu já começa a afirmar uma nova melodia, que o músico retoma. O samba se vai pouco a pouco revelando, enquanto a letra se forma naturalmente, ao sabor do ensaio. Orfeu canta" (MORAES, 1956, p. 34).

Processo parecido acontece em *Mulher, sempre mulher.* Depois de uma conversa amigável com a mãe, o violão de Orfeu se põe novamente a dar voz a inspiração:

ORFEU
Já vou, mãezinha. (Pega no violão e põe-se a tocar agitadamente. Depois vai serenando, em acordes que aos poucos se vão fazendo mais e mais alegres. Por fim o ritmo do samba já reponta. Dá uma sonora gargalhada).
Mulher... ah, mulher!
(O instrumento parece repetir a frase. Orfeu assovia. Depois o samba começa a aparecer).
Mulher, ai, ai, mulher
Sempre mulher de no que der [...]

(MORAES, 1956, p. 37-38)

Já num tom triste, com Clio sendo levada de sua casa para atendimento médico por causa do desespero pelo desaparecimento de Orfeu, *Eu e meu amor* é cantada por um coro de meninos. Por fim, o samba *Lamento no morro* é também cantado em coro no ambiente Tendinha, onde homens e mulheres estão querendo consolar Mira, que está agitada pela loucura e sumiço de Orfeu.

No filme *Orfeu*, a música *Lamento no morro* é ouvida logo na abertura, também cantada em coro, cujo som vai se dissipando, ao mesmo tempo em que aparece viva a voz de Orfeu (Toni Garrido) a recitar o poema que na abertura da peça é apresentado pelo Corifeu. A imagem ao fundo é de um avião contornando a Baía de Guanabara, o qual traz Eurídice em sua viagem do Acre para o Rio de Janeiro. Ainda durante o poema, aparece uma cena de sexo entre Orfeu e Mira. Desse modo, o início do filme já nos oferece pistas sobre a tragédia, se juntarmos as personagens principais: Orfeu, Eurídice e Mira, as imagens das cenas, ao significado dos versos do poema: "São demais os perigos desta vida/Para quem tem paixão[...]" (MORAES, 1956, p. 17).

Estão também presentes no filme duas outras músicas da peça: *Valsa de Eurídice* e *Se todos fossem iguais a você.* Elas fazem parte deum álbum especial do filme *Orfeu*, com quatorze músicas que compõem a sua trilha sonora. Destacamos inicialmente destas músicas osamba que é cantado no desfile da escola de samba Unidos da Carioca: *O enredo de Orfeu*. Sua letra e melodias representam a alegria e ao mesmo tempo trazem muitos aspectos culturais:

Nosso carnaval
É filho dos rituais das bacantes
Do coro das tragédias gregas

Das religiões afro-negras
Das procissões portuguesas católicas[...]

(GARRIDO, 2021)

O aspecto religioso que se destaca nesses primeiros versos do samba apresentado no filme é fortemente sentido na peça nas alusões ao Cristianismo, comparando Orfeu ao Cristo crucificado, como já dissemos, e ainda pelas orações católicas ou referências a estas que se fazem presentes. Por outro lado, há um contraste representado principalmente pelo Carnaval, com o ritmo alegre, tanto na peça quanto no filme, que é esse momento de catarse em que o profano, ou seja, aquilo que não faz parte do sagrado, é permitido.

No filme, *Sou você* é outra composição muito importante para o enredo, porque é cantada por Orfeu da varanda de sua casa, quando apaixonado por Eurídice, porém ainda não correspondido em seu amor. A cena que acompanha a música, com as imagens do luar e do mar, contrastando com Orfeu e Eurídice em *close*, é representativa do amor entre os dois, ilustrado na melodia e na letra:

Mar sob o céu
Cidade na luz
Mundo meu
Canção que eu compus
Mudo tudo
Agora é você [...]

(VELOSO, 2021)

Outro aspecto importante de se perceber são os locais sombrios (infernos) descritos tanto na peça quanto no filme. O que podemos chamar de inferno é o local do reino sombrio, conforme o mito, onde Orfeu vai em busca de Eurídice para tentar trazê-la novamente ao reino dos vivos. Na peça, o inferno é representado pelo clube *O smaiorais do inferno*, onde Plutão reside junto de Cérbero, o assustador cão de guarda, e de sua esposa Proserpina. Nesse local, em que inicialmente os personagens estão dançando, está ocorrendo um baile, pois é terça-feira *gorda* de Carnaval, mas em princípio não há música na cena. Em seguida, Plutão ordena que todos se divirtam, pois logo a festa acabará (inicia-se na quarta-feira o período sagrado da Quaresma para os cristãos), ouve-se gargalhadas, gritos e a música com os instrumentos carnavalescos é orquestrada por Plutão, que pede a

todos as funções do tamborim, da cuica, do pandeiro, do agogô e finaliza com a pergunta sobre se vai dar samba, e se está gostoso, a todos os presentes no baile.

O baile segue animado, com sons atingindo proporções fabulosas (podemos imaginar que seja como no desfile de uma escola de samba na atualidade). Quando Orfeu chega à procura de Eurídice, os sons do baile vão pouco a pouco diminuindo, até serem completamente substituídos pelo som do violão de Orfeu. O segundo ato encerra-se no ambiente do clube *Os maiorais do inferno*, com Orfeu confuso tentando encontrar Eurídice nas outras mulheres que vestem indumentárias semelhantes à da amada.

No filme, o precipício onde são jogados os corpos das execuções feitas pelos traficantes liderados por Lucinho é que faz as vezes do inferno. É nele que o corpo de Eurídice é jogado depois de "acidentalmente" ser morta pelo vilão. Quando Orfeu consegue a informação de que Eurídice foi jogada no precipício, não hesita em matar Lucinho. Em seguida, desce o precipício, local que conhecia desde a infância, entretanto sua descida faz-se em uma cena noturna, acompanhada por uma tempestade, o que dificulta a ação e deixa o ambiente assustador. Quando encontra Eurídice, é manhã, não há mais tempestade e a claridade alegra o ambiente. Orfeu canta *Manhã de Carnaval*:

> Manhã, tão bonita manhã
> Na vida, uma nova canção
> Cantando só teus olhos
> Teu riso, tuas mãos
> Pois há de haver um dia
> Em que virás [...]
>
> (BONFÁ, 2021)

O aspecto alegre da música é contrastado logo em seguida pela "expiação" de Orfeu, perseguido pela polícia por matar Lucinho. Finalizando o filme, há um plano imaginário, com Orfeu e Eurídice dançando, possivelmente comemorando a vitória da escola de samba Unidos da Carioca no desfile de Carnaval. Ouve-se ao fundo *Se todos fossem iguais a você*, cantada por Orfeu. O tom esperançoso tanto da melodia quanto da letra, assemelha-se a mensagem passada pelos versos recitados em coro que encerram a peça *Orfeu da Conceição*: "Para matar Orfeu não basta a Morte./Tudo morre que nasce e que viveu/ Só não morre no mundo a voz de Orfeu" (MORAES, 1956, p. 84).

Aqui o coro exerce um papel fundamental, que podemos associar à figura do povo. Ou seja, o coro está representando nos versos o povo, em especial o povo negro, que, apesar de toda a tragédia que viveu desde a sua escravidão, quer ser ouvido e quer transformar para melhor sua realidade.

Considerações finais

O estudo comparatista entre a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes (1956) e o filme *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999) permitiu percebermos aspectos estéticos que podem ser bastante representativos para o ensino da história e da cultura afro-brasileira, considerando os momentos distintos de suas produções.

As personagens, a narrativa das obras e os recursos cênicos e cinematográficos utilizados por seus autores dimensionam uma representação do negro, especialmente na figura de Orfeu. A tragédia da personagem principal envolve aspectos históricos e culturais que se aproximam do cotidiano e por vezes trazem um contexto religioso-católico, especialmente na peça, em outros, um protagonismo social, sobretudo no filme. Em ambas as obras, esse contexto demonstra a alegria, a paixão e a luta pelas coisas belas da vida.

Neste sentido, a música ganha importância fundamental para a análise das obras, uma vez que estabelece uma relação entre os aspectos visíveis em cena, muitas vezes sendo a própria música o objeto a ser encenado. Na peça, o processo de criação musical ganha destaque, e no filme, os efeitos cinematográficos permitem potencializar as imagens, conferindo um contexto estético em que a música ora se sobrepõe, ora interliga os elementos.

Portanto, abrem-se, como procuramos demonstrar a partir destas obras e de seu estudo comparatista, várias perspectivas de abordagem para o trabalho com a história e cultura afro-brasileiras.

Referências

AGÊNCIA BRASIL. *Negros são maioria nas favelas, segundo estudo do Ipea.* 2008. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2008-12-16/negros-sao-maioria-nas-favelas-segundo-estudo-do-ipea>Acesso em 28. out. 2021.

BRASIL. *Lei nº 10.639*, de 9 de janeiro de 2003. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-brasileira", e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm> Acesso em: 10 set. 2021.

BRASIL. *Lei nº 11.645*, de 10 de março de 2008. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-brasileira", e dá outras providências.Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> Acesso em: 10 set. 2021.

BONFÁ, Luiz. *Manhã de Carnaval.* Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luiz-bonfa/47073> Acesso em 30. out. 2021.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema:* da semiótica a tradução cultural. Ouro Preto: UFOP, 1999.

GARRIDO, Toni. *O enredo de Orfeu.* Disponível em: <https://www.letras.mus.br/toni-garrido/795820> Acesso em 30. out. 2021.

MORAES, Vinícius. *Orfeu da Conceição.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1956.

MORAES, Vinícius. *Valsa de Eurídice*.Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vinicius-de-moraes/86480/> Acesso em 29. out. 2021.

ORFEU. Cacá Diegues. 1999.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VELOSO, Caetano. *Sou você*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/586896/> Acesso em 29. out. 2021.

Da *frantumaglia* à *desmarginação*: o abismo na obra de Elena Ferrante

Tatianne Santos Dantas (UFS)[1]

Introdução

Em 2003, as jornalistas Giuliana Olivero e Camilla Valletti enviam para Elena Ferrante uma série de perguntas relacionadas com os temas dos seus livros até aquele momento. A escritora havia publicado dois romances, *L'amore molesto* (1992) e *I giorni dell'abbandono* (2002), alcançando um reconhecimento, restrito, até aquele momento, ao território italiano e à língua de sua escrita. Com essa entrevista, que mais tarde estará disponível numa coletânea de cartas, ensaios e tésseras, Ferrante apresenta ao público leitor e à crítica uma palavra que terá grande importância em sua obra: a *frantumaglia.* Diante de uma pergunta das jornalistas sobre a dor que as protagonistas dos seus romances atravessavam, a autora responde que vai lançar mão de uma palavra de dor advinda da sua infância e que a acompanhou na escrita de ambos os livros. Sua mãe havia deixado um vocábulo do seu dialeto para designar a sensação de ser puxada de um lado para o outro "por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia* (...). Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira" (FERRANTE, 2017, p.105). A *frantumaglia* aparece pela primeira vez como uma palavra cuja definição incerta permite que a escritora a utilize como um conceito.

Alguns anos mais tarde, Elena Ferrante publica a tetralogia napolitana, série de quatro livros que tem início com *L'amica geniale* (2011) e segue, em ordem cronológica, com os volumes *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). Através desses livros, que conta a longa história de amizade entre a narradora, Elena Greco, e Lila Cerullo, a escritora passa a ser lida em escala mundial. Com mais de dezesseis milhões de livros vendidos e tradução para mais de 50 países, Elena Ferrante

1. Psicanalista, mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura pela UFRGS e doutoranda em Estudos Literários pela UFS.

tornou-se um fenômeno literário de grandes proporções. Como afirma Stiliana Milkova (2021, p.13), "os romances de Elena Ferrante ultrapassaram a cultura italiana e se tornaram um fenômeno global, presença ativa no cenário literário de todo o mundo". No entanto, ao contrário da maioria dos livros que conquista um grande público e não recebe a atenção da crítica e dos estudos acadêmicos, os romances de Ferrante são objetos de estudo em diversas áreas. Foi através de um ensaio publicado em 2013 por James Wood na revista *The New Yorker,* intitulado *Women on the Verge,* que o mundo literário anglófono virou os olhos para a autora. Entre as características de suas narrativas, Wood (2013) destaca o caráter violento como as narradoras expõem suas vidas, deixando suas leitoras amarradas a um jorro confessional até chegar à última página.

As histórias de Elena Ferrante são sempre narradas em primeira pessoa por mulheres e colocam em causa questões como violência doméstica, abuso infantil, luto, relação mãe e filha, a repulsa pelo próprio corpo, entre outras. Tratam-se de narradoras que estão sempre tentando manter uma imagem coerente com o papel social que lhes foi dado, muitas vezes de esposa e mãe, mas que, por alguma ruptura relacionada a esse papel, veem-se estilhaçadas. Uma parte dos estudos sobre a autora tocam nesse ponto quanto tentam explicar seu sucesso. Em um ensaio intitulado *A escritora genial,* Eliane Robert Moraes (2017) afirma:

> Tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas fortes e problemáticas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea. Para além de tal afinidade, porém, as peripécias das heroínas televisivas pouco têm em comum com as histórias de vida contadas na série napolitana. Diferença capital, uma vez que a densidade da imaginação de Ferrante e a qualidade de sua escrita nos obrigam a deixar de lado os indicadores de popularidade para encarar a complexidade de seu romance de formação. Para compreender esses livros é forçoso ultrapassar as evidências da mercadoria e penetrar na opacidade da matéria literária. (MORAES, 2017, p.1)

Com esse sucesso, o mistério por trás do nome Elena Ferrante também é alvo de muita especulação, uma vez que esse é o nome que aparece para contornar uma ausência. Mesmo diante de uma alta demanda por sua presença como pessoa pública, desde o lançamento

de seu primeiro livro Ferrante opta por não aparecer. Em uma carta enviada à sua editora em 1991, manifesta o desejo de não participar de nada que pressuponha o comprometimento público de sua pessoa, afirmando: "Não participarei de debates e encontros, se me convidarem. Não irei receber prêmios, se quiserem me agraciar com algum (...) Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita" (FERRANTE, 2017, p.11-12) Apesar de inúmeras tentativas de revelar quem seria a pessoa ou as pessoas (há a hipótese de que são quatro as mãos que escrevem sob o nome de Ferrante) por trás de criações literárias tão instigantes, até hoje a identidade de quem escreve mantém-se em sigilo. Como foi preconizado desde o início, as únicas intervenções feitas pela autora se dão através da escrita. É nesse ponto que a ausência se torna importante para a discussão desse artigo. Entendo a questão da autoria como um terreno fértil a ser explorado na obra em construção de Elena Ferrante. Foi anunciado recentemente pela casa editorial italiana *Edizioni e/o* que um novo livro de ensaios será publicado em novembro de 2021 intitulado *I margini e il dettato* e, como afirma Elisa Sotgiu (2021), é impossível falar de autoria no começo do século XXI sem tomar Ferrante como um paradigma. Sem esquecer que sua ausência constitui-se como um mistério que foi apropriado pela "ideologia capitalista" (BARTHES, 2012, p.58) para vender mais livros, aqui me interessa a faceta de seu trabalho que permite pensar Elena Ferrante como uma autora-personagem e sua decisão de se manter ausente como o início de uma construção em abismo.

Assim, pretendo abordar a autoria partindo do pressuposto de que Elena Ferrante é uma personagem construída através de suas intervenções escritas nesses quase 30 anos de publicações. Retomo o fio puxado no início do texto para falar da *frantumaglia,* agora trazendo a série de cartas, ensaios, respostas de entrevistas que foram reunidas em uma coletânea intitulada *La Frantumaglia* que teve uma primeira edição publicada na Itália em 2003, acrescida, em 2016, pelas reflexões acerca da tetralogia napolitana. Em outros países, como os EUA, a Espanha, França e o Brasil, o livro ganhou subtítulos que fazem a ligação da palavra herdada do léxico materno com a questão da escrita: *a writer's journey,* os caminhos de uma escritora, *un viaje por la escritura, l'ecriture et ma vie,* são expressões que nos permitem pensar que ali estão condensados textos que trazem reflexões sobre a escrita.

Não é apenas em *La Frantumaglia* que encontramos esse escopo que permite pensar Elena Ferrante como uma personagem. Em 2018 a autora foi convidada para escrever uma coluna semanal para o jornal britânico *The Guardian.* Essas colunas foram posteriormente reunidas em um livro publicado em 2019 chamado *L'invenzione occasionale* e, apesar de compreender que esses textos são um excelente material para alargar o pensamento no que diz respeito à autora, o objetivo deste artigo é fazer o recorte nos textos de *La frantumaglia* com o intuito de chegar em outra palavra-conceito que permeia a tetralogia napolitana, a *smarginatura,* traduzida por Mauricio Santana Dias na edição brasileira como *desmarginação.* A *frantumaglia* encontra reflexo na d*esmarginação*, uma palavra inventada por uma das personagens, para falar sobre uma sensação de perder as margens do seu corpo e dissolução do eu nas pessoas e objetos ao redor. Há um jogo reflexivo das palavras que encontra reverberação e ecoa em outros espaços como, por exemplo, o do nome da escritora: a narradora da tetralogia se chama Elena Greco, reflexo de Elena Ferrante. Partindo do aporte teórico sobre *mise-en-abyme* desenvolvido por Dällenbach (1977) pretendo pensar as figuras em abismo para Elena Ferrante a partir da reflexividade entre a *frantumaglia* e a *desmarginação,* tomadas como marcadores para a construção desse texto. Para isso, também utilizarei o aporte teórico da Psicanálise, principalmente no que Jacques Lacan (1998) traz sobre o estádio do espelho.

"No espelho surgiu uma estranha": *Frantumaglia* e *desmarginação*

A estrutura que ficou conhecida como *mise en abyme* é definida pelo crítico Lucien Dallenbach (1977) como toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresenta alguma relação de similitude com aquela que a contém. O objetivo deste recurso, criado a partir da obra do surrealista André Gide, é o de colocar em evidência a construção da obra. Na leitura de um relato dentro de outro é possível pensar em ambos como construídos, o que, para Dallenbach, traz diferentes formas de pensar a narrativa. Ou seja, quando se fala em *mise en abyme* não se trata apenas de pensar na narrativa no plano do sujeito ou dos personagens, mas também na relação escritor-escrita. De acordo com Mariângela Alonso (2017, p.55), essa é uma dinâmica em

que "o texto inclina-se sobre si mesmo, reflete acerca de seu funcionamento e de sua imagem, jogando com as mediações de enunciado, enunciação e código".

Nara Maia Antunes (1982, p.61) aponta que Lucien Dallenbach enumera três possibilidades para pensarmos a *mise en abyme* e na estruturação feita por Dallenbach, o que deve ser levado em consideração é o grau de semelhança ou analogia possível de ser estabelecida entre as narrativas componentes da *mise en abyme,* mesmo que tal similitude só possa ser analisada a partir de fragmentos do texto. Antunes (1982, p.61) faz uma esquematização que penso ser interessante citar para sustentar a hipótese desse artigo:

> 1) a reduplicação simples: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples (grau de analogia: similitude)
> 2) a reduplicação ao infinito: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, que também tem um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente (grau de analogia: mimetismo)
> 3) a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (grau de analogia: identidade) (ANTUNES, 1982, p.61)

Ao tratar do caminho da *frantumaglia* à *desmarginação* penso em uma reduplicação paradoxal ou aporística. A *desmarginação* reflete a *frantumaglia* e ajuda a tecer uma trama em que tanto a narradora quanto a sua amiga Lila Cerullo podem ser identificadas com Elena Ferrante e sua mãe. Ou seja, na série napolitana há uma duplicação dos nomes da escritora-narradora: Elena Ferrante é uma autora que cria Elena Greco, uma narradora-autora, e os fragmentos da biografia de Ferrante aos quais temos acesso em *La Frantumaglia* mantém uma relação de semelhança com o que acontece a Elena Greco na tetralogia que se inicia em *L'amica geniale.*

Antes de situar a reflexividade no texto é preciso pensar no espelho e sua dimensão de importância para as construções em abismo. Segundo Alonso (2017, p.41), "a imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo uma espécie de miniatura de si mesmo, de modo a indicar um processo de

profundidade e infinito". Tal imagem parece sugerir, quando estamos no campo literário, ideias que apontam para a reflexividade e o espelhamento.

> A capacidade reveladora de permitir o alcance de elementos não acessíveis à visão pura torna possível a discussão em torno da intrigante estrutura abismal presente nos espelhos. Nesse contexto, a *mise en abyme* surge como procedimento narrativo associado à função especular, caracterizando-se como um instrumento de realce à imagem refletida em sua duplicidade. Seu funcionamento reitera os contornos e propriedades dos objetos refletidos (ALONSO, 2017, p. 52)

A reiteração dos contornos destacada por Alonso é possível se pensarmos nas formulações da psicanálise a respeito da formação do eu, partindo do ensaio de Jacques Lacan (1998), *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica.* A opção pela palavra estádio em vez de estágio, comum de ser encontrada em algumas traduções, se dá por acreditar que estádio abrange de melhor maneira o que está em jogo na leitura da *mise en abyme* a partir de Elena Ferrante. Sigo o pensamento de Erick Gontijo Costa (2021), em seu livro *Acurar-se da escrita,* quando ele diz que optar pela palavra estágio enseja a compreensão de que trata-se de uma etapa do desenvolvimento humano. Não parece ser essa a proposta de Lacan ao falar sobre o espelho, como uma fase que a criança passa para se desenvolver.

> (...) interessa-nos mais a primeira: um campo para jogos, circundado, delimitado. O jogo que se realiza no estádio do espelho é principalmente o de ver e ser visto. Joga-se com a imagem própria, que, em si, é já percebida como um outro, e com a imagem de outra pessoa (os pais, por exemplo), que vê a criança que se constitui. Um eu, seu corpo e o outro, a quem se identifica, portanto. Trata-se do jogo do olhar, pode-se pensar, já que os olhos são os órgãos fundamentais nesse jogo (COSTA, 2021, p.84-85)

Na maior parte do tempo, o eu se vê como distinto do outro, existe um contorno que os separa, mas essa posição pode ser deslocada e o sentimento de inquietação que acompanha os momentos em que esse deslocamento ocorre mostra que nele coexistem correntes divergentes, lado a lado, que não obedecem a uma sucessão temporal. É o que Lacan (1998) vai nos mostrar em sua formalização do

estádio do espelho, nessa primeira e definitiva identificação do sujeito consigo mesmo, quando ele se aliena quando mais esperava se integrar. O espelho, parâmetro do fora, lhe dá a chance de se ver inteiro ao passo que se vê como outro –a figura do reflexo aparece invertida, assimétrica, imagem que coloca a diferença no registro do idêntico na relação com o outro, e que traz como consequência a alteridade. Assim, aquilo que é mais conhecido e familiar, nossa própria imagem, torna-se estranha.

> Lacan afirma que nada permite concluir que o eu seja uma estrutura homogênea de imagens apaziguadas. O eu, antes, constitui-se a partir de um corpo inicialmente percebido, no início da vida infantil, como fragmentado, despedaçado (...) A tensão presente na consciência se deve à coexistência de elementos díspares: uma ideia una de si e o que resta fora de si, excluído pela própria constituição da unidade alienante do corpo como imagem. A ideia de si não escapa ao que resta porque, só a partir do que fora um eu/corpo outrora desconectado, discordante, despedaçado, pode-se dimensionar a unidade. É a partir da exclusão do que não se deixa dimensionar que se dimensiona a unidade provisória de si e do corpo. Do atrito entre a medida do corpo e sua desmedida, resulta a consciência como fenômeno de diferenciação entre si e o que de si já não se reconhece (COSTA, 2021, p.110-111).

Na psicanálise o sujeito é dividido/descentrado. No entanto, isso não é empecilho para que, na sua constituição, reste a ilusão de que em algum momento será possível restaurar a imagem de completude para sempre perdida. O que Lacan diz sobre o imaginário nos ajuda a compreender essa ilusão de completude, a imagem corporal, para o psicanalista francês é sempre uma construção subjetiva, e situa a instância do eu antes de sua inserção no social, "numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado" (LACAN, 1998, p.95). O sujeito experiencia a possibilidade de ser quando se encontra alienado em relação à imagem que lhe vem do Outro e lhe acena com a antecipação da unidade. Ou seja, a forma total do corpo, antecipada pelo sujeito como uma miragem, é dada como uma *Gestalt,* numa identificação que se dá através da alienação de si: é através da imagem do outro que ele se estrutura, e não a partir de si próprio. Mesmo que a separação, inscrita pelo corte sustentado por um terceiro, torne para sempre perdida essa imagem totalizadora no espelho, o que resta do percurso feito desdobra efeitos no sujeito de

querer ver-se novamente unificado. O reflexo se configura como o limiar dessa miragem e, por essa razão, o espelho é presença constante nas aparições do duplo.

De acordo com Lacan o eu não se torna autônomo com o passar do tempo, deixando definitivamente para trás a fusão com o outro; essa confusão permanece como uma constante possibilidade de funcionamento, que pode ressurgir em certas condições. A arte toma partido dessa multiplicidade própria ao funcionamento do eu, sendo o tema do duplo um resgate dessa condição. (RIVERA, 2005)

A partir da experiência do corpo despedaçado que Lacan delineia com o estádio do espelho, é possível pensar a relação entre a *frantumaglia,* a *desmarginação* e a construção em abismo. É pertinente lembrar como Elena Ferrante apresenta a palavra *frantumaglia* às suas leitoras. Como mencionado anteriormente, a partir de uma pergunta feita sobre a dor em suas personagens, a escritora retoma uma palavra utilizada por sua mãe para dizer de sentimentos contraditórios que a dilaceravam. Ferrante passa alguns parágrafos falando sobre a *frantumaglia,* mas para não trazer uma citação tão longa, faço recortes do que pode nos interessar aqui:

> A *frantumaglia* era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente. A *frantumaglia,* quando minha mãe não era mais jovem, a acordava no meio da noite, a induzia a falar sozinha e, depois, a se envergonhar do que fizera, sugeria alguns temas indecifráveis cantados a meia voz e que logo se extinguiam em um suspiro, empurrava-a para fora de casa de repente, abandonando o fogão aceso, o molho queimando na panela (...) O que de fato era a *frantumaglia,* eu não sabia e não sei. Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder. (FERRANTE, 2017, p.105-106)

Com esse trecho já é possível relacionar a *frantumaglia* à experiência de fragmentação do corpo oriunda da perturbação da imagem no espelho. A paisagem instável, efeito da noção da perda de quando nos deparamos com uma inquietação proveniente do desconhecimento do eu, são algumas das proposições que Ferrante traz e, por elas, já seria possível sustentar essa associação. Mas, além disso, logo depois de trazer a *frantumaglia,* a autora apresenta um trecho que ficou de fora na composição do seu primeiro livro, *L'amore molesto.* Nesse pedaço, a narradora diz que constantemente se olhava no espelho com raiva quando reconhecia ali semelhanças entre os seus cabelos e os de sua mãe. Um dia, decide cortar os cabelos e diz que vê aparecer diante de si "uma estranha, uma visita desconhecida com o rosto fino, os olhos compridos e estreitos, a testa pálida, uma miséria selvagem no musgo do crânio. Pensei: sou outra pessoa" (FERRANTE, 2017, p.108). Assim, um fragmento nos remete ao desconhecimento através do espelho e pode-se observar essa repetição em vários outros momentos dos seus livros. Recordo que, quando fala pela primeira vez da *frantumaglia,* Ferrante só havia publicado dois livros. A menção de suas narradoras a essa sensação que sua mãe experimentava pode ser dimensionada nos primeiros romances, mas no terceiro, *La figlia oscura,* a palavra aparece citada trazendo um espelhamento mais direto entre Elena Ferrante e a narradora, Leda: *"Mi ricordai di mia madre, dissi: Mia madre usava un'altra parola, lo chiamava frantumaglia"* (FERRANTE, 2006, p.70)[2].

Escancarar essa reflexividade faz pensar na obra de Elena Ferrante com a *mise en abyme.* De acordo com Mariângela Alonso (2017, p.82): "A *mise en abyme* implica no desnudamento do processo de criação artística da obra literária, no que tange a autoanálise e a autorreflexão de seu autor. Tal processo possibilita, muitas vezes o efeito performativo do mecanismo de projeção do eu do autor no outro da ficção". A questão se complexifica com Elena Ferrante quando pensamos que o nome da autora é também uma criação ficcional e, a partir desse nó, avanço para a *desmarginação.*

Em italiano a personagem da tetralogia napolitana Lila Cerullo usa a palavra *smarginatura* para referir-se a uma sensação de perder as margens do corpo. A palavra é um termo arcaico utilizando

2. Optei por trazer esse trecho em italiano porque na tradução se perde a reflexividade.

na tipografia para designar um texto que não está centralizado pelas margens, ou seja, um texto que sangra para fora das margens. Na língua portuguesa o sufixo *Des-* aparece para dar à palavra significado de separação, ação contrária. É um sufixo adicionado para desfazer, desviar ou desenterrar seu sentido original. Designa um argumento do silêncio, a presença de uma negação. Com a *desmarginação* há negação do que já designa um espaço pouco nítido: se a margem já é um território amorfo e com pouca definição, é o silêncio da margem que Lila parece querer expressar. A escolha do tradutor brasileiro Maurício Santana Dias preserva a estranheza que vem junto com o uso da palavra no romance, pode criar uma representação que carrega também sua negação: o que antes estava configurado em margens, agora não está mais.

É em um momento de passagem que a palavra *desmarginação* aparece pela primeira vez escrita na série napolitana. Passagem tanto em relação à narrativa –uma vez que ela aparece quando a *História de Dom Achille* chega ao fim e é iniciada a *História dos Sapatos –,* quanto em relação ao acontecimento: é a passagem da infância para a adolescência de Lila e Elena que agora vamos acompanhar. Também é num momento de passagem do calendário, uma nova década está começando, uma década que supostamente deixará para trás os escombros de um período sombrio da história do Ocidente: o período da guerra e do fascismo.

> Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de *desmarginação.* O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 –ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos –, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância, e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra. (FERRANTE, 2015, p.81)

A *desmarginação* evoca algo que julgo ter importância para o texto e serve como bússola para a leitura. Quando questionada sobre a criação da palavra, Elena Ferrante (2017, p. 402) diz que sempre se sentiu atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, quando as

formas se tornam disformes e nos defrontamos com o que mais nos aterroriza. "Como nas *Metamorfoses* de Ovídio e também de Kafka, e no extraordinário *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector." É possível aqui fazer a conexão com a *frantumaglia,* no sentido que, assim como a mãe de Ferrante lançava mão da palavra para nomear algo que a dilacerava, a *desmarginação* é uma tentativa de Lila de nomear algo da ordem do indizível. Como se o nome possuísse algo manifesto e uma outra parte, oculta, silenciada, que só se dá a ver nas frestas, no entre-lugar que não é a margem, mas a negação da margem. O filósofo Maurice Blanchot (2011) afirma que, muitas vezes, a palavra estrangeira surge em um texto para exercer um papel de sombra, uma sombra resplandecente e provocante que, ao cavar a superfície da linguagem, introduz nela toda espécie de diferenças de nível e desambientam as línguas para torná-las todas estrangeiras.

Blanchot usa o exemplo de *Guerra e paz* de Tolstói, quando as frases francesas colocadas na boca dos personagens parecem ser de uma linguagem tão diferente para o francês quanto pode ser o russo percebido por trás do francês na tradução. Claro, para que isso aconteça não basta inserir a palavra no texto aleatoriamente, tem que haver o efeito de irrompimento do inquietante, o pequeno tremor de algo inesperado que emerge. A palavra estrangeira assim inserida nos indica que o que lemos não é exatamente o que deveríamos ler, "é também essa metamorfose pela qual sentimos, através de nossa língua habitual, abrirem-se interstícios e vazios onde nos é fácil vigiar a aproximação extremamente misteriosa de uma outra língua, totalmente desconhecida por nós" (BLANCHOT, 2011, p.199). Diante da palavra estrangeira há o sentimento de um ligeiro distanciamento entre as palavras e aquilo que elas visam, abre-se uma possibilidade de deslizar para fora da forma que lhes é dada que, no caso da tradução, é a língua original, mas é uma passagem que simboliza o fundo original sobre o qual são tiradas as palavras por nascer de uma linguagem que está muito perto do vazio.

A *frantumaglia* e a *desmarginação* operam nos livros de Elena Ferrante como essa palavra estrangeira que abre a possibilidade de deslizar para fora do que havia sido estabelecido. Ambas aparecem como palavras enigmáticas nesse jogo proposto através da literatura, de pensar a construção em abismo.

Considerações finais

Elena Ferrante retoma a *frantumaglia* ao responder uma pergunta sobre a presença da fala de Lila na série napolitana como uma alusão simbólica a uma escrita ideal. A jornalista pergunta especificamente: seria a escrita de Lila a que a autora persegue enquanto escreve? Ferrante responde que, no caso de Lenù sim, sem dúvida. Mas a ela, como leitora, o que sempre chama a atenção é como os escritores rodeiam o assunto da própria escrita e, no final, o afastam, para falar de rituais que os ajudam a trabalhar, mas não da realização da escrita em si. Esta permanece sempre como um mistério. Com ela não acontece diferente. Ferrante relaciona sua experiência à de Keats numa carta dele para Woodhouse: "Keats dizia que a poesia não está na pessoa do poeta, mas no fazer-se dos versos, na faculdade de linguagem que se materializa em escrita" (FERRANTE, 2017, p.309). Para ela, o fazer-se da escrita se dá quando o ruído estável da *frantumaglia* prevalece sobre tudo, como uma força que a pressiona de maneira constante para tornar-se história. O indivíduo, a pessoa, não existe naquele momento, é apenas o ruído e a escrita e, por isso, se continua a escrever mesmo quando não está mais diante do papel ou da tela do computador. A escrita ocupa toda a vida cotidiana, até o sono. O ato da escrita é uma passagem contínua da *frantumaglia* de sons, emoções e coisas à palavra e à frase. Trata-se de uma escolha e de uma necessidade, de um fluxo, como água que escorre, e, ao mesmo tempo, do resultado de um trabalho, de estudo, aquisição de técnicas –de um prazer, um esforço de todo o corpo. O caminho que a escrita percorre é o dessa passagem, o texto se constituindo como um corpo para a autoria *desmarginada*; a construção da estrutura em *mise en abyme* que podemos observar entre a *frantumaglia* e a *desmarginação,* entre Elena Ferrante e Elena Greco, reafirmam a dissolução do eu e abre espaço para pensar em uma autoria desmarginada e na construção em abismo.

Referências

ALONSO, M. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector.* São Paulo: Annablume, 2017.

ANTUNES, N. M. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

BARTHES, R. *A morte do autor.* Tradução de Mario Laranjeira. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

BLANCHOT, M. *O espaço literário.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COSTA, E. G. *Acurar-se da escrita.* Belo Horizonte: Cas'a, 2021.

DALLENBACH, L. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme.* Paris: Seuil, 1977.

FERRANTE, E. *A amiga genial: infância, adolescência.* Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, E. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora.* Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, E. *I giorni dell'abbandono.* Roma: Edizioni e/o, 2002.

FERRANTE, E. *La figlia oscura.* Roma: Edizioni e/o, 2006.

FERRANTE, E. *L'amore molesto.* Roma: Edizioni e/o, 1992.

LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu.* Tradução Vera Ribeiro. In: LACAN, Jacques. *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MILKOVA, S. *Elena Ferrante as world literature.* New York: Bloomsbury Academic, 2021.

MORAES, E. R. *A escritora genial.* Quatro Cinco Um. São Paulo. São Paulo, 2017. Resenhas. Disponível em < https://revista451.com.br/conteudos/visualizar/A-escritora-genialo > Acesso em: 02 de nov. 2021.

PINO, C. A. *A ficção da escrita.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RIVERA, T. *Guimarães Rosa e a Psicanálise: Ensaios sobre imagem e escrita.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. Arquivo digital.

SOTGIU, E. *Have italian scholars figured out the identity of Elena Ferrante?* Literary Hup. Ensaio. 31 mar. 2021. Disponível em <Have Italian Scholars Figured Out the Identity of Elena Ferrante? ‹ Literary Hub (lithub.com) > Acesso em: 02 de nov. 2021.

WOOD, J. *Women on the Verge.* The New Yorker. New York 21 de jan. de 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em 02 de nov. 2021.

O palco nas ondas do rádio: sobre as experimentações transmidiáticas de Bertolt Brecht

Thereza de Jesus Santos Junqueira (UFBA)[1]

Introdução

Brecht começou a publicar seus textos há cem anos. Naquele tempo, a moda pedia mais rodeios e rendas; as imagens e os movimentos aprendiam a se reproduzir, em preto e branco, de modo analógico, enquanto os sons exploravam a radiotransmissão. Tendo como inspiração o teatro de variedades da República de Weimar, bem como os movimentos da música experimental entre os anos de 1920 e 1930, Brecht desenvolve, teórica e artisticamente, juntamente com o compositor Kurt Weill, o que chamou de Peça Radiofônica.

O encontro de Brecht com Kurt Weill aconteceu em Berlim, e a primeira colaboração dos dois se deu para a composição da peça musical Mahagonny, encenada pela primeira vez em Baden-Baden, em 1927. O que as unia, apesar das diferentes origens, era a atitude experimental e o objetivo de produzir um espetáculo músico-teatral provocador, que rompesse com as pretensões expressivas da música e do teatro tradicional, e dialogasse diretamente com o público. Ambos se alimentavam da transmidiática cena berlinense e seus teatros de variedades.

A atitude experimental estava em desvendar as então possibilidades combinatórias, veio, aberto pela tecnologia, como nos teatros de variedades, que congregavam diferentes manifestações artísticas. Embora estivesse antes interessado em atribuir finalidades pedagógicas a nova mídia, aproveitando de sua potência amplificadora, o autor mostra como a produção guiada pelas novas técnicas está diretamente relacionada com a recepção, o que chama de *Aktivisierung*, como se o rádio e as novas tecnologias criassem os espectadores auditivos. Essa nova técnica implica também um novo modo de lidar com a própria dramaturgia e com o teatro, como explica Brecht ao falar da *Technifizierung*, pelo que até mesmo um escritor de romances,

1. Doutora em Literatura e Cultura e Mestre em Direito pela Universidade Federal da Bahia; Professora substituta de Língua Alemã do Instituto de Letras da UFBA.

quem menos utiliza os instrumentos, passa a fazer ou querer fazer o que os instrumentos podem

Sabe-se que a dramaturgia é um gênero que prima pela visualidade, tendo em vista a realização cênica que objetiva e caminha ao lado das imagens criadas pelas metáforas poéticas. No teatro, o desafio está em expressar visual e sonoramente as construções dramatúrgicas. Na peça radiofônica, ante a limitação cênica que impõe, o desafio é maior, pois a visualidade presente no texto deve ser comunicada apenas através do sons, o que corrobora a afirmativa contraditória do dramaturgo, em "Teoria do Rádio" que equipara o "triunfo colossal da técnica" ao que seria um "aparelho incrivelmente velho".

Com essa orientação, objetiva-se construir um referencial de análise com vistas para estabelecer paralelos entre o trabalho de Brecht e as artes cênicas de nosso tempo e sobre como elas são e serão doravante influenciadas pela expressividade digital. Brecht não compartilha conosco as plateias de teatro, nem as mesas de bar - hoje nem mesmo nós, os vivos, o podemos – mas é um defunto conviva, sem mais rodeios, e compõe com as demandas de nosso tempo.

O que se pode transmitir pelo rádio?

As peças radiofônicas foram desenvolvidas autonomamente, embora dialogassem de modo direto com as peças didáticas. Ante essa distinção, cumpre pontuar o peculiar intento da peça radiofônica. Com a Peça Radiofônica, Brecht desenvolvia modos de interação com o público, dada a restrição da presença e pesquisava um linguagem capaz de atingí-lo com seus propósitos provocativos.

No ano de 1930, Brecht começou a publicar seus trabalhos em uma série de volumes intitulados *Versuche* [*Tentativas*][2], título que ja confessava seu propósito experimental. Os conteúdos do primeiro volume foram as quatro Tentativas: *Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen* [*O voo de Lindbergh. Uma peça didática radiofônica para jovens e moças*], *Radiotheorie* [*Teoria do rádio*], *Geschichten von Herrn Keuner* [*Histórias do Sr. Keuner*] e *Fatzer, 3.*

2. Os termos *Versuch* e *Versuche*, no plural, traduzidos por tentativa(s), serão utilizados indistintamente em português e em alemão para significar o título dos volumes e das obras que os continham.

Por ocasião da publicação do primeiro volume, Benjamin escreveu em "Aus dem Brecht Kommentar" ["Do comentário sobre Brecht"] sobre uma mudança de direção percebida no trabalho do dramaturgo:

> As Tentativas I-3 são lugares em que seu [de Brecht] talento foi colocado. A novidade é que esses lugares se destacam com toda importância, já que, por causa deles, o poeta dispensa-se de sua "obra" e, como um engenheiro, no deserto do presente, calcula precisamente a localização para retomar seu trabalho. Esses lugares são aqui o teatro, a anedota e o rádio – outros serão posteriormente enfrentados (BENJAMIN, 2007, p. 369; tradução nossa.)[3]

Benjamin parece destacar o objetivo do dramaturgo de atuar sobre a realidade, no sentido de projetar seu trabalho visando ao contexto da recepção, tendo em vista a importância conferida aos lugares formais nos quais pretendia empregar seu talento. O talento não vale por si, ou para si, mas só se realiza quando acha o terreno fértil. Trata-se de um trabalho que quer se assegurar de sua utilidade, e que, para tanto, precisa calcular previamente o público para o qual ele se direciona.

O primeiro *Versuch, O voo de Lindbergh,* tem como ênfase a peça didática teatral, embora se construa enquanto peça radiofônica; o segundo, *Teoria do rádio*, aborda teoricamente a peça radiofônica; e o terceiro, *Histórias do Sr. Keuner*, o exercício do pensar, uma vez que sua matéria é a anedota ou o chiste. Benjamin diz que são três instituições que o autor pretende conhecer e transformar. Por isso, a necessidade de se dispensar de sua "obra" (*Werke*), para se fixar na realidade da recepção:

> A publicação das *Tentativas*", começa o autor, "ocorre em um momento em que certos trabalhos não devem ser vivências tão individuais (ter caráter de obra), mas sim destinar-se a à utilização (transformação) de determinados institutos e instituições". Não

3. "Versuche I-3 sind dergleichen Einsatzstellen seiner Begabung. Das Neue daran ist, daß diese Stellen in ihrer ganzen Wichtigkeit hervortreten, der Dichter um ihretwillen sich von seinem 'Werke' beurlaubt und, wie ein Ingenieur in der Wüste der Gegenwart an genau berechneten Punkten seine Tätigkeit aufnimmt. Solche Stellen sind hir das Theater, die Anekdote, das Radio – andere werdern später in Angrif genommen werden".

> se proclama renovação; planejam-se inovações. (BRECHT *apud* BENJAMIN, 2007, p. 369; tradução nossa)[4]

E assim Brecht pesquisava a arte teatral desenvolvendo cada *modus operandi* que era solicitado: a experiência do jogo teatral propriamente dito, desempenhado por seus atores; a relação com a audiência, ou como ativá-la; e, por fim, o pensamento crítico, ou como despertá-lo.

Ao lado da escola, o rádio é concebido, por Weill, como um mercado ou uma destinação para as peças que solicita uma dada conformação – compatível com o que se pretende mostrar –, senão corre-se o risco de se ter que recortar o que é feito ou ampliar sem necessidade. O compositor apresenta o rádio a partir do ponto de vista dos músicos, que viviam da cena dos concertos; enquanto Brecht propõe uma leitura mais ampla, a partir dos resultados que poderiam ser derivados para a vida social.

Segundo Weill (1975) – que destaca, do mesmo modo que Brecht, o frisson em torno da nova mídia –, havia forte resistência por parte dos músicos, que discutiam, em seus círculos, os perigos que o rádio poderia implicar para a vida musical. Dentre eles, o maior risco seria de os palcos e a cena dos concertos ficarem obsoletos; bem como o risco de se privarem os músicos e a experiência musical do alimento que recebem dos espectadores, ou seja, da troca entre o palco e a plateia.

A esses perigos, Weill, que via com bons olhos a nova mídia, respondia que o rádio não seria um sucessor dos concertos, mas que deveria ser utilizado em seu proveito. Para o compositor, ele ofereceria um complemento indispensável para o desenvolvimento musical, seja com a criação de uma arte adaptada a ele, seja com a ampliação do público dos concertos.

No que diz respeito à criação de uma (nova) música para o rádio, Weil manifesta-se, com otimismo, no ensaio "Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens" ("O rádio e o reposicionamento da vida musical"), de 1926:

4. "'Die Publikation der Versuche', beginnt der Autor, 'erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind'. Nicht Erneuerung wird proklamiert; Neuerungen sind geplant".

> Em curto ou longo prazo, será desenvolvida uma especial técnica de canto e atuação com finalidades radiofônicas, será descoberta instrumentação e uma nova combinação orquestral especialmente para as exigências das salas de transmissão e ainda nem se podem prever quais novos tipos de instrumentos e corpos sonoros surgirão sobre esse chão. (WEIL, 1975, p. 112; tradução nossa.)[5].

O compositor também vislumbra a nova mídia como um instrumento para se enfrentar o elitismo, característico das cenas de concerto e, assim, capaz de cooperar para o reposicionamento da vida musical, conforme referido no título do ensaio:

> Os concertos não devem ser mais "ponto de encontro para o mundo elegante", mas sim momentos de elevado deleite para um povo que, por amor à música, paga impostos. Ademais, aqui é o ponto onde o rádio participa ativamente do referido reposicionamento. (WEIL, 1975, p. 114; tradução nossa.)[6]

Brecht, por sua vez, em seu texto "Teorias do rádio", mostra-se menos entusiasmado do que Weill e mostra uma postura pragmatista, como quem busca por resultados, criticando uma burguesia que se assenta sobre possibilidades:

> O fato é que sempre nos deixamos levar apenas pelas possibilidades e nela emperramos. Estas, que vocês veem se levantar por onde quer que seja, têm colhido de surpresa, sem dúvida, a uma burguesia completamente esgotada, gasta por façanhas e más ações. Enquanto tal burguesia as tiver na mão, serão inabitáveis. A burguesia as avalia simplesmente levando em conta as perspectivas que, logicamente, possam oferecer. Eis a causa da supervalorização exorbitante de todas as coisas e de todas as organizações que encerram "possibilidades". Ninguém se preocupa com os resultados.

5. "Es wird sich eine besondere Technik des Singens und Spielens für Funkzwecke entwickeln, man wird über kurz oder lang damit beginnen, besondere Instrumentationen und neue Orchesterkombinationen eigens für die akustischen Erfordernisse des Senderaums zu erfinden, und es ist nicht abzusehen, welche neuen Arten von Instrumenten und Klangkörpern auf diesem Boden noch entstehen können".
6. "Die Konzerte sollen nicht mehr 'Treffpunkt der eleganten Welt' sein, sondern erhebende Feiertagsstunden für die Menge eines Volkes, das musikliebend veranlagt ist. Hier allerdings ist der Punkt, wo der Rundfunk an dieser Umschichtung unmittelbar und in stärkstem Maße beteiligt ist".

> Restringem-se simplesmente às possibilidades. Isso não é bom. (BRECHT, 2005, p. 35-36)

O dramaturgo expõe sua sensação de que, apesar do frisson em torno da nova mídia, que simbolizava, em suas palavras, "um triunfo colossal da técnica", havia algo de ancestral, que faria dela igualmente "um aparelho incrivelmente velho" (BRECHT, 2005, p. 35). Essa ênfase nas possibilidades inomináveis que aparentava fomentar revelaria, na verdade, a ausência de conteúdo da burguesia. Para Brecht, a burguesia valorizava o rádio porque via nele um instrumento que apenas viabilizaria a invenção de algo novo.

Em outro sentido, o dramaturgo chama atenção para o que deveria estar em foco – ou quais questões deveriam ser buscadas –, a saber: como se poderia fazer uma prática democrática com o rádio, como se poderia utilizar o rádio para a arte, dentro de um projeto artístico pedagógico, como se propõe realizar com as peças radiofônicas. Segundo Brecht, "arte e rádio têm que ser colocados à disposição de finalidades pedagógicas" (BRECHT, 2005, p.39.), de maneira que os ouvintes sejam formados para serem abastecedores:

> E para ser agora positivo, quer dizer, para descobrir o positivo da radiodifusão, uma proposta para mudar o funcionamento do rádio: é preciso transformar o rádio, convertê-lo de aparelho de distribuição em aparelho de comunicação (...). Isto é, seria se não somente fosse capaz de emitir, como também de receber; portanto, se conseguisse não apenas se fazer escutar pelo ouvinte, mas também se pôr em comunicação com ele. (BRECHT, 2005, p.39)

Assim, a mídia não deveria ser vista como um fim em si mesma, que motivaria algum devir, mas deveria ser apropriada e transformada, tendo em vista, uma finalidade pedagógica. Com esse intuito é que o autor problematiza a utilidade da mídia e sugere sua transformação passando de um meio de difusão para um meio de comunicação: o que incluiria sua utilização com objetivos pedagógicos.

Technifizierung e Aktivisierung

Com suas experimentações, Brecht parece dizer que as combinações formais permitem que falemos o que ainda não podemos, e que a

capacidade comunicativa pode se desenvolver com o impulso da tecnologia e dos novos formatos artísticos e literários, uma vez que, em suas palavras: "A língua não consegue ser aprimorada isoladamente, apenas de uma perspectiva linguística" (BRECHT, GW, v. 15, p. 322.)[7]

O dramaturgo percebe que os formatos da arte teatral ficam progressivamente inoperantes. Isso se dá com a tragédia, que gira em torno de um único parâmetro moral, não se adequando à época moderna, e com o próprio teatro naturalista, que, embora pretendendo denunciar os valores burgueses – ao apoiar-se sobre a forma dramática clássica –, acaba reafirmando-os via identificação.

Com o objetivo de atingir o público de sua época e para expandir a capacidade comunicativa de seu fazer artístico, Brecht dedicava-se, nesse momento, mais à experimentação de procedimentos do que à fabulação propriamente dita, sobretudo aquela à moda burguesa. Isso equivaleria dizer, conforme proposto por Umberto Eco no ensaio "Do modo de formar como compromisso com a realidade", que o modo de ver o mundo fosse preferido pelo dramaturgo, enquanto mote, ao próprio mundo apresentado: O verdadeiro conteúdo da obra torna-se seu modo de ver o mundo e de julgá-lo, traduzido em modo de formar, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo. (ECO, 1986, p. 258.)

Consequência disso é que, em cada trabalho, encontra-se uma combinação de diferentes propostas formais, e as próprias fábulas são influenciadas diretamente por essa heterogeneidade de procedimentos exercitados por Brecht. Essa continuada experimentação de fomatos corrobora um *a priori* teórico de Brecht, conforme anotado por Knopf (2009), veiculado sob o neologismo *Technifizierung*, que teria sido considerado pelo dramaturgo em paralelo a outro neologismo: *Aktivisierung*[8].

A ideia de *Technifizierung* estaria relacionada ao fazer artístico ou criativo contaminado por progressos técnicos e científicos

7. "Die Sprache kann auch nicht etwa von der sprachlichen Seite allein gebessert werden".

8. Segundo Knopf (2009), Brecht prefere utilizar os neologismos *Technifizierung* e *Aktivisierung* para diferenciá-los dos termos *Technisierung* e *Aktivierung*, que significam, respectivamente, mecanização e ativação. Os neologismos trazem a nuance teórica em questão, razão pela qual eles serão mantidos no texto em alemão.

promovidos em áreas distintas. E a *Aktivisierung* seria o contraponto esperado da atitude do público em face a essa nova configuração.

Em 1931, Brecht escreveu sobre a irreversibilidade da *Technifizierung*, exemplificando como até mesmo o escritor de romances – quem, em princípio, menos dependeria dos avanços tecnológicos – é condicionado por eles:

> A *Technifizierung* da produção literária não tem mais retorno. A utilização de instrumentos leva até o escritor de romances, quem mesmo não os utiliza, a fazer seja o que os instrumentos podem, ou querem poder, ou o que eles mostram, ou podem mostrar, para alcançar aquela realidade, em que sua substância se apague e, acima de tudo, em que sua postura, ao escrever, incorpore o caráter da utilização de instrumentos. (BRECHT *apud* KNOPF, 2009, p. 4; tradução nossa.)[9]

Trata-se de ideia próxima a desenvolvida por Benjamin, em 1936, em seu ensaio "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ("A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"). Nesse texto, o autor defende que o progresso da técnica moderna, visível, sobretudo, no cinema, orientaria a modificação do fazer e do fruir artísticos do homem moderno, de modo a requerer novos conceitos e critérios, inclusive para a atuação crítica.

Desenvolver novas formas é uma maneira de expressar o que existe em determinado momento. Não há como pedir eternidade às manifestações artísticas, sobretudo em um contexto de reprodutibilidade técnica. Se os formatos são criações humanas, eles são sociais e históricos, à maneira da própria linguagem. A Peça Radiofônica seria, nesse sentido, uma tentativa de composição a partir de novos estímulos e objetivos.

9. "Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nich mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschreiber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das, was die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, das, was sie zeigen (oder zeige könnten), zu jener Realität zu rechnen, die seinen Stoff ausmacht, vor allem aber seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumentebenützens zu verleihen".

Peça radiofônica e linguagem gestual – Exercícios transmidiáticos

Embora o teorizar em torno do gesto tenha adquirido, nos círculos intelectuais, uma aparência de erudição – decorrente, talvez, de sua apropriação por diferentes áreas do conhecimento –, trata-se da forma mais primitiva de comunicação humana, pois incorpora seu elemento essencial. Se falta à linguagem fonética, subsiste o gesto. O que Brecht e Weill fazem é chamar a atenção para esse médium essencial e propor sua utilização para a elaboração e aprimoramento da linguagem dramática e da linguagem musical.

O gesto é da ordem da visualidade, mas pode ser registrado e escrito nos diversos textos, podendo influenciar, assim, a linguagem literária. Sabe-se que a dramaturgia é um gênero que prima pela visualidade, tendo em vista a realização cênica que objetiva, e caminha ao lado das imagens criadas pelas metáforas poéticas (MENDES, 1995). O desafio está em expressar textualmente essa visualidade, acolhê-la em cada palavra ou em sua sequência. A peça radiofônica e a limitação cênica que impôs constituíram um palco para essa experimentação linguística, da mesma forma que o cinema mudo constituiu um palco para a experimentação com a intencionalidade plasmada na imagem:

> Um *Gestus* pode ser depositado nas palavras (aparecer no rádio). Isso quer dizer que uma gestualidade específica e mímica foi incorporada para ser lida nas entrelinhas dessas palavras (uma vênia humilde, um tapinha nas costas). Da mesma forma, gestos e mímicas ou apenas gestos podem conter palavras (como em filmes mudos ou em espetáculos de sombras). Palavras podem ser substituídas por outras palavras e gestos, por outros gestos, sem que o *Gestus* respectivo se modifique. (BRECHT, GW, v. 15, p. 409; tradução nossa.)[10]

10. "Ein Gestus kann allein in Worten niedergelegt weden (im Radio erscheinen); dann sind bestimmte Gestik und bestimmte Mmimik in diese Worte eingegangen um leicht herauszulesen (eine demütige Verbeugung, ein Auf-die-Schulter-klopfen). Ebenso können (im stummen Film zu sehen) Gesten und Mimik oder (im Schattenspiel) nur Gesten Worte beinhalten. Worte können duchr andere Worte ersetzt, Gesten durch andere Gesten ersetzt werden, ohne daß der Gestus sich darüber ändert".

A dramaturgia escreve sua visualidade especialmente nas rubricas, que demarcam a locação cênica do texto, mas também através da postura que conduz a ação de cada personagem, o que se pode entender, de acordo com Brecht, por *Gestus* da personagem. Como visto, o *Gestus* difere do gesto, por sua abrangência, tendo em vista que, em regra, é uma sequência de gestos e demais atitudes que pode evidenciá-lo. Trata-se de uma postura geral, que se assemelha ao que se entende, no âmbito linguístico, por conteúdo ilocucionário – ou retórico – de um enunciado, ou seja, o que se pretende fazer com o que se diz, a intencionalidade contida na fala, como, por exemplo, o conteúdo de mandamento constante de uma norma.

Como dito, é no ensaio "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" ("Sobre lírica sem rima com ritmos irregulares") (GW, v. 19, p. 398) que Brecht formula a categoria:

> A língua deveria seguir o *Gestus* da pessoa que fala. Eu quero dar um exemplo bíblico. A frase da Bíblia "Arranque o olho que te aborrece" contém um *Gestus*, o do comando, mas ele não está enunciado de uma forma gestual apropriada, pois a expressão "que te aborrece" contém mais um outro *Gestus* que não é enunciado, qual seja, o da motivação. A frase, para ser enunciada de modo apropriado, deveria ser "Se o seu olho se aborrece, arranca-o!" Percebe-se, já em uma primeira olhada, que essa formulação é gestualmente mais rica e apropriada. (BRECHT, GW, v. 19, p. 398; tradução nossa.)[11]

Com isso, o dramaturgo acaba por incluir as rubricas nas próprias falas das personagens. Embora essa linguagem gestual pareça requerer maior extensão, caso se suponha que todas as intenções devam estar evidenciadas, muitas vezes são mínimas as adaptações que incluem esse posicionamento.

A peça radiofônica, por sua vez, dada a imposição da limitação cênica, constitui palco privilegiado para o aprimoramento do gesto

11. "Die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen. Ich will ein Beispiel geben. Der Satz der Bibel 'Reiße das Auge aus, das dich ärgert' hat einen Gestus unterlegt, den des Befehls, aber es ist doch nicht rein gestisch ausgedrückt, da 'das dich ärgert' eigentlich noch einen anderen Gestus hat, der nicht zum Ausdruck kommt, nämmlich den einer Begründung. Rein gestisch ausgedrückt, heißt der Satz (und Luther, der 'dem Volk aufs Maul sah' formt ihn auch so) 'Wenn dich dein Auge ärgert: reiß es aus!'. Man sieht wohl auf den ersten Blick, daß diese Formulierung gestisch viel reicher und reiner ist".

plasmado nas palavras. As palavras, ao serem ditas, expressam espontaneamente o gesto de quem as lê, do ator, a quem é subtraída, todavia, a possibilidade da expressividade corporal. Por esse motivo, o ator precisa transpor sua intencionalidade trabalhada corporalmente para aquilo que é dito, em um exercício transmidiático das capacidades humanas, como quem converte percepções de ordem espacial em ritmo, em cadência, em percepções de ordem temporal.

Do mesmo modo, a demanda de provocação da audiência, requer a ênfase na elaboração gestual, uma vez que, os conteúdos por si, podem facilmente passar despercebidos e sequer ser escutados, dado o automatismo da capacidade auditiva, ante aos ruidos da cidade e as múltipas atividades cotidianas. Para provocar com o que é dito é preciso desestabilizar a percepção auditiva. O desafio adiante é recuperar esses exercícios e se apropriar dessas ferramentas para as demandas transmidiáticas de nosso tempo.

Considerações finais

O que dizer da relevância da Peça Radiofônica e dessas experimentações para nossa época?

Nas décadas de 20 e 30 do século XX, Brecht compunha com demandas que hoje nos interpelam em pleno século XXI, e que são dadas, seja pelo aprimoramento da tecnologia e popularização da internet, seja pelas restrições impostas pela pandemia da COVID 19.

Se, por um lado, as redes sociais e a possibilidade de conectar pessoas nos mais diferentes lugares oferece novos estímulos e possibilidades organizacionais, por outro, a impossibilidade do contato presencial e de uma comunicação que se dá quando os corpos se encontram, seja pelo gesto, seja pelos sentimentos, implica em um alijamento do ser humano de sua condição corporea, que se realiza a partir da interação com o espaço físico e com as outras pessoas.

As consequencias desse alijamento certamente implica e implicará consequências, as quais se pode apenas vislumbrar, dado o contexto de um capitalismo selvagem que atua via alienação. A obstacularização de tão importante condição humana relativiza o valor de nosso corpos, sem os quais, todavia, sequer existimos.

Brecht, no século XX, experimentou com essas limitações, dada a novidade do Rádio, dada a novidade da possibilidade de comunição

não presencial, e tendo como objetivo atingir e provocar seu público para a vida de carne, osso, sangue e concreto. Hoje, virtualmente entre nós, o defunto dramaturgo oferece régua e compasso e propõe que sigamos experimentando, para que as interações humanas aconteçam do modo mais corporal – mais gestual – possível, apesar das limitações capitais impostas à vida humana na terra.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Wahlverwandtschaften*. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da culura. Obras escolhidas. V.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Banden*. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1982.

BRECHT, Bertolt. Teoria do rádio (1927-1932). Trad. Regina Carvalho e Valci Zuculoto. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do rádio*: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005. v. I.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KNOPF, Jan. *Bertolt Brecht*. Lebenskunst in finsteren Zeiten. Biografie. München: Carl Hansen Verlag, 2012.

KNOPF, Jan. *Technifizierung der Literatur*. Ein Memorandum zu den Geisteswissenschaften. Karlsruhe: Arbeitsstelle Bertolt Brecht, Karsruhe Institut für Technologie KIT, 2009. Disponível em: www.kit.edu. Acesso em 20 dez. 2019.

MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA,1995.

WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

José Craveirinha e Vera Duarte: poesia e resistência no espaço literário nacional

Vanessa Pincerato Fernandes (UFMT)[1]

Aos excluídos da terra

O meu sofrimento
É antigo e multiforme
E minha morte
Vã e inglória

Carrego comigo o meu corpo
Este corpo
Esfaimado
Amputado
Destroçado[...]

(DUARTE, 2005, p. 79-82)

Introdução

Falar da literatura africana de Língua Portuguesa, recorte temático proposto no período colonial e pós-independência, acolhe a ideia de retomar as condições materiais e culturais da sociedade desse período ou parte dele, com o intuito de observar como se estruturou a criação literária em um espaço dominado pelo regime colonial português. Neste sentido, não podemos deixar de esclarecer que Craveirinha escreve durante a colonização de seu país e Vera Duarte após esse período (cronológico), mas a situação castradora imposta pelo colonialismo não os impede de desejar o que estaria por vir, o pós-colonial. Para Gupta e Ferguson (2000, p. 33) "a condição pós-colonial problematiza ainda mais a relação entre o espaço e o cultural". Assim, compreender a mudança social e a transformação cultural é a questão levantada dentro dos espaços interligados nas poéticas de Craveirinha e Vera Duarte.

A condição assumida pelos poetas é da consciência do pós-colonial, pois, independe do tempo cronológico, uma vez que o tempo histórico

1. Graduada em Letras pela UNEMAT (2009), Mestre pela UFMT (2019) em Estudos de Linguagem - Literatura, Doutoranda pelo mesmo Programa (2020).

ou o conjunto de atribuições teóricas, dão possibilidade de interpretação considerando a sua relação com o contexto (MATA, 1993).

Alguns estudos sobre o pós-colonialismo, que não devemos confundir com pós-independência, devido ao fato de não estar relacionado ao tempo cronológico, referem-se à situação em que vive(ra)m as sociedades que emergiram depois da implantação do sistema colonial, enquanto, para outros, o —pós do significante —colonial refere-se às sociedades que começam a agenciar a sua existência com o advento da independência e sobretudo de tradição anglo-saxônica.

Veremos, então, nas poéticas de Craveirinha e Vera Duarte, uma tensão enunciativa que traz vozes silenciadas de um país colonizado, sofrido e sobretudo injustiçado que, ao fitar o presente, lança um olhar para o futuro/o devir, para a condição pós-colonial, a qual, na escrita desses poetas, veremos que está ligada não ao tempo cronológico, mas ao que está por vir.

Alguma poesia: poetas africanos

O contexto das lutas pela independência é pano de fundo para o processo de formação das literaturas africanas de Língua Portuguesa, ao passo que a resistência venha a ser uma das principais características. Segundo Macêdo (2007, p. 69) "vamos encontrar a predominância de cantos armados de combate e afirmação da nacionalidade, como resposta às pressões do colonialismo". A pesquisa em literaturas africanas em Língua Portuguesa, de um modo geral, passa por momentos de dificuldades. Pontuamos a principal, como o difícil acesso às obras, em especial de Cabo Verde, bem como dos textos teóricos de autores locais, pois algumas publicações dificilmente chegam ao Brasil.

Macêdo afirma que houve o diálogo dos autores africanos com o modernismo brasileiro, sobretudo entre os anos 1940 e 1970, em especial na produção de Angola, Cabo Verde e Moçambique, tendo o movimento de 22 forte influência positiva na escrita dos autores africanos. Esse interesse nos aproxima ainda mais, não só da escrita, como também do processo de colonização dos países colonizados por Portugal.

No processo de crioulização que ocorria em Cabo Verde, as atenções se voltam para a publicação de *Claridade* (1936). Segundo Tânia Macedo, foi "a primeira atividade intelectual coletiva nas Ilhas"

e que procurava afirmar e assumir a nacionalidade e a cabo-verdianidade, promovendo uma espécie de "redescoberta da realidade social e psicológica do Arquipélago, [...] em função da 'amnésia cultural' imposta pelo colonialismo" (MACEDO, 2007, p. 91). Ressaltamos aqui a importância da publicação desta revista de literatura, com poemas, ensaios, contos e capítulos de romance, fundada por três intelectuais da época, Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

Grande pesquisadora da poesia cabo-verdiana, Simone Caputo Gomes, afirma que a revista *Claridade* trazia consigo a representação da divisão entre "a poética tributária do modelo português e o mergulho nas raízes locais, passando pela literatura do modernismo brasileiro" (GOMES, 2008, p. 181), tendo como ideia central fincar os pés na terra, pois o português utilizado por eles recebia os traços do crioulo cabo-verdiano. Sendo assim, o "fincar os pés" seria no sentido de se aprofundarem em suas raízes crioulas fortalecendo, assim, a conexão direta com a pátria, as Ilhas e o Brasil modernista (BENEVUTO, 2010).

Assim, é importante ressaltar que as vozes das camadas mais populares ou marginalizadas dos grupos sociais mantidos à margem da história, por muito tempo silenciadas, surgem nos estudos atuais como uma contribuição produtiva e inovadora para que, de modo geral, seja revitalizada a história de determinado espaço. Nesse limiar, com base nos poemas escolhidos, pensaremos, dentro dos novos espaços emergidos da condição pós-colonial, a poesia como arma de intervenção, enquanto recusa das instituições e significações do colonialismo, refletindo sobre a singularidade de uma pós-colonialidade literária pautada no compromisso de alteridades, de sentidos e identidades regionais.

No contexto da literatura moçambicana, temos José Craveirinha, que publicou sua primeira obra em 1964, *Xigubo*. Em 1974, um ano antes da independência de Moçambique, o poeta publica a obra *Karingana ua Karingana*, da qual o poema de estudo "Quero ser tambor" faz parte. Dentre todas suas obras, temos cinco livros mais relevantes publicados em vida e duas coletâneas póstumas. Afirmamos que cada livro apresentará um tempo diferente da existência do referido poeta e, lidos em ordem cronológica, possibilitam contemplar sua biografia.

Considerado um dos principais precursores da literatura moçambicana, o poeta apresenta uma obra concisa e que vivenciou os duros anos de colonização de Moçambique. Craveirinha experimenta transformações e passa por diversos momentos em sua vida no decorrer

da história de Moçambique. Como afirma Chaves (2006, p.141), Craveirinha passou pelos "anos duros da dominação colonial, os tempos ainda eufóricos da celebração da Independência, a estação do desencanto e de certa amargura que os ventos neoliberais fizeram mais forte". Essa transição, a amargura e os momentos difíceis vivenciados pelo poeta estão refletidos em seus poemas.

O eu poético, no decorrer dos versos, se funde à história de vida e à vivência do escritor, de modo que tal adesão se torna uma característica da poética de Craveirinha. Assim, é no subúrbio que temos a constituição do poeta, porque o maior símbolo de sua obra são os elementos do seu cotidiano, onde as pessoas simples, as referências às características do negro, a localização do bairro de caniço, bem como o uso dos termos orais, se tornam porto da poética estudada.

Esses elementos, assim como o "tambor", presente na poesia de Craveirinha, são símbolos que produzem sentido nas palavras poéticas, pois estas: "criam universos polissémicos, soltam as rédeas à imaginação e vemos guerras e lutas, destroços e vitórias, sonhos e utopias, desejos e anseios procurando ansiosamente ser cumpridos. O poeta humaniza as coisas em que poisa" (SILVA, 2002, p. XV). Considerando os elementos e as imagens presentes nos versos dos poemas aqui analisados, fizemos um breve resumo de todas as obras poéticas de Craveirinha para demonstrar, exemplificando nas obras, a estória sendo contada.

No contexto cabo-verdiano, temos a obra poética de Vera Duarte, composta de três livros, *Amanhã amadrugada* (1993), *O arquipélago da paixão* (2001) e *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), obra na qual o poema "Tempos de angústia" se encontra. A escritora possui, ainda, outros livros em prosa. A pesquisa sobre a referida poeta garante leituras aplicáveis às questões atuais da sociedade, e, por meio da autoria feminina, dá voz à expressividade aos povos da África.

O livro, ao qual pertence o poema escolhido para análise, aborda uma temática sobre a história da escravidão dos negros durante o processo de colonização perpetrado pelos europeus, interpela a subalternização das mulheres nas organizações sociais de África e, por extensão, provoca em nós uma reflexão sobre outras classes marginalizadas de povos de diferentes partes do planeta.

Em suas obras, Vera, insere a mulher em posição de destaque, realçando-lhes suas lutas, seus desejos e sua subjetividade no contexto cabo-verdiano. No campo da literatura, conforme acontecimentos

sociais, a história da poetisa foi sendo delineada, para fins didáticos, entre fases e períodos.

O sofrimento, o sangue, a situação castradora imposta pelo colonizador e a resistência dos seus ancestrais vão fecundando os poemas desses autores engajados, que vivenciaram os anos duros da dominação pela empreitada colonialista e fazem de seus versos espaço capaz de moldar a poesia como retrato da vida.

Espaço nacional

É neste espaço da poesia de Craveirinha, povoado pelo eu poético e pelos personagens (pessoas), que temos a construção da narrativa de uma nação, onde os dramas individuais reconstituem um único espaço partilhado ainda possível: a dimensão do sofrimento.

Craveirinha sai do subúrbio e passa uma parte de sua vida na cidade de cimento. Essa transição de espaço pode ser observada em seus poemas como lugar literário vital de tensão, o qual utiliza para denunciar as injustiças que a colonização impõe em assuntos como prostituição, miséria, fome, racismo, guerra, contrastes entre cidade e subúrbio, entre outros temas. Podemos afirmar que é a partir da cidade do colonizado que a poética de Craveirinha vem denunciar o colonialismo e recriar o sentido de nacionalismo.

Dessa forma, no tocante à literatura nacional moçambicana, temos as características próprias desta se desenvolvendo segundo moldes estéticos e linguísticos, em que as diferenças que a colonização acrescentou possuem características próprias que não influenciaram a produção de Craveirinha, mas deixaram marcas em sua escrita. No entanto:

> O elemento de afirmação nacional que emerge, desde o inicio, da poesia de José Craveirinha, é pois gerado e produzido por um real definido e marcado, porventura apreendido pelo poeta numa fase em que a sua configuração não é perceptível a muitos: o poeta limitou-se a antecipar-se no tempo, captando e prevendo, assumindo-se finalmente como o "fabricante de vaticínios infalíveis. (MENDONÇA, 2005, p. 54)

Neste sentido, Octavio Paz afirma que "a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à

realidade; pretende – e às vezes o consegue recriá-la" (PAZ, 2003, p. 50). Ou seja, temos na poesia uma maneira de penetrar, um poder estar na realidade, configurada e construída pela linguagem nos espaços geográficos e imaginários na escrita de Craveirinha. Pessoas e espaços estão interligados semanticamente nessa poética, ao ponto de estes elementos, por meio de seus aspectos, adquirirem o mesmo valor, o mesmo sentido. "É como se, ao falar das casas velhas, falassem também das pessoas que nelas vivem: pais, mães e meninos velhos e contar a história destes" (ALMEIDA; MAQUÊA, 2005, p. 18).

Pela imagem conferida pelas palavras, "[o] poeta decifra os signos da paisagem que se projetariam na realidade social" (ABDALA JR, 2003, p. 73). Neste sentido, a poesia de Craveirinha apresenta o espaço nacional, ao som e ritmo populares no poema "Quero ser Tambor", que está na obra *Karingana ua Karingana*. Veremos como o poeta fortalece essa realidade social neste espaço de figuração de processos da imaginação, lembrando que a comunidade de território aparece em Craveirinha como elemento fundamental de identificação nacional ao qual nos referimos no início.

Tambor está velho de gritar
ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

E nem flor nascida no mato do desespero.
Nem rio correndo para o mar do desespero.
Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero.
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra.
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra.
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu!
Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala.
Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra.
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

Ó velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.

Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!

Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!

(CRAVEIRINHA, 1995, p. 107, grifos nossos)

O título do poema "Quero ser tambor" nos remete à imagem do tambor enquanto instrumento de caracterização nacional. Aqui podemos dizer que é a representação do chamamento contra a exploração anunciada nos versos poéticos.

O eu lírico inicia o poema reivindicando seu direito de ser moçambicano, expressado pelo anseio da voz: "Tambor está velho de gritar / ó velho Deus dos homens". Nestes versos, o tambor é o objeto que, ao ser evocado, nos dá a possibilidade de interpretação de um chamamento para a luta, para a guerra contra a exploração colonial. Nesse sentido, o poema parte da evocação, anunciando mudanças futuras.

Nos versos "deixa-me ser tambor / corpo e alma só tambor", ao valer-se da imagem do tambor, Craveirinha reforça a intenção de estabelecer um diálogo entre o "eu" e o ser "só tambor" demonstrando a consciência do processo de desumanização que o sistema colonial impunha. Assim, o adjetivo "só" nos leva a pensar que este é apenas um, sem companhia, que remete a um espaço nacional e representa a imagem de comunidade de território, pois o "tambor" (elemento cultural) e o adjetivo "só" estão aqui unificados no espaço geográfico moçambicano, que, no poema, não estão, mas é possível inferir, visto que o instrumento tambor é usado em Moçambique e o poeta é moçambicano.

Após a afirmação e o grito do eu poético, vinculando-se ao tambor que está "velho de gritar", a imagem do espaço dominado pelo colonizador começa a ser desenhado pelas palavras quando o poeta

apresenta os aspectos físicos da "minha terra", por meio de elementos como flor, rio, zagaia, lua, sol, troncos. Contudo, esses elementos são precedidos da conjunção coordenativa "nem", que serve para ligar palavras e orações negativas. Afirmamos que, no poema, o resgate e o fato do eu poético trazer os elementos da terra é um apelo contra o colonialismo e a exploração de Moçambique. Por outro lado, o poeta José Craveirinha, neste poema, faz referência à exaltação do homem negro e à valorização da cultura do homem africano, ao trazer os elementos da terra em consonância com o corpo do homem negro, como se a terra e o corpo fossem apenas um só "corpo e alma só tambor".

No poema, a conjunção "nem" aparece como negação do eu poético diante da vontade de ser flor, rio e poesia, ou seja, recusa a aparente estabilidade do sistema colonial. O ato de negação representa para nós (não só para o eu poético, mas sua voz aqui representa também o coletivo) a angústia, a aflição e o sofrimento, que é decorrência da exploração colonial, sentimentos que podemos ver representados pelo uso recorrente da anáfora, destacada no poema, pelo termo "nem" que aparece como negação do que está sendo imposto.

Os versos seguintes continuam a comparar o desejo do eu poético com as maravilhas de sua terra. Podemos dizer ainda que o eu poético eleva, nos versos do poema, suas preces – "Ó velho Deus dos homens / eu quero ser tambor / e nem rio / e nem flor / e nem zagaia por enquanto / e nem mesmo poesia" – pelo desejo, vontade de ser tambor e de exteriorizar um grito, que, em certa medida, não se materializa em contraste com elementos em que o eu poético não ambiciona se transformar. Esse mundo exterior, representado pelos elementos naturais "rio", "flor" e "zagaia" (instrumento de caça) nos versos, é constituído por sucessivas negações, que serão sintetizadas na estrofe seguinte, por meio de seu único verso: "Nem nada!". Nesse desejo do sujeito subjugado em negar a vontade de ser flor, rio e poesia, se liga implicitamente a denúncia das injustiças sociais, por meio da repetição das palavras "do desespero", dizendo novamente que tudo o que é negado faz parte de um contexto de angústia, aflição e sofrimento. Esses elementos da terra, assim como os personagens, que veremos nos poemas no decorrer deste trabalho, povoam o espaço dos poemas de Craveirinha.

Comparece nesse poema um forte desejo de um sujeito que evoca sua filiação cultural, por meio do símbolo "tambor", e que clama

e até mesmo conclama um coletivo para uma mudança, mas, sobretudo, para uma união de forças na luta contra a situação de subjugação. A negritude ganha ênfase como forma de exaltação à cultura moçambicana, como porto de resistência contra o discurso colonizador, em que o desejo do eu poético de ser tambor, de assumir sua moçambicanidade e sua incessante busca pela afirmação de sua nacionalidade e a representação do lugar onde ele vive, como podemos ver, ainda falando da anáfora, na incessante repetição do termo "Só tambor", que vem reafirmar sua origem.

O eu poético, após negar esta situação imposta pela condição colonialista, parte para a exaltação não só de sua terra, mas também do homem africano, em que a "lua cheia" e a "pele" são metonímias do homem, e o "sol" e os "troncos duros" sugerem que homem e terra estão unidos em um só corpo. De acordo com Munanga, o objetivo do movimento da Negritude era "buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos" (MUNANGA, 1988, p. 40), de modo que a busca dos intelectuais se pautava em restituir o orgulho de ser negro e do passado, em uma tentativa de afirmar os valores de sua cultura, que estava sendo sufocada pela assimilação dos valores do colonizador. Craveirinha insere-se sobremaneira nesse grupo de pensadores que, inconformados com a situação de si e do outro, utiliza a poesia como arma de combate e conscientização.

Os versos enunciados pelo eu poético se concretizam no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. O som do tambor foi pano de fundo para outros poemas presentes na obra *Xibugo* (1964). Nesta, o eu poético se reencontra como elemento pertencente à sua cultura ao enunciar "Quero ser tambor", de modo que temos na poesia propriedades estilísticas que remetem ao som e ritmo por meio da combinação das palavras no corpo textual. Na verdade, Craveirinha registra os valores culturais moçambicanos e o sonho da libertação do regime colonial, em que os tambores africanos ressoam forte e encerram o poema de forma evocatória, que inicia com um pedido: "Oh velho Deus dos homens / deixa-me ser tambor".

O poeta reivindica o som ancestral dos tambores na tentativa de incorporar o valor simbólico da poesia oral em sua escrita:

> A um raciocínio mais leviano poderá espantar que Craveirinha sirva de guia numa descida aos infernos: ele que habita entre nós, se bem que um pouco a noroeste, onde as areias da Mafalala ameaçam romper os diques e invadir o alcatrão; ele que agrimensura (para usar uma expressão querida ao poeta) os mesmos espaços por nós percorridos nos quatro cantos da cidade; que veste como nós; que lê os nossos jornais e os faz para nós; ele de quem muitos dos que aqui estão só a cor da pele poderá distinguir, pois nossa é a sua língua, e nossos os seus modelos de pensar. (BALTAZAR, 2002, p. 90-91)

Diante do que afirma Baltazar, vemos, na produção poética de Craveirinha, a ideia de refletir a imagem da sociedade em que a força figurativa e a disposição para a afirmação da identidade moçambicana, em busca de uma libertação nacional, é vincada pelos elementos e valores da terra, que se constituem por meio do trânsito entre os espaços dos subúrbios e da cidade cimento, a história de uma nação materializada em versos poéticos e anunciando um devir independente. O espaço participa ativamente dos processos de memória, pois constitui um elemento fundamental na elaboração dessa e da subjetividade pautada, cuja memória coletiva resulta em um ponto de vista muito pessoal, no qual a resistência do combate não se esgota na própria existência. Assim, José Craveirinha e Vera Duarte nos apresentam uma poesia política, e a voz poética em ambas poéticas, em meio ao espaço nacional, trazem o corpo estado como um só, como instrumento de resistência.

Voz feminina: resistência, denúncia, protesto

O espaço nacional construído na poética de Craveirinha abre caminho para o livro de Vera Duarte, que presta homenagem à nossa "ancestralidade africana" (DUARTE, 2005, p. 7). Tendo o tambor como fio condutor, vemos, em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), este como instrumento poético que os poetas trazem para expressar sua posição, suas dores, suas indignações contra a injustiça e a violência contra si praticada em diferentes formas, que reverbera no mundo atual.

Na poesia intimista de Vera, de vivências intensas, o eu lírico feminino desnuda experiências da mulher, na medida em que esta, ao decorrer dos versos, se funde ou confunde com África, pois a

resistência é do corpo sexual, mas o corpo feminino que surge e se delineia é África.

Sabemos que Cabo Verde é um arquipélago que sofre e sofreu com emigração de muitas pessoas, principalmente do sexo masculino, o que influencia diretamente na demografia local. Temos hoje uma população majoritariamente feminina, cerca de 60%. Fato que fez com que as mulheres assumissem papel essencial no desenvolvimento do país, que tem a agricultura como principal economia.

O livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* teve sua publicação no ano de 2005, contudo, em pesquisas realizadas, constatamos que alguns poemas foram escritos no ano de 1975, ano que Cabo Verde se tornou independente de Portugal. Esta obra é dividida entre preces, súplicas e cânticos. Os poemas "Noite de San Jon", "Tempos de angústia" e "Cantaremos" compõem as três súplicas, que levam o leitor pelo percurso mais profundo deste livro de orações poéticas, levando em consideração, no sentido das palavras, seu caráter histórico, linguístico e até religioso. A esse respeito, Antonio Candido afirma que o homem escreve o poema porque "determinada atividade se transforma em ocasião e matéria de poesia, pelo fato de representar para o grupo algo singularmente prezado, o que garante o seu impacto emocional" (CANDIDO, 2006, p. 41), uma vez que a poesia mimetiza o sentimento coletivo perante o fato poético.

Dessa forma, nossa pesquisa, pautada na crítica da teoria pós-colonial, identifica nos poemas claros apelos à sociedade para a conscientização das mazelas sociais que perduram desde os tempos da escravidão contra os pobres, marginalizados e silenciados. Temos então o poema, de Vera Duarte:

Tempos de angústia
Queria ser uma mulher leve e diáfana
De gestos lânguidos
E andar etéreo
        Esvoaçante sobre as linhas frágeis
        Do meu corpo magro

Queria ser uma mulher esbelta
De sorriso tímido e olhar esquivo
Sob as minhas pálpebras doces
E profundas

Queria ser uma mulher sensual
De formas cheias
E peito redondo
Num riso quente
E tropical

Queria ser...
... e não sou

Queria mas meu corpo
explode em chagas purulentas
desta terrível sida
que me devasta

Queriamas meu corpo
se contorce
irremediavelmente definhado
sobre esta maldita fome
que me destrói

Queriamas o meu peito
se exaure
na busca desesperada do leite
para a criança
que me morre nos braços

Com a minha voz
eu clamei
Mas a minha dor
permaneceu intacta

Por que te conservas longe, senhor?
Por que te escondes nos tempos de angústia?

(DUARTE, 2005, p. 55-56, grifos nossos)

A primeira impressão que temos à leitura do poema é a denúncia de uma situação de subjulgamento atrelado ao fortalecimento de uma esperança de mudança, que coloca em diálogo a questão histórica e a memória coletiva de seu país, ao passo que as vozes das mulheres, até então silenciadas, ecoam para não serem esquecidas.

Sabemos que Vera Duarte, em sua escrita, concede às mulheres o que Secco (2004, p. 216) afirma ser o "direito das mulheres à eroticidade do corpo e do discurso, fundando, assim, um universo lírico [...] no qual a mulher almeja ser sujeito de seu próprio desejo".

Vemos esse direito sendo exercido na segunda estrofe, quando vislumbramos o corpo delineado da mulher sensual. Nesse ponto, vemos a resistência do corpo sexual, defendida por Secco. Na próxima estrofe, podemos observar a desconstrução e construção de um corpo que não é o físico, mas sim o corpo de uma África que sofre, que definha. Os personagens que aparecem ao longo do poema – a mulher e as crianças –, nos remetem ao povo que mais sofre com o poder da colonização. A mulher que busca desesperadamente alimento para a criança nos revela uma metáfora daquele que luta para conseguir o alimento, contudo, não consegue e a morte vem impiedosa.

Observamos que, nos versos do poema, a voz da poetisa ecoa quando denuncia o silenciamento, a indiferença e a omissão, e declara sua desesperança. A sociedade ainda não permite que essa voz ressoe, ainda abafa a voz dos oprimidos, pois "Com a minha voz / eu clamei / Mas a minha dor / permaneceu intacta", ou seja, não foi ouvida.

Gayatri Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010), nos apresenta a subalternização a que o ser humano pode ser submetido. Brevemente, o seu posicionamento geral afirma que o subalterno, tendo sofrido com a colonização, não possui história. Tal aspecto é o que Craveirinha e Vera Duarte tomam na contramão, pois, ao denunciarem, nos apresentam que a resistência não se trará de da voz e sim ser escutado.

Uma característica marcante na escrita da poeta é a gradação imagética crescente em par com o recurso formal de recuo dos versos. Duarte possui uma capacidade descritiva que se fortalece na construção das imagens pautada nessa gradação.

O eu poético denuncia e ao mesmo tempo mantém a esperança. O recurso da anáfora constrói a gradação do desejo a partir do vocábulo "queria", no sentido de "gostaria", intensificando o desejo, porém se cala diante da trágica realidade que se configura como algo insuperável. As sequências de palavras tendem a expressar uma ordem lógica de intensidade ou de complementação, continuidade, não somente de sentidos, mas também na formalidade, na estética poética.

Podemos observar também o recurso anafórico empregado na escrita de Craveirinha – e aqui aproximamos ambos os poemas –, a partir do qual a conjunção coordenativa "nem" se repete várias vezes para enfatizar a negação, a resistência. Nos versos do poeta, o verbo "querer" também aparece, em tempo verbal diferente. O "quero" de Craveirinha nos remete ao pós-colonial, ao "sonho", desejo do

que está por vir. Enuncia, no presente, o seu desejo. Em Duarte, o "queria", pretérito, revela o pós-independência, uma situação onde o sonho do eu poético de Craveirinha, de liberdade após a independência, de desejo em executar o resgate para libertação, não se concretizou. Apesar de tudo, não há previsão de tempo, só a aurora da poesia é capaz de subverter.

Nesse sentido, a poesia deste livro representa e apresenta "o grito desesperado e impotente" (DUARTE, 2005, p. 105) dos que sofreram e ainda sofrem na África, tendo em vista que seu ponto principal, assim como o de todos os africanos, é a "salvação colectiva" (DUARTE, 2005, p. 105).

Considerações finais

No que diz respeito à resistência, à preservação ou à recuperação da cultura africana pré e pós-colonial, as características destes países carregam divergências: Cabo Verde existe e reconhece-se sob a perspectiva da crioulidade, Moçambique pela negritude. Ainda assim, bem como no Brasil, compreende-se a variedade cultural de contribuições indígenas, afrodescendentes e europeias. Benjamin Abdala Júnior observa que essas semelhanças se mostram muito bem discutidas, afirmando que "ocorre assim, nessa perspectiva, um campo para identificações horizontais, solidárias, contra a autoridade do discurso vertical à época associado ao colonizador" (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 10). Assim, o Brasil e Cabo Verde possuem alguns traços culturais independentes de qualquer imposição do colonizador sobre essas culturas.

Nesse sentido, vimos que o sujeito moçambicano presente na poesia de Craveirinha mantém sempre o compromisso assumido com a sua poesia e com a terra em que nasceu. Assim, no poema analisado, a época de luta contra as influências coloniais pelo poeta que preconiza uma escrita africana, acentuadamente revolucionária e inconformada com a situação vigente, tornou-se o ponto alto de nossa análise. Assim, reafirmamos o que muitos estudos têm afirmado, que tal produção contribui significativamente para a conscientização de seu povo e suscita reflexões sobre os poemas, por meio de uma reflexão social para o reconhecimento do negro como sujeito da história moçambicana.

O poema de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, de Vera Duarte, aqui analisado, nos permitem ver as sequelas indeléveis da escravidão, da colonização, como prática mais pífia do imperialismo eurocentrista de que trata a teoria pós-colonial. Além disso, o poema denuncia as formas de violência sobre as pessoas marginalizadas, inferiorizadas e subalternizadas.

Dessa forma, entendemos aqui que em todos os territórios que foram submetidos à colonização, quer francesa, inglesa, portuguesa ou espanhola, os povos desenvolveram sua literatura sendo esta pós-colonial. No geral originaram-se da experiência da imposição do poder imperial por meio da colonização. Nesse tocante, a teoria pós-colonial nos permite discutir a hierarquização, ao passo que o colonizado se torna objeto para o sujeito colonizador, o que constitui a terrível dialética dominador e subalterno.

Contudo, as vozes silenciadas, os ecos que ressoam, são todos os sujeitos marginalizados, aos quais é negado o direito à fala no sentido que Spivak usa, de só ser considerada fala se esta for ouvida (SPIVAK, 2010, p. 29). Assim, a prece de Duarte intercede e busca se fazer ouvida, luta pelo direito de fala pelos "excluídos da terra", a quem é a dedicatória deste trabalho. Nesse contexto, os poemas analisados se inscrevem a partir de um lugar que valoriza uma poética de luta e libertação por meio da força poética.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas*: literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALMEIDA, Marinei. MAQUÊA, Vera. José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África. *Revista Ecos*. v. 3. Jun. 2005.

BALTAZAR, Rui. Sobre a poesia de José Craveirinha. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 5, 88-107, 2002.

BENEVENUTO, A.F.B. *Nações em trânsito em A árvore das palavras e a candidata: Moçambique – Cabo Verde*. 2010. 147 f. Dissertação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema.* São Paulo: Humanitas Publicações /FFLCH/USP, 1996.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas.* São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

CHAVES, Rita. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa.* São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Associação dos escritores moçambicanos/Instituto nacional do livro e do disco. Instituto Camões. 3. ed., 1995.

DUARTE, V. *Preces e súplicas ou cânticos da desesperança.* Lisboa: Instituto Piaget, 2005. (Coleção Poética e Razão Imaginante).

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, Simone Caputo. Ainda e sobretudo a Paixão: O Arquipélago da Paixão, de Vera Duarte. In: GOMES, S. C. (org.) *Cabo Verde:* literatura em chão de cultura. São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 241-258.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da "cultura": espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, A.A. (org). *Espaço da diferença*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000, p. 31-49.

MACEDO, Tânia. Claridade e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e seu diálogo com as literaturas do Brasil e de Portugal. In: TUTIKIAN, Jane; ASSIS BRASIL, Luiz Antônio (org.). *Mar horizonte*: literaturas insulares lusófonas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 87-98.

MATA, Inocência. *História e ficção na literatura angolana*: o caso de Pepetela. Lisboa: Colibri, 1993.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbesier, Mariza Pinto Coelho. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MENDONÇA, Fátima. O Conceito de Nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 5, p. 52-66, 2005.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa, AS, Editorial Caminho, 2002.

NOA, Francisco. José Craveirinha: para além da utopia. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 5, p. 68-76, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.11-28.

SANTOS, E. R. dos. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa: Caminho, 1989.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Sob a égide de Antígona: a dimensão trágica do lirismo cabo-verdiano de Vera Duarte. *Scripta*, v. 8, n. 15, p. 215-225, 21 out. 2004.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. Vera Duarte: uma poesia multifacetada no espelho cabo-verdiano. In SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, M. Teresa. *África & Brasil*: letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 329-347.

SILVA, Calane da. *O estiloso Craveirinha*: as escolhas lexicais bantus, os neologismos luso-rongas e a sua função estilística e estético-nacionalista nas obras Xigubo e Karingana wa Karingana. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A poética da névoa: os princípios estéticos e metafísicos da *nivola* unamuniana

Walter Pinto de Oliveira Neto (UFMA)[1]

Considerações iniciais

Quando jovem e universitário, Miguel de Unamuno (1864-1936) se deixa encantar pelas ciências de moda do círculo intelectual madrileno, a saber, o positivismo, o krausismo e o evolucionismo (DÍAZ-RINCÓN, 2017). Não obstante, na fase adulta, fora de Madri, paulatinamente desvincula-seda epistemologia racionalista de seu tempo. A ruptura do autor com a lógica enquanto condutora primordial do progresso humano favorece a aparição de um sentir metafísico agônico (OLIVEIRA NETO e SOUSA, 2020). O segundo Unamuno, isto é, o trágico-agônico, alia-se à circunstância histórica em que está anexado. Isso acontece no desdobramento do século XIX para o XX, cuja marca é a crise finissecular, caracterizada por um profundo pessimismo para com as noções advindas do Iluminismo.

Tais rumos perpassam por uma mudança paradigmática na filosofia nacional, esgotadaesta do kantismo, neokantismo, hegelianismo, positivismo e krausismo (DÍAZ-RINCÓN, 2017). Nesse eixo, surgem pensadores da categoria de Ortega y Gasset, Joaquín Costa e Miguel de Unamuno. Este último – e também os autores de sua geração, a *Generación del 98* – passa por uma revisitação íntima da história do país, a fim de identificar e resgatar do *ethos* do passado aquilo que pode servir à contemporaneidade.

É nesse terreno, entre o antigo e o novo, a tradição e a inovação, o passado e a modernidade que a metafísica unamuniana se desenvolve (MARÇAL, 2020), explorando, a partir dessas dialéticas inconclusas, categorias filosóficas antirracionais. Dizemos antirracionais tanto pelo seu conteúdo em si, como pela metodologia de exposição desses pensamentos. E é que o autor, um dos precursores da utilização do ensaio como gênero divulgador de ideias (SERRANO, 2000), afasta-se dos livros eruditos de sua época, distinguidos pelas suas

1. Graduado em Letras português-espanhol e literaturas (UEMA). Mestrando em Letras (PGLETRAS-UFMA), na linha de perspectivas críticas e teóricas em literatura.

dificuldades linguísticas, complexidades conceituais e homogeneidade metodológica. Unamuno, por sua vez, simplifica a linguagem, dirige-se abertamente ao leitor e mistura gêneros discursivos – principalmente o filosófico e o literário.

Assim, na proposta metafísica do autor cabe, também, uma proposta artística, mais especificamente uma proposta literária, a qual, por sua vez, é indissociável da filosofia, dado que "sus poemas y sus novelas son filosofía tanto como sus ensayos son poemas y hasta novelas, y en toda su obra alienta un mismo espíritu poético, filosófico y religioso" (AZAOLA, 2003, p. 18)[2]. Esse espírito interdisciplinar confunde a alguns leitores, acostumados a rupturas expressivas entre o campo da literatura e o da filosofia. Tanto é assim que o espanhol fora criticado por alguns pensadores, como Julián Marías (1950), que chegara a comentar que Unamuno, apesar de sua notória capacidade intelectiva, ao carecer dos instrumentos intelectuais elementares do discurso filosófico, não poderia ser intitulado de filósofo.

Não obstante, o que aqui propomos não é estritamente uma defesa da literatura com a filosofia como irmã gêmeas, dado que muitos especialistas já o fizeram antes de nós, e com muita habilidade[3], mas mostrar que a proposta metafísica antirracional de Miguel de Unamuno está intrinsecamente embricada à proposta estética dele, tanto nos livros em que teoriza – ou antiteoriza? – sobre literatura, como nas suas ficções, concretamente nos seus romances.

Sendo assim, nossa defesa se pautará na exploração da sua poética (*Cómo se hace una novela*, 2009) e dos seus romances (*Amor y pedagogia*, 1994; *Niebla* 2002), em consonância com seus ensaios filosóficos (*Del sentimento trágico de la vida*, 2005). Além disso, teremos o auxílio da crítica literária especializada, como Campos (2012) e García (2014). Tais aportes permitirão que constatemos que o romance unamuniano, autointitulado pelo próprio autor de *nivola*, define-se por certos experimentos formais que permitem, para além de um mero jogo estético, abrir-se à reflexão da condição humana.

2. Seus poemas e seus romances são filosofia tanto quanto seus ensaios são poemas e até romances, e em toda sua obra alenta um mesmo espírito poético, filosófico e religioso. (Tradução nossa).
3. Falamos de Benedito Nunes, Jean-Marie Gagnebin ou Simone de Beauvoir, por exemplo.

O romance moderno, o romance do abismo

Como comenta Rosenfeld (2015), o romance moderno, que principia na segunda metade do século XIX e vai até os alvores das vanguardas de metade do XX, tenciona manifestar a alma fragmentada desse novo indivíduo desencantado para com o mundo exterior e o mundo íntimo. A realidade empírica já não dá conta de abordar o pessimismo ontológico do ser moderno, muito menos solucioná-lo. É por isso que o romance, expressão literária mais popular da modernidade, suprime a relação do sujeito com o objeto (como no romantismo) ou do objeto com o sujeito (como no realismo) como métodos de encontrar a verdade, vogando, em seu lugar, por uma autoconsciência, também limitada, do mundo enquanto ilusão.

É nesse cenário em ruínas que novas filosofias, como a fenomenologia e o existencialismo, permitem e até clamam pela volta da profícua relação com a literatura (OLIVEIRA e SOUSA, 2020).Beauvoir, em *Literatura e metafísica* (1965) manifesta que o mundo real não é um objeto apreensível, pois vai além da objetividade – e nesse além há também sentimentos, ações e sensações. Sendo assim, a filosofia pode optar por limitar-se ao campo do fenomênico (como fazem os *teóricos*) ou atravessá-lo (como fazem os *metafísicos*), priorizando, no segundo caso, a conciliação da esfera objetiva com a subjetiva, a absoluta com a relativa e a intemporal com a histórica.

Dentro da literatura, Beauvoir e os existencialistas consideram o romance como o gênero mais apto para a divulgação estética de suas ideias, uma vez que sua estrutura permite explorar melhor as possibilidades metafísicas da narrativa. Como exemplo da melhor utilização do romance enquanto reflexo da decadência da modernidade, cita Kafka:

> [...] para Kafka que deseja pintar o drama do homem encerrado na sua imanência, o romance é o único modo de comunicação possível. Falar do transcendente, mesmo que fosse para dizer que é inacessível, seria já pretender ascender até ele, uma vez que uma narrativa imaginária permite respeitar esse silêncio que é o único adequado à nossa ignorância. (BEAUVOIR, 1965, p. 90)

Se Beauvoir tivesse lido Unamuno, provavelmente o teria nomeado, tal qual Kafka, como um grande romancista metafísico, isto é, um grande escritor que confunde deliberadamente e com maestria o discurso filosófico e o literário, criando, como síntese, uma filosofia

literária – ou literatura filosófica –, sem que, com isso, perca-se a potência autônoma de ambas as áreas.

Nesse viés, é possível comentar que Miguel de Unamuno foi um dos grandes expoentes do romance espanhol moderno (GARCÍA, 2014), mas não só. Seus textos filosóficos, poéticos e políticos, idem, tiveram alto destaque no cenário nacional. Outrossim, foi um dos primeiros a mesclar os distintos gêneros de divulgação de ideias (SERRANO, 2000), principalmente a filosofia e a literatura, tanto que, muitas vezes, não se consegue classificar a categoria de determinado texto dele. E é importante salientar que essa foi justamente sua intenção.

A obra unamuniana é uma proposta epistemológica que tem a contradição, a luta, o embate sempiterno como método. Para ele, o duelo entre supostos contrários gera à força uma síntese que fusiona o melhor de ambos os oponentes. É por isso que a filosofia só chega à sua máxima potencialidade quando imbrica em si a literatura – e vice-versa.

Sendo assim, a filosofia precisa de um espaço incognoscível para que sua força de transformação ontológica se insira na consciência do ser moderno e do ser vindouro. A literatura, então, como expressão privilegiada do sentir vital e íntimo (UNAMUNO, 2005), ao tornar-se filosófica, transcende. Da mesma forma, a filosofia, quando se torna poética, atravessa a imanência congênita de seu tempo. Não obstante, para transcender – o autor, em primeira instância, e o leitor, em segunda –, não vale qualquer contato profundo entre ambas as áreas. Para Unamuno, o ingrediente mais valoroso para a germinação da literatura metafísica é a aplicação da dor própria no texto. Não a dor fingida dos românticos ou dos seus herdeiros, os modernistas/vanguardistas (UNAMUNO, 2009), mas a dor eterna que inquieta o ser, fazendo-o expandir-se fora dos limites do império da razão:

> Y el alma, mi alma al menos, anhela otra cosa; no absorción, no quietud, no paz, no apagamiento, sino el eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza que eternamente se renueva sin acabarse del todo nunca. Y con ello un eterno carecer de algo y un dolor eterno. Un dolor, una pena, gracias a la cual se crece sin cesar en conciencia y en anhelo. (UNAMUNO, 2005, p. 262-263)[4]

4. E a alma, minha alma, ao menos, anela outra coisa; não a absorção, não a quietude, não a paz, não o apagamento, senão o eterno aproximar-se sem chegar nunca, inacabável anelo, eterna esperança que eternamente se renova sem

Sobre essa ética da dor que sua estética trágica (AZAOLA, 2003) se baseia, em contraposição, como já mencionamos, aos autores de seu tempo, excessivamente impessoais, como no caso de Galdós, cuja "personalidad artística era algo como una representación de la impersonalidad; era el hombre medio el que hablaba en él" (UNAMUNO, 1998 p. 13)[5] ou superficiais em demasia, como Rubén Darío (UNAMUNO, 1998).

A fim de superar esses entraves estéticos, Unamuno e sua geração iniciam sua particular reviravolta às letras espanholas, propondo, como comenta García (2014), o destaque das vozes do abismo. Nesse viés, o teatro, a poesia e o conto expressam com nitidez essa bússola pessimista, contudo, "la concepción trágica de la existencia queda subsumida en la novela. Dicho género recoge la esencia de la enfermedad de su tiempo y se hace cargo de la condición abismática de lo real" (GARCÍA, 2014, p. 49)[6].

Dentre os romancistas espanhóis, o caso de Miguel de Unamuno foi um dos mais interessantes. Enquanto a decadência finissecular era vista, no caso de Baroja, somente por meio da configuração da intriga – valendo-nos do termo de Ricoeur (1994) –, Unamuno explora distintas inovações estéticas, que o permitem comunicar a desídia em que estava envolto, para além da mera interposição de um argumento narrativo. Dito de outra forma, estilo e conteúdo, forma e metafísica se fundem num só plano romanesco: eis a *nivola*.

A poética metafísica da *nivola*

Em pleno exílio na França, Unamuno se debruça sobre um tema já abordado por ele de diferentes formas e em diferentes circunstâncias pessoais: sua poética. O ano é de 1925 e, como comenta Gullón (1964), longe de familiares e amigos, reflexões literárias o procuram

acabar-se nunca, totalmente. E com isso um terno carecer de algo e uma dor eterna. Uma dor, uma pena, graças à qual se cresce sem cessar em consciência e anelo. (Tradução nossa).

5. Personalidade artística era algo assim como uma representação da impessoalidade; era o homem mediano que falava nele. (Tradução nossa).
6. A concepção trágica da existência fica subsumida no romance. Tal gênero capta a essência da doença de seu tempo e toma conta da condição abismática do real. (Tradução nossa).

porque começa a duvidar de não ser um mero personagem de ficção. Suspeita de sua própria personalidade, assim como de sua própria existência; pois a vida do ente de carne e osso é tão fictícia quanto a de um personagem de ficção. Persona e personagem, assim, são uno.

A partir dessas inquietações Unamuno escreve e publica *Cómo se hace una novela*. Como comenta Gullón (1964), tal obra é de difícil catalogação, uma vez que, mesmo sendo autobiografia, romance, ensaio, crítica e teoria literária, não é nem autobiografia, romance, ensaio ou crítica e teoria literária. Gullón a intitula de "autobiografia novelada" (1964, p. 281)[7], cuja arquitetura conceitual se aproxima ao que contemporaneamente alguns pesquisadores intitulam de autoficção.

Essa dimensão confessional de *Cómo se hace una novela* nos ajuda a entender o ponto central da obra: um romance se faz, basicamente, a partir da mais profunda agonia interior. Por isso ele não pode receitar a ninguém a fórmula para escrever uma obra literária, dado que a agonia pessoal é intrasferível.

Não obstante, ainda é possível destacar algumas noções que ajudam a decifrar a ética romanesca do autor. Por exemplo:

> ¿Y la novela? Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. Dentro de la carne está el hueso y dentro del hueso el tuétano, pero la novela humana no tiene tuétano, carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela. (UNAMUNO, 2009, p. 128)[8]

A partir do exposto é possível inferir a negação do autor à importância do argumento. O que lhe interessa é muito mais o que está por dentro da narrativa – aquilo que Ricoeur (1994) nomeia de via longa –, ou seja, o que se extrai quando a leitura escarva o livro. E o que se encontra no subnúcleo do enredo? A ideia. Não obstante, a ideia à qual ele se refere é a do autor, dado que todo grande produto literário é espelho de uma vida, que, ao se cobrir de ficção, torna-se a

7. Autobiografia romanceada. (Tradução nossa).
8. E o romance? Se por romance entendes, leitor, o argumento, não há romance. Ou o que é a mesma coisa, não há argumento. Dentro da carne está o osso e dentro do osso o tutano, mas o romance humano não tem tutano, carece de argumento. Tudo são as caixinhas, os sonhos. E o verdadeiro romanesco é como se faz um romance. (Tradução nossa).

verdadeira vida, isto é, a vida orgânica, a que escapa da opressão da realidade fenomênica.

Além disso, a ideia é essencialmente comunicada pelos personagens, em detrimento do narrador onisciente. Para Unamuno, os personagens são seus filhos espirituais, átomos que, juntos, constituem o todo de si:

> He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personajes de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros. (UNAMUNO, 2009, p. 136)[9]

Essa teoria unamuniana da personagem reforça a argumentação de Rosenfeld (2015) sobre a ilustração da fragmentação do homem moderno no romance moderno. O despedaçamento desse sujeito, por sua vez, apresenta-se na *nivola* a partir de um modelo de personagem que, ao não poder sair-de-si, mergulha numa interioridade cujo interlocutor principal é si mesmo. Isso propicia que o texto do autor esteja repleto de extensos monodiálogos, que, na opinião da professora Cristiane Correia, têm efeitos metafísicos:

> A metafísica unamuniana se perfaz com a duplicação (ao menos) do homem, em forma de diálogos / monodiálogos para que este pense sua condição: como aquele que não é só um corpo (primeiro sentido: além da física), como um ser mortal (segundo sentido: o que vem depois da Física, daí a angústia incessante de Don Miguel), como aquele que está sempre transformando-se (terceiro sentido), junto e entre outros homens (quarto Sentido), já que o convívio social é imprescindível para a vida humana. (CORREIA, 2013, p. 23)

O trecho supracitado de Correia traz à tona uma reflexão interessante sobre a condição ética da metafísica unamuniana, à qual por vezes é esquecida e até negada (MARÍAS, 1950). Nesse sentido, afiliamo-nos a Correia, que entende que a *nivola* não é uma mera configuração abstrata e metafísica do romance modernista, mas um protótipo de

9. Eu disse que nós, os autores, os poetas, nos colocamos, nos criamos em todos os personagens poéticos que criamos, até quando fazemos história, quando poetizamos, quando criamos personagens que existem em carne e osso fora de nós. (Tradução nossa)

romance existencialista (OLIVEIRA NETO e SOUSA, 2020), que tenta situar uma ética metafísica a partir da realidade decadente vivenciada naquele momento, naquela circunstância e por aquele autor. Ademais, se tal realidade é, como já dissemos, fragmentada, agônica e irracional, então a estética deve acompanhá-la: eis, em síntese, a ética da *nivola*.

Vejamos como isso acontece em dois de seus romances mais conhecidos.

Aurora da *nivola*: *Amor y pedagogía*

A literatura espanhola, marcada pelo pessimismo finissecular, tem um marco importante em 1902, momento em que se publicam quatro romances decisivos para a renovação do romance na sua configuração estética e filosófica. *Amor y pedagogía*, *Camino de perfección*, *La voluntad* e *Sonata de otoño*, de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Ruiz "Azorín" e Ramón del Valle-Inclán, respectivamente. Estas obras atravessam a vontade mimética do discurso literário e respondem ao impulso cognitivo ínsito do homem (GARCÍA, 2013).

No caso específico de *Amor y pedagogía*, Unamuno supera com ela sua primeira fase literária, sinalizada pela atenção ao social e histórico com *Pazen la guerra* (1897), aprofundando-se no tema fulcral da sua filosofia daí em adiante: a luta do homem contra a tragédia da existência humana. Essa tragédia, para Unamuno, não é só a aceitação da morte como condição inerente à vida, mas, também, a dialética axiomática que germina quando se confronta a Razão com a Fé, a Vida com o Sonho e a Realidade com a Ficção.

Em *Amor y pedagogía* se ridiculiza a um filósofo racional positivista e a um literato modernista. O primeiro é Avito Carrascal, cientificista que educa seu filho por meio da pedagogia positivista, cuja pauta ultrarracional se interpõe aos anseios artísticos do filho. A mãe, Marina, por sua parte, educa-o em base aos ensinamentos cristãos da bondade e do perdão. Não obstante, o descendente, Apolodoro, tampouco se sente feliz com esse tipo de ensinamento, uma vez que o tentam afastar da realidade, para inculcá-lo num sonho fora da vida de carne e osso. No meio desse embate está o *alter ego* de Unamuno, Don Fulgencio, o qual tenta levar o jovem por um caminho situado entre o amor antivitalista (da mãe) e a pedagogia racionalista (do pai), isto é, tenciona direcioná-lo pela dialética agônica unamuniana.

Por outro lado, a crítica à estética modernista recai na figura do poeta Menaguti. Este é narrado como "el sacerdote de Nuestra Señora de la Belleza, o como su tarjeta de visita dice: Señora de la Belleza, 'Hildebebrando F. Menaguti Poeta', poeta sacrílego, entiéndase bien" (UNAMUNO, 1994, p. 86)[10]. É significativo que o narrador reconheça Menaguti como o sacerdote de *Nuestra Señora de la Belleza*, pois os modernistas são os literatos que, na concepção da *Geração de98* e de alguns críticos[11],menosprezam o lado pedagógico e social da obra, elevando, em contraste, oestético. Por isso, os ensinamentos de Menaguti a Apolodoro são retratados no romance comoabstratos, enchidos de uma idealização hiperbólica e supérflua do amor. Também, Menaguti aconselha a Apolodoro que *viva el momento*. O *carpe-diem* ampara e valoriza o aqui-e-agora como medida de todas as coisas, ou seja, esse conceito representa a apologia à renovação periódica que surge coma modernidade filosófica e o modernismo artístico.

Os ensinamentos de Menaguti criam em Apolodoro a coragem para escrever poesia modernista. Não obstante, é rechaçado por todos aqueles que o leem. Ao comentar ao seu mestre que não entende a razão pela qual as pessoas desvalorizam sua arte, cujo preceito essencial recai na ideia da arte pela arte – preceitos modernistas – Fulgencio, que representa as ideias do autor (CORREIA, 2012), responde-lhe: "¿El arte por el arte? ¡Porquerías! [...] Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes, aunque sea lo menos artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles" (UNAMUNO, 1994, p. 107)[12].

A partir desse fracasso no mundo da literatura, aliado ao fracasso já vivenciado no mundo do amor, Apolodoro entra numa profunda tribulação existencial agravada por novas tentativas paternais de inculcar-lhe a pedagogia positivista. Tal espiral de negatividades o levam ao suicídio, que, na opinião de Unamuno (2005), é o fim de todo ente enchido de razão.

A morte de Apolodoro causa uma profunda tristeza em Avito e

10. Senhora da Beleza, 'Hildebebrando F. Menaguti Poeta', poeta sacrílego, entenda-se bem. (Tradução nossa).
11. Falamos de críticos renomados como Díaz-Plaja ou Pedro Salinas.
12. A arte pela arte? Que nojeira! [...] É preferível sacudir as entranhas ou as cabeças de quatro semelhantes, / ainda que estas sejam o menos artisticamente possível, que ser aplaudido e admirado por quatro cabeças de / estúpidos. (Tradução nossa).

Marina, cujo abraço choroso fecha, hipoteticamente, a intriga. Falamos hipoteticamente porque, após tal ação, aparece o próprio autor empírico numa espécie de epílogo. Na hora de contar o destino das personagens, sincera-se com o leitor, comentando-lhe que o desfecho do texto não foi ele quem o escolheu, mas os próprios atores de seu drama: "en cuanto a cambiar de desenlace no me era posible; no soy yo quien há dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino ellos los que han prendido vida em mí después de haber andado errantes por los limbos de la existência" (UNAMUNO, 1994, p. 132)[13].

Esse recurso estético apresenta uma das marcas da *nivola*, a saber, "a autonomia da personagem e o nivelamento das vozes do autor e do herói/anti-herói" (CAMPOS, 2012, p. 11). Dessa forma, as características aqui visitadas de *Amor y pedagogía* permitem que a constituamos enquanto romance de ética metafísica e estética afastada da lógica formal e filosófica da época, prenunciando os primeiros passos do autor no caminho antirracional que o representaria no restante da sua existência empírica e ficcional. Entretanto, se *Amor y pedagogía* é a aurora do Unamuno mais maduro, *nivolesco*, *Niebla* é a cume.

O voo livre de *Niebla* pela realidade ficcional

As inovações estruturais de *Niebla*, seus jogos estéticos e suas profundas reflexões existenciais marcam um ponto de inflexão nas letras hispânicas. Gullón (1964), por exemplo, informa que *Niebla* é um texto vital para entender o drama íntimo do homem moderno, tanto pelas ideias metafísicas que pairam sob a obra, como pela forma original em que o autor converte o plano metafísico em estética, literatura.

No texto se apreciam inúmeros diálogos, que servem à pretensão de desestabilizar qualquer reflexão de via única. O que Unamuno pretende, em síntese, é que os personagens, seus filhos espirituais, assim como ele, o autor empírico, defrontem-se sem chegar a soluções, pois quem chega a conclusões se acomoda na fixidez inorgânica da razão. Em definitiva, a *nivola* se caracteriza pela sua resistência "ao domínio de qualquer tentativa de unilateralidade conceitual" (CAMPOS, 2011, p. 89).

13. Sobre mudar o desfecho, não me foi possível; não sou eu quem deu vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, senão eles os que prenderam vida em mim depois de haver andado errantes pelos limos da existência. (Tradução nossa).

Assim, se a obra unamuniana não chega a resoluções definitivas, tendo o leitor, portanto, que chegar às reflexões que melhor o sirvam – mesmo que a autoridade do autor se perca nessa imposição do outro-leitor (UNAMUNO, 2009) –, então é possível inferir que a *nivola* se caracteriza pela abertura dinâmica em direção ao outro, isto é, pela liberdade que fornece tanto ao autor, como ao personagem ou leitor – na condição, também e principalmente, de autor. Nesse sentido, liberdade e diálogo são faces da mesma moeda *nivolesca*. Sem o direito à autonomia, o autor não poderia experimentar, em consonância, outros rumos formais e filosóficos, e nem permitir que seus personagens dialogassem livremente a fim de transpor aos leitores suas inquietações ficcionais de carne e osso.

Dando seguimento à nossa tese central, é importante assinalar que o termo *nivola* aparece por primeira vez em *Niebla*, estendendo-se, a partir daí, a outras obras do autor, assim como aos ensaios de crítica e teoria literária de críticos e teóricos de todo o mundo, que, até hoje, valem-se desse dubitável conceito para assinalar as particularidades do romance do *bilbaíno*. Quem nomeia o termo é Victor Goti, que, num diálogo com seu melhor amigo, Augusto, o protagonista da obra, menciona:

> – Y ¿qué es eso, qué es *nivola*?
>
> – Pues le he oído contar a Manuel Machado [...] que una vez le llevó a don Eduardo Benoit, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto! ...» «No, señor – le contestó Machado – , no es soneto, es...*sonite*. Pues así con mi novela, no va aser novela, sino... ¿cómo dije?, navilo... nebulo, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Asínadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género. Invento el género, ainventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me places ¡Y mucho diálogo! (UNAMUNO, 2002, p. 43)[14]

14. Que é nivola? – Pois ouvi contar de Manuel Machado [...] que uma vez levou ao Sr. Eduardo Benoit, que lesse um soneto que estava em alexandrinos ou não sei em que outra forma ortodoxa. O Sr. Eduardo leu e lhe disse: "Mas isso não é soneto..." "Não, senhor, não é soneto, é... *sonite*." Pois será assim com minha novela, não vai ser novela, senão... [...] *nivola*! Assim ninguém terá o direito de dizer que contraria as leis de seu gênero... Invento o gênero, e inventar um gênero não é mais do que dar-lhe um nome novo, e lhe dou as leis que me comprazem. E muito diálogo! (Tradução nossa).

Víctor Goti, outro *alter ego* de Unamuno (CAMPOS, 2012), está posto no romance com pretensões semelhantes à de Don Fulgencio em *Amor y pedagogía*: exteriorizar as ideias do autor. Assim, a partir do trecho supracitado podemos reforçar o que já fora explicitado, a saber, com a invenção de um novo gênero, pode aplicar-lhe as leis que mais lhe convenham, fora das convenções de outros literatos e outros movimentos literários. Não obstante, tal como diria a partir da terceira edição da obra, a criação do termo não passa de uma brincadeira direcionada aos críticos: "esta ocurrencia de llamarla nivola – ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto – fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea" (UNAMUNO, 2002, p. 21)[15].

Por fim, se algo define a fusão metafísica e estética do autor é o diálogo final da obra entre personagem e autor empírico, assim como o fato de que um dos prólogos e o epílogo do romance sejam escritos por Víctor Goti e Orfeo, personagens que tentam fugir da ficção – com a permissão do seu criador –, a fim de integrar-se na realidade empírica – que também é ficção. Sobre este último recurso estético, inicia Víctor Goti dizendo o seguinte:

> Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo. (UNAMUNO/GOTI, 2002, p. 11)[16]

E no epílogo, cujo título é "Oración fúnebre por modo de epílogo", o narrador traduz os pensamentos de Orfeo, o cachorro de Augusto, que, após a morte do seu dono, reflete sobre a condição humana. Depois de algumas páginas de monodiálogo interior, Orfeo encontra seu destino: falecer junto a Augusto, uma vez que teme pela solidão

15. Essa ocorrência de chamá-la de nivola – ocorrência que em rigor não é minha, como a conto no texto – foi outro ardil ingênuo para intrigar os críticos. Romance e tão romance como qualquer outro. (Tradução nossa).
16. Empenha-se Don Miguel de Unamuno em que eu ponha um prólogo a este seu livro em que relata a tão / lamentável história de meu bom amigo Augusto Pérez e sua misteriosa morte, e eu não posso menos senão / escrever-lo, porque os desejos do senhor Unamuno são para mim mandatos, na mais genuína acepção desta / palavra.

deste no céu. Assim pensa ele ao ver que seu desejo é aceito pelo seu Deus, isto é, o autor, isto é, Unamuno:

> Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo, y que aspira hacia la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a que revertió. – Orfeo siente venir la niebla tenebrosa... Y va hacia su amo saltando y agitando el rabo –. ¡Amo mío! ¡Amo mío! ¡Pobre hombre! (UNAMUNO/ ORFEO, 2002, p. 189)[17]

Esses dois trechos permitem ilustrar o quão a sério levou Unamuno a rejeição da realidade como condição *sine qua non* da vida fenomênica. Ao tomar os personagens o controle dos segmentos paratextuais comumente conhecidos pela dominância do autor empírico sobre eles, afirma que há tanto de empírico na ficção, como de ficcional na realidade empírica.

Isso se evidencia ainda com mais ênfase no momento diegético em que Augusto, depois de se ver abandonado pela sua noiva três dias antes do casamento, é citado por Unamuno em Salamanca. No escritório da reitoria, Don Miguel informa a Augusto que este não passa de uma criatura concebida pela imaginação de seu autor: o próprio Don Miguel. Num primeiro instante, nega Augusto tal assertiva, para, ato seguido, rebelar-se contra sua condição de personagem literário e contra seu autor, em consequência. A essa obstinação responde o reitor com fúria. Não aceita que sua fantasia se insurja contra ele; e, por essa razão, decide matá-lo:

> – ¡Cállate! ¡No quiero oír más impertinencias!... ¡Y de una criatura mía! ¡Y como ya me tienes harto, y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo, no ya que te suicides, ¡sino matarte yo! ¡Vas a morir, pues, pero pronto!, ¡muy pronto!
>
> – ¿Cómo? – Exclamó Augusto sobresaltado! –, ¿qué me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme?
>
> – ¡Sí, voy a hacer que mueras!

17. Sinto que meu espírito se purifica ao contato desta morte, desta purificação do meu mestre, e que aspira à névoa na que ele por fim se desfez, à névoa da qual brotou e da qual reverteu. – Orfeo sente vir à névoa tenebrosa... E vá até seu mestre pulando e balançando o rabo. – Mestre meu! Mestre meu! Pobre homem! (Tradução nossa)

> – ¡Ah, eso nunca!, ¡nunca!, ¡nunca! – gritó. (UNAMUNO, 2002, p. 173)[18]

Tal diálogo marca a revelia da criatura com o criador, diagnosticando, mais uma vez, a linha sutil – senão inexistente – entre ficção e realidade tão cara à metafísica literária unamuniana. É desse jeito, contudo, que nivela os planos da existência, a íntima e exterior, a fim de afirmar, em essência, que "la vida es esto, la niebla. La vida es uma nebulosa" (UNAMUNO, 2002, p. 32)[19]. Dessa forma é como a *nivola* revoluteia entre o campo da forma e do conteúdo, da literatura e da filosofia, atingindo uma soma assistemática que atravessa o campo da razão, para, assim, vislumbrar o mundo em toda sua potencialidade criadora.

Considerações finais

Segundo Campos (2012), Unamuno pagou certo preço por considerar o discurso filosófico e poético como um só, sendo denominado por alguns filósofos da sua geração,como Ortega y Gasset[20], e de gerações posteriores, como Julián Marías, um pseudo-filósofo (MARÍAS, 1950). Este preceito ao respeito do *bilbaíno* acontecia e continua a acontecer devido à junção inseparável que o autor considera que há entre ambas as maneiras de pensar e ilustrar o pensamento.

Não obstante, como apresentado aqui neste trabalho, há na *nivola* unamuniana uma reflexão sobre a condição humana que, mesmo sem se valer das clássicas categorias conceituais do discurso filosófico,

18. - Então, basta, basta! – exclamei dando um golpe na maca – cala-te!, não quero mais ouvir impertinências...! E de uma criatura minha! E como já me tens farto e, também, não sei mais o que fazer contigo, decido, agora mesmo, não que te suicides, mas matar-te eu. Vais morrer, então, logo! Muito logo! -Como? – exclamou Augusto sobressaltado –, você vai deixar que eu morra, fazer-me morrer, matar-me? -Sim, vou fazer que morras!-Ah, isso nunca, nunca, nunca! – gritou. (Tradução nossa).
19. A vida é isto, a névoa. A vida é uma nebulosa. (Tradução nossa).
20. Para mais detalhes acerca da luta ideológica entre Unamuno e Gasset, recomendo o capítulo 2.4 de nossa monografia, intitulada *Unamuno, o oitavo antimoderno: do Anti-iluminismo ao Pessimismo em Amor y pedagogía*. (UEMA, 2020).

não vê reduzida sua eficácia ética. Por outro lado, por mais que o discurso literário do autor possua uma ética *poiética*, o reduto estético não perde seu lócus artístico. O que se pretende, em efeito, é provocar o leitor a pensar, sem que tal intencionalidade degrade a catarse própria à literatura, uma vez que a presença do *logos*é negada do começo ao fim da narrativa – humana e ficcional.

Sendo assim, a utilização da etiqueta *nivola*, ademais de uma provocação a alguns receptores excessivamente entusiasmados com as mudanças formais do romance nacional moderno, é, igualmente, o insumo propício para a meditação de um tempo em que toda esperança se encontra sumida nas ruínas da técnica, precisando-se, por isso, de uma literatura que fale, exponha, escancare essas ruínas. É, como diria García (2014), a ficção que utiliza o abismo como ingrediente de ligação da realidade fragmentada. Por ese motivo Unamuno defende a literatura que parte da filosofia agônica, da contradição, da dialética paradoxal; assim como da filosofia que medita "no con la razón solo, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda y con todo el cuerpo" (UNAMUNO, 2005, p. 48)[21].

Referências

AZAOLA, José Miguel de. Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Nº 37, 2002, p. 9-68. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=976672. Acesso em: 26 jul. 2021

BEAUVOIR, Simone de. Literatura e metafísica. In: *O existencialismo e a sabedoria das nações.* Trad. Manuel de Lima; Bruno da Ponte. Lisboa: Minotauro, 1965.

CAMPOS, Alexandre Silveira. *Mito e metalinguagem em Niebla, de Miguel de Unamuno*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012, f. 161.

CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. *O universo autobiográfico do bufão trágico Don Miguel de Unamuno*. Tese (Doutorado em Ciência da

21. "Não só com a razão, somente, mas com a vontade, com o sentimento, com a carne e com os ossos, com a alma toda e com todo o corpo" (Tradução nossa).

Literatura) - Faculdade de Letras daUniversidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, f. 175.

DÍAZ-RINCÓN, Clara Fernández. *La crítica al cientificismo de Miguel de Unamuno*. Tese. (Doutorado em História da filosofia) – Faculdade de ciências humanas e sociais da Universidad Pontificia Comillas, Madri, 2017, f. 304.

GARCÍA, María Rodríguez. *Novela y filosofia*: de la generación del 98 a Ortega y Gasset. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidad de Granada – Departamiento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, 2014, f. 246.

GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Editorial Gredos, 1964.

MARÇAL, Márcia Romero. O pensamento de Miguel de Unamuno sobre a Modernidade: europeização, urbanização e progresso. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v.27, n.45, 2020, p.10-32. Disponível em: encurtador.com.br/gvNPT. Acesso em: 29 set. 2021.

MARÍAS, Julián. *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Austral, 1950.

OLIVEIRA NETO, Walter Pinto de; SOUSA, Karla C. Soares. A nivola como precursora do romance metafísico: um diálogo sobre literatura entre Miguel de Unamuno e Simone de Beauvoir. In: *Anais 8º Seminário Nacional e 2º Seminário Internacional de Língua e Literatura.*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2020. p. 1-14.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/ Contexto I*. 5ª ed.São Paulo: Perspectiva, 2015.

SERRANO, Carlos. El nacimiento de los intelectuales: algunos replanteamientos. *Ayer*, Nº 40,2000, p. 11-24. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41324996. Acesso em: 16 ago. 2021.

UNAMUNO, Miguel de. *Alrededor del estilo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

UNAMUNO, Miguel de. *Amor y Pedagogía*. Madrid: Editora Club Internacional del Libro: Madrid. 1994.

UNAMUNO, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas,2009.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza, 2005.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Colección Austral. 34ª ed. Madrid: ESPASA, 2002.

Guerra sem testemunhas: Uma poética osmaniana

Wesley Moreira de Andrade (USP)[1]

Introdução

Além do fascínio despertado pela obra literária, natural para o admirador de romances, contos, crônicas e poemas com os quais ele estabelece contato diário ou sazonal, há um particular interesse do leitor, do mercado editorial e do ambiente acadêmico pelos trabalhos metalinguísticos produzidos por escritores onde eles expõem as próprias concepções sobre a literatura ou a arte em geral e/ou dedicam suas páginas para refletir a respeito da criação de um texto artístico e da elaboração de suas respectivas publicações.

Nesses escritos, o autor apresenta conceitos teóricos que, futuramente, acabam contribuindo aos estudos literários, como, por exemplo, em *Os aspectos do romance*, de E. M. Forster, ou esses livros atuam como guias de escrita criativa, com proposições mais práticas e objetivas para elucidar a um escritor neófito o desenvolvimento dos elementos da narrativa, como podemos ver na recente publicação de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Escrever ficção: um manual de criação literária*. Por outro lado, outras obras se revelam como poéticas, que, ao unirem as duas intencionalidades acima resumidas, se estabelecem também como manifestos destes autores dos valores que devotam ao produto final de seus esforços: o livro escrito e publicado. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, de Osman Lins, pode se encaixar nesta última definição.

Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas*, não desloca a sua visão daquele interlocutor iniciante que pretende desenvolver seus textos literários, assim como também não abdica de proporcionar a este sujeito, e, concomitantemente, ao leitor comum e interessado, uma reflexão teórica mais complexa por meio de uma prosa ensaística e poética fundida a elementos ficcionais. Conforme Ana Luiza Andrade

1. Professor de Língua Portuguesa (Secretaria da Educação do Estado de São Paulo), Mestre em Letras (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH/USP), doutorando pela mesma instituição, onde estuda a obra *Guerra Sem Testemunhas*, de Osman Lins.

(1987), é justamente essa mistura que torna este livro um caso particular não somente dentro da obra osmaniana, como também no universo de trabalhos com semelhante teor metalinguístico, por articular de modo bem-sucedido ambas as tendências. A especialista ainda afirma que

> O livro constitui um depoimento social do escritor sobre o escritor e o seu testemunho criativo dentro deste depoimento. *Guerra* articula a temática sócio-literária, pela qual o escritor se bateu em vida, ao processo criativo que desenvolve no diálogo interior consigo mesmo. Trata-se de um "romance-documento" e não de um romance convencional. (ANDRADE, 1987, p. 45)

Além da abordagem romanesca, este trabalho de Osman Lins mescla o viés instrucional e inspiracional, que visa conscientizar o escritor "de seu combate travado com a sociedade e de seu juramento à causa literária" (ANDRADE, 1987, p. 40). Sendo assim, *Guerra sem testemunhas* funciona como uma espécie de profissão de fé da prática literária e das responsabilidades daquele que porta a pena para transpor ao papel uma obra de notório vulto e impacto.

Claro que, em um livro que tem a literatura e o escritor como centros de suas preocupações, não faltaram menções aos grandes nomes da arte literária nacional e estrangeira, como, por exemplo, Jean-Paul Sartre, André Gide, João Cabral de Melo Neto, Petrarca, Guimarães Rosa, Honoré de Balzac, Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Graciliano Ramos, Virginia Woolf, Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, William Shakespeare, Machado de Assis, Michel Butor, James Joyce, Marcel Proust, Cecília Meireles, Dante Alighieri e a lista segue adiante com muitos outros nomes.

Observa-se que este breve apanhado revela um espectro de leituras e referências que partem desde a tradição clássica greco-romana, passando pelas escolas medievais, renascentistas, barrocas, pelos períodos que consagraram a forma romanesca como o Romantismo e o Realismo-Naturalismo, até chegar aos grandes marcos da escrita moderna e contemporânea de até então. Esse índice onomástico, ao mesmo tempo, aponta como Osman Lins era um escritor que não se limitava aos textos em prosa, mas cujo repertório leitor abarcava também o gênero lírico e dramático.

Fora esses nomes que marcaram a literatura mundial, temos um desconhecido do grande público brasileiro: o poeta Deolindo Tavares,

presente na epígrafe (ao lado de Jean-Paul Sartre) de *Guerra sem testemunhas* e cujo personagem, que protagoniza diversos poemas escritos por ele, foi utilizado por Osman Lins como uma espécie de alter-ego nos capítulos deste livro: a figura fictícia Willy Mompou.

Em contrapartida, é possível notar o constante diálogo estabelecido entre as ideias de Osman com os pressupostos teóricos que circulavam sobre a ficção clássica e contemporânea, mostrando, assim, que sua relação com a literatura não envolvia apenas a ficção em si, mas partia de uma preocupação genuína em entendê-la ainda mais. Perpassam, em citação direta, indireta ou apenas como uma menção, teóricos como Platão, Sócrates, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, René Wellek e Austin Warren, Alceu Amoroso Lima, José Ortega y Gasset, Luiz Costa Lima, Eduardo Portella, Maurice Blanchot, Sêneca, Santo Agostinho, entre outros.

Essa interlocução com uma tradição crítica e literária enriquece o debate promovido por Osman que expande a discussão em torno da concepção, criação, publicação ou encenação do texto e não se furta da oportunidade de frisar os impactos desses mesmos empreendimentos artísticos sobre o leitor e a sociedade. De acordo com Darcy Attanasio Taboada Ramos (2015), a discussão proposta pelo escritor pernambucano não é estanque ou monotemática e congrega outras áreas do conhecimento e acaba como um incentivo a quem lê a expandir a visão que tem desse ofício dito inglório. Em outras palavras, Osman Lins

> [...] não intenta conclamar o leitor a intervir "politicamente", move-se sob a proposta conceitual mais ampla, centrado na utopia e no poder humanístico da literatura para a formação humana. Para Osman Lins, o "verdadeiro" escritor precisa se interessar pelo Homem, pelo Mundo, pela Cultura, pela História, não como mensageiras de um Absoluto a cumprir. Mas assim como em Sartre, como construções históricas dos homens para os homens, que o trabalho do escritor pode trazer à consciência para ser compartilhado. (RAMOS, 2015, p. 71)

Escrito entre 1965 e 1968 e publicado em 1969, *Guerra sem testemunhas* dá continuidade às reflexões sobre as narrativas do século XX que trouxeram notabilidade aos ensaios de nomes como Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Anatol Rosenfeld, além de antecipar um conceito caro à Roland Barthes. Como veremos nos parágrafos a seguir.

Adorno e Osman: os desafios do narrador

Em "A posição do narrador contemporâneo", Theodor W. Adorno (2003) aponta para o gênero romance, que passou por drásticas mudanças ao longo do século XX e teve que se adaptar a uma realidade que superaria a ficção em grau de absurdo e horror devido aos eventos que catapultaram a Primeira Guerra Mundial. Após o fim do conflito bélico, o modo de narrar realista, em sua busca por objetividade, verossimilhança e totalidade, tornou-se insuficiente. De acordo com o crítico alemão, era preciso renunciar a um de seus principais elementos: "Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração" (ADORNO, 2003, p. 55).

Adorno, além disso, recorre a mais uma constatação paradoxal ao afirmar que "Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo." (ADORNO, 2003, p. 57, grifo do autor). Então, de certa forma, é possível compreender que o domínio dos já conhecidos elementos da narrativa, para emular uma verossimilhança, vai apenas evocar de modo superficial e impreciso uma realidade que se posta além da compreensão, como aquela apresentada após o fim da guerra na Europa.

Por sua vez, Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas*, argumenta a favor do domínio pelo escritor da linguagem escolhida para narrar uma história que é capaz de, enfim, traduzir em texto o caos da realidade exterior, atingindo a essência mais fundamental dela. Segundo o autor de *O fiel e a pedra*, o ato de escrever não consiste apenas em mesclar enredo, personagens etc., mas de encontrar "[...] a capacidade de introduzir em sua obra o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustenham-na sem estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora" (LINS, 1969, p. 70).

Esse atingimento do "osso do universo" ocorre com um processo gradual de intimidade com a palavra e o texto escrito que faz emergir todo um novo mundo recôndito e misterioso a surpreender autor e leitor:

> [...] à medida que amestramos a frase, que sondamos as possibilidades da escrita, vamos apreendendo sua faculdade de revelação;

> antes, tomamos o mundo por simples e evidente, o que não deixa de ser um modo de fugir-lhe, furtando-nos ao seu mistério; com o tempo, vemos que a palavra certa, a frase precisa, nos traz ao mundo: revela-nos o mundo escondido, que supúnhamos conhecer e que se nos impõe, espanta-nos, invade-nos. (LINS, 1969, p. 72)

Dessa forma, o trabalho de combinação e seleção, refreando-se os arroubos e os exageros, faz emergir o imprevisto que, apesar de resistente à perscrutação verbal, estabelece o elo imprescindível entre a realidade externa e aquela representada no texto literário. Fica claro também que esse domínio do material escrito não resulta em um texto literário que apenas represente ou reproduza a realidade externa. Como bem ressaltou, Sandra Nitrini (2010), ao analisar o conteúdo das cadernetas de anotações preenchidas por Osman em sua juventude, que na obra do autor de *Os gestos*

> [...] se aliam procedimentos próprios a uma literatura antimimética, como o foco narrativo abstratizado, a personagem-palavra e o cultivo do insólito, entre outros. Neste caso, o inusitado confunde-se com a poética específica que Osman Lins logrou elaborar para a empreender uma literatura que lhe fosse própria. O inusitado não se localiza no tema, pois não se faz literatura só com tema, mas na linguagem literária, que lhe garante uma fisionomia própria. (NITRINI, 2010, p. 30)

Por ser parte de seu projeto a criação de um texto que desestabilize o leitor por meio de uma prosa experimental, mas de forma alguma hermética, a evocar um entorno amiúde instável, Osman se coaduna com a análise de Adorno, pois representa a recusa de uma arte que já não tem razão de ser se apenas contentar-se com uma transposição realista pura, simples e harmoniosa. Como o próprio escritor afirmou em uma de suas anotações pessoais:

> Assim toda obra literária é uma desfiguração, porque exprimindo as linhas gerais, esquemáticas do motivo não o repete com finalidade, com totalidade que vem me responder à pergunta se devemos ser fiéis à chama da realidade das coisas e insinuar a necessidade de uma compensação. Esta será a transfiguração. [...] (LINS apud NITRINI, 2010, p. 31)

Osman Lins encerra a entrada de sua caderneta com um questionamento "O que é transfiguração?", pergunta a qual não se encontrou

registro de alguma elocubração ou desenvolvimento posterior dessa reflexão, no entanto, publicações como *A rainha dos cárceres da Grécia* tornam-se afirmações eloquentes e definitivas para essa inquirição. Transfiguração esta que foi a força-motriz para toda a busca estética do século XX, conforme corroborado por Adorno nos parágrafos finais de seu ensaio, cujo processo de descobrir essa voz é o regozijo em si mesmo, é a sua própria realização satisfeita, pois "nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono" (ADORNO, 2003, p. 62-63).

Benjamin e Osman: literatura artesã

Para isso, é primordial que o escritor não perca o contato com o seu entorno, conforme Walter Benjamin defende em seu famoso ensaio "O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". Neste texto seminal, publicado em 1936, Benjamin celebra a narração mais primitiva, praticada na oralidade, momento importante de transmissão de sabedoria de geração a geração em muitas comunidades: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Benjamin (1987, p. 201) afirma que, desde que o livro ocupou esse lugar centralizador para a propagação de semelhantes narrativas, o escritor viu-se isolado de seu meio; o hábito de contar e ouvir estórias, outrora uma ação coletiva, passou a ser um ato solitário tanto para o escritor que desenvolve sua obra, quanto para o leitor que lê a narrativa ali impressa, destruindo a sensação de pertencimento a um dado grupo. Por outro lado, Osman Lins, apesar de não negar a natureza mais individualista do livro em si (e da forma como as narrativas eram e ainda são consumidas), prega em *Guerra sem testemunhas* o compromisso do escritor com a realidade ao seu redor. Para o autor de *Avalovara*, o ato de escrever, não obstante, não o torna alienado deste mundo, ainda que esteja ele encerrado fisicamente em um cômodo reduzido (torre de marfim, água furtada parisiense e outros símbolos insulares do escritor), com o qual deve procurar dialogar e entender por meio da linguagem dominada:

> Mesmo porque a solidão do escritor, em seu quarto fechado, é aparente. Ele está, na verdade, ligado aos homens, sejam ou não seus leitores, por vias bem mais fortes que a vizinhança material. Seu livro, se se trata de um escritor no mais puro sentido do termo, não se dirige à multidão: nascido de muitos, ou talvez de todos, é endereçado a cada um dos indivíduos que compõem a multidão. (LINS, 1969, p. 179)

Em seus respectivos trabalhos, Benjamim e Osman entendem o texto literário como fruto de uma tarefa detalhista, morosa e paciente com a palavra, e relacionam esta prática com as funções mais artesanais. Benjamin, ao fazer a sua defesa específica de um modo de narrar anterior ao livro e à arte da escrita, remete aos trabalhos manuais como fatores da elaboração linguístico-literária com o material oriundo da realidade externa: "Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?" (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Na mesma perspectiva, Osman expõe o labor que envolve a criação literária em rascunhos, reescritas e revisões, que paulatinamente revelam uma matéria que toma forma, tal qual a elaboração detalhada do artesão: "O livro está escrito. Nosso trabalho, agora, não é tanto o de um criador, e mais o de um artesão. Ou o de um crítico e artífice, que olha de fora, com poderes amplos, o trabalho feito por outrem que se recolheu à sombra e lhe confiou a tarefa de liberá-lo" (LINS, 1969, p. 74).

Essa ligação do escritor a um artesão, remonta à imagem mais primitiva da arte de contar história, que, apesar de se refinar e se transformar com o passar do tempo, por meio de sua modalidade escrita, não perde seu apelo essencial de transmitir, pelas tramas ficcionais, um dado conhecimento a quem lê um livro. Dessa forma, Osman não deixa de revelar com suas reflexões que, essa tradição oral perdida, lamentada por Benjamin, apesar de metamorfoseada pelo livro, mantem continuidade por meio desse mesmo objeto, fruto do exercício esmerado do artista-escritor-artesão.

Rosenfeld e Osman: o narrador moderno

No ensaio "Reflexões sobre o romance moderno", Anatol Rosenfeld é outro teórico que possui pontos de intersecção com os ideais expressos por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*, a começar por entender que a obra é um produto do *Zeitgeist*, simbolizando o espírito reflexivo de uma nação que vai deixar as marcas nas manifestações artísticas que lhe são contemporâneas:

> [...] Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades. (ROSENFELD, 1996, p. 75-76)

Dessa forma, segundo o crítico teuto-alemão, é inevitável que as preocupações e questões mais prementes dentro de uma conjuntura social acabem rendendo frutos que se tornaram meios de compreensão de um determinado período histórico, por exemplo. Já Osman Lins crê em semelhante postura, em suas inquirições acaba instigado pela "ideia de responder o seu escrito a solicitações exteriores - fonte ponderável, talvez a mais ponderável, da criação literária e artística" (LINS, 1969, p. 57), sem a qual o romance, o conto, a poesia, por exemplo, carecem de substância e não estabelecem o vínculo com o leitor quando mostram-se alienados completamente destas demandas, por mais que sinuosas sejam as escolhas estilísticas para trazer à tona esse espírito de uma época.

Mais adiante, Rosenfeld (1996, p. 79-81) analisa as inovações propostas por grandes narradores do século XX, que, assim como a pintura abandonou a arte mimética com o advento da fotografia e o avanço da linguagem audiovisual, precisaram recorrer a outras maneiras de contar histórias e abandonar a causalidade, a cronologia e um espaço determinado, aprofundando-se ainda mais nos desvãos psicológicos do personagem. A desfiguração desses elementos tornou-se o modo encontrado pelos nomes da literatura para refletir a realidade para suas páginas, procedimento que culmina, enfim, no romance moderno.

Ao lançar luz para as mesmas inovações estético-literárias promovidas por nomes como James Joyce, Marcel Proust ou Franz Kafka e

outros prosadores, Osman Lins, por sua vez, chama a atenção do leitor para as armadilhas nas quais todo escritor iniciante cai ao tentar evocar semelhante estilo desses renovadores da prosa literária do centenário passado, que, apesar de parecerem não transpor a realidade para seus livros, devido às inúmeras transformações linguísticas, não podem ser confundidos como ausência completa do mundo que ainda atua como combustível para as obras ulteriores. Ao iniciarem seus primeiros escritos, o novato omite a realidade em seu livro sob o pretexto de querer dar destaque à interioridade das personagens ou embaralhar a noção de temporalidade. Segundo Osman

> É curioso, e revelador de como as coisas se prestam a equívocos, que os adeptos da literatura introspectiva, tão orgulhosos de suas raízes proustianas, kafkianas ou joyceanas, não tenham percebido que os livros aos quais imaginam filiar-se quando ruminam seus tediosos problemas, são na verdade imponentes súmulas do mundo, desse desdenhado mundo exterior que tanto parece enfastiá-los. (LINS, 1969, p. 68)

Assim, Osman (1969, p. 68-69) reconhece a tradição e a intencionalidade das publicações nas primeiras décadas do século XX. Ele cita o exemplo de Virginia Woolf em *Orlando*, cujas avanços de linguagem, por meio do pensamento e das instabilidades das personagens, não privam o leitor de representações e condensações de um mundo caótico por intermédio dos fluxos de consciência, solilóquios e discursos diretos, indiretos e indiretos livres; estes ainda permeados por importantes descrições (que funcionam como âncora para o mundo empírico). A literatura carrega o peso em si de sempre renovar-se e não distanciar-se do leitor, aquele que pretende se perder no emaranhado de palavras, na tentativa de trazer logicidade ao mundo, mesmo que o texto, incongruente, assuma o semblante tortuoso deste entorno que foge à compreensão fácil.

Barthes e Osman: o prazer da fruição e do bordejar

No caso de *Guerra sem testemunhas*, não há apenas uma amplificação do debate crítico e teórico já estabelecido em torno da escrita literária, mas, a par como estava de várias correntes de pensamento dentro da crítica, Osman reverbera uma bem-vinda reflexão sobre a

natureza da ficção e os impactos desta sobre o leitor. Osman distingue duas formas diferentes de texto literário: o texto cursivo e o texto de bordejar.

O primeiro, se refere ao texto que pouco se arrisca, recorre às mesmas fórmulas já consagradas e segue "um curso conhecido, senão para o leitor, para o próprio escritor; este, concluído o artigo, ou o romance, ou o ensaio, ou o tratado, não avançou interiormente, nada acrescentou ao conhecimento que antes possuía do mundo e de si mesmo" (LINS, 1974, p. 17-18). O legado de uma obra com essas características é provisório, logo ocupado por outros escritos de mesmo limitado alcance, destinada apenas a satisfazer as demandas do mercado editorial.

Por outro lado, os textos chamados de bordejar, nas palavras de Osman:

> [...] são aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia, podendo suceder-lhe, durante a realização da obra, chegar a evidências e surpresas que lhe ameaçam os alicerces da vida; permanecerá interessado nas revelações da sondagem, empenhando nesse esforço todas as reservas do espírito. (LINS, 1969, p. 18).

Ao analisarmos a obra de Osman Lins é clara a filiação do escritor aos textos de bordejar (conforme ele próprio defende em *Guerra sem testemunhas*), sendo o seu trabalho a busca por um pleno desenvolvimento do texto, uma expansão dos limites da palavra e do gênero literário ao qual ela se filia, a linguagem sempre além de seu habitual entendimento. E livros como *Nove, Novena* e *Avalovara* são provas substanciais da proposta literária de Osman Lins.

Ao lermos as concepções osmanianas de textos cursivos e de bordejar apresentados em 1969 em *Guerra sem testemunhas*, é imediata a associação feita aos conceitos de texto de prazer e texto de fruição defendidos pelo francês Roland Barthes, em 1973, no livro *O prazer do texto*. A dicotomia prazer e fruição, a exemplo do modo como foi explorado por Osman, também opõe diferentes textos, a maneira que eles atingem o público-leitor e como palavra e a linguagem são trabalhadas visando esse alcance de seu destinatário.

Segundo Roland Barthes, o texto de prazer seria "aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com

ela, está ligado a uma prática confortável da leitura" (BARTHES, 1987, p. 21-22), enquanto o texto de fruição é "aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem" (BARTHES, 1987, p. 21).

Os textos de prazer não desafiam o leitor, pois utilizam-se de uma linguagem mais fácil e acessível ao público, não elevando a compreensão do texto a outros níveis e nem propondo novas significações à palavra ou ao gênero no qual ele se encaixa. Entram como exemplo desse grupo, a grande maioria (com algumas exceções) dos *best sellers*, cujo sucesso comercial dá-se justamente pela rápida assimilação e o forte apelo ao gosto do público consumidor do material produzido pela cultura de massa (atendendo às suas demandas), eliminando o caráter de novidade que toda obra artística deveria disseminar: "A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido" (BARTHES, 1987, p. 55).

Enquanto o texto de fruição, a linguagem é retirada do seu uso comum, quebrando a expectativa do leitor, fazendo-o interagir de maneira mais ativa com a matéria escrita, buscando uma nova compreensão não somente daquilo que está impresso nas páginas do livro, mas do próprio mundo onde ele vive e o que ele carrega como realidade. O texto de fruição é um elogio ao Novo (e um compromisso com ele também):

> O Novo não é uma moda, é um valor, fundamento de toda crítica: nossa avaliação do mundo já não depende, pelo menos diretamente, como em Nietzsche, da oposição do nobre e do vil, mas da do Antigo e do Novo [...]. Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: fuga para frente: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida. [...]. Em face disto, o Novo é a fruição. (BARTHES, 1987, p. 53-54)

Tanto Roland Barthes quanto Osman Lins encaram o advento de qualquer obra literária como um passo adiante, um avanço em relação a tudo o que já foi produzido, a recusa da repetição, das mesmas

fórmulas é imprescindível para que a arte como um todo siga no seu intento de tirar o seu interlocutor de uma zona de conforto, quiçá encontrando prazer no desafio de compreender aquele objeto cultural cuja proposta pode soar estranha, porém anunciar-se intrigante aos seus olhos.

Considerações finais

Osman e Barthes devotam ao texto literário a tarefa de continuamente ir além do simples entretenimento do leitor, sendo o livro um espaço de fruição e um local onde se encontram as tramas de um bordejar que denotam a busca por uma expressividade efetiva, difícil de atingir, mais propensa a repelir os não afeitos, mas que recompensa o esforço daquele que insiste em tal empreitada. Se o escritor de hoje em dia escolhe o não narrar, conforme apontado por Adorno, para dar conta de um mundo em perplexa transformação, põe-se como um minucioso trabalhador manual e continua uma tradição que tem suas bases na oralidade, como celebrado por Benjamin, e não deixa de explorar uma linguagem antimimética que exprime um *Zeitgeist* contraditório, como ressalta Rosenfeld, ao analisar o corpus inovador daquelas narrativas da primeira metade do século XX, ele encontra no texto poderoso de Osman Lins, uma súmula e um novo incentivo para a construção de seus futuros trabalhos. O que, consequentemente, torna *Guerra sem testemunhas* uma obra de referência para se pensar a literatura contemporânea de então (cujos ecos se fazem ouvir também na heterogênea pós-modernidade do século XXI), além dela se revelar uma estimulante e única poética de um notável escritor.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2003. (p. 55-63)

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins:* Crítica e Criação. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN. Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN. Walter.. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas; v. 1). (p.197-221).

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social).* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

NITRINI, Sandra. Reflexões do jovem escritor. In: NITRINI, Sandra. *Transfigurações:* ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010. (p. 22-39)

RAMOS, Darcy Attanasio Taboada. *Potencialidades do ensaio:* convergências poéticas e conceituais (*Guerra sem testemunhas*, de Osman Lins). 2015. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-05082015-162445. Acesso em: 2021-03-24.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (p. 75-97)

O declínio da experiência em João do Rio

Yasmin Lima de Carvalho (UERJ)[1]

Introdução

Segundo o pesquisador e professor Renato Cordeiro Gomes, em sua obra *Todas as cidades, a cidade* (1994), a metrópole corresponde a uma figura do progresso, em que apresenta determinadas características específicas, como a capacidade de abarcar em si inúmeras experiências humanas e de assemelhar-se a um labirinto, dada a sua extensa quantidade de ruas, becos e avenidas. Essa configuração da metrópole provocaria no sujeito que nela vive uma dispersão, resultando em consequências profundas na forma como ele vivencia e memoriza o mundo ao seu redor, bem como na maneira que interage com os seus semelhantes. Tais efeitos estarão presentes na literatura do jornalista carioca João do Rio, especialmente em sua obra *Vida Vertiginosa*, publicada em 1911 e composta de vinte e cinco crônicas.

A palavra "vertigem", de acordo com o dicionário online *Caldas Aulete* (Lexikon, 2021), possui os seguintes significados: 1. Sensação de instabilidade causada pela perda do equilíbrio; 2. Sensação de desfalecimento; 3. Perturbação, desvario; 4. Perda momentânea do controle sobre si próprio. Tais sentimentos ou abalos estarão presentes em quase todas as crônicas do livro supracitado *Vida Vertiginosa*, cuja intenção do autor é explicitada, direta e definitivamente logo no prefácio: "Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. [...] suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e idéias" (RIO, 2006, p. 05). O período a que João do Rio faz alusão é o das grandes mudanças pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro no início do século 20, mais conhecido historicamente como *Belle Époque* carioca.

Caracterizada por grandes reformas urbanas e sanitárias, a *Belle Époque* carioca tinha como objetivo imitar as reformas europeias ocorridas especialmente nas cidades de Londres e de Paris, ambas consideradas, entre os fins do século 19 e a primeira metade do século 20,

1. Mestranda em Literatura Brasileira (UERJ). Bolsista FAPERJ.

como símbolos do progresso, da modernidade e da civilização. Para tanto, dentre as transformações ocorridas no governo de Rodrigues Alves, na presidência, e de Pereira Passos, na prefeitura da então capital da República, entre os anos de 1902 a 1906, foram implementadas uma série de medidas na tentativa de aburguesamento da cultura brasileira que visavam à sua civilização, tais como: a modernização do porto do Rio e o alargamento e abertura de ruas, com destaque para as Avenida Beira-Mar e Central (atual Rio Branco), que proporcionaram uma integração da área central da cidade às Zonas Norte e Sul. Além das mudanças na estrutura da cidade, houve também as que aconteceram no intuito de melhorar o quadro de epidemias de febre amarela, varíola e peste bubônica, doenças que assolavam o Rio e que manchavam a imagem da cidade no exterior, conhecida internacionalmente como "túmulo dos estrangeiros", dada a sua situação de insalubridade. Administrada pelo médico higienista Oswaldo Cruz, a reforma sanitária teve bons resultados, apesar da revolta da população diante da campanha de vacinação contra a varíola, fato conhecido como *Revolta da Vacina*, ocorrido em novembro de 1904. São essas as conjunturas que João do Rio, um autêntico *flâneur* das ruas da cidade carioca, vai revelar em suas "crônicas reportagens" que, posteriormente, serão integradas à obra *Vida Vertiginosa*, cuja vertigem da vida moderna da *Belle Époque* incute em suas vinte e cinco tramas.

De Freud a Benjamin: uma atrofia da experiência

De acordo com o estudioso britânico David Harvey, em seu livro *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (1989), a Modernidade possui como condição para a sua realização dois elementos – a efemeridade e a mudança. São esses atributos, pouco contestados, que provocariam no homem moderno a sensação de fragmentação e mudança caótica, isto é, vertigem. Seu projeto teve enfoque durante o século 18 com os pensadores iluministas, que buscavam desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universal, bem como a arte autônoma, no intuito de buscar a emancipação da necessidade e arbitrariedade da natureza e suas irracionalidades sobre o homem. Desse modo, o pensamento iluminista abrangeu a ideia de progresso e procurou a descontinuidade com a tradição histórica. Logo, para os iluministas, a transitoriedade e a fragmentação

eram fatores condicionantes para que o projeto da Modernidade pudesse então ser realizado.

Esses dois componentes que constituem o propósito modernizador dos iluministas podem ser observados na vida moderna da *Belle Époque* sobretudo na literatura de João do Rio, como na crônica *A era do automóvel*, publicada no jornal *A notícia*, em 1908. A trama aborda a chegada do primeiro automóvel na então capital da República – a cidade do Rio de Janeiro – e as mudanças pelas quais esta passou para inserir o veículo no cotidiano carioca, cuja efemeridade e desintegração sucessiva das coisas que até então existiam são percebidas e vivenciadas pelo narrador-personagem: "O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra sua na vertigem geral" (RIO, 2006, p. 09). Além disso, é notório o fato de a obra *Vida Vertiginosa* iniciar-se pela crônica aludida, escolha proposital do autor, uma vez que o automóvel e a sua velocidade proeminente determinaram o ritmo da vida moderna que se constituía no início do século 20.

Com o advento da Modernidade e a sua ininterrupta mutação, a qual o automóvel tornará tangível através da relação com o espaço e a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, haverá consequências consideráveis no aparato psíquico do sujeito moderno. A maneira como esse sujeito percebe e apreende o meio em que vive, bem como a forma como se comunica consigo mesmo e com os demais irá se modificar, resultando no fenômeno denominado *atrofia da experiência*. A problematização da experiência na modernidade está presente em cinco ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin, cuja intenção foi refletir a respeito da cultura moderna e de seus efeitos na sociedade. Dentre eles, citaremos *Sobre alguns temas baudelairianos* (1940), em que Benjamin utiliza como embasamento conceitual a teoria freudiana sobre o choque traumático e a correlação entre memória e consciência, pertinentes para este estudo.

Na obra *Além do princípio do prazer* (1920), Sigmund Freud discorre acerca da *repetição* e do trauma da *morte*, propondo uma revisão dos conceitos de objeto e sujeito, possibilitando assim que a Psicanálise conceda espaço ao vazio e ao acaso que, tacitamente, atingem o aparelho psíquico. Para o autor, os conflitos mentais estariam relacionados ora aos instintos reprodutivos, ora ao *Eu,* que abarcaria a autoconservação do ego. A diferença entre *pulsões sexuais* e de *autoconservação*

seria uma espécie de "resistência" ao livre escoamento das pulsões que, esquivando-se do desprazer, manteria o sistema psíquico equilibrado perante as demandas do meio exterior. Dessa maneira, dado o predomínio do *princípio do prazer*, o sistema anímico estaria articulado em conservar a excitação nele predominante em nível baixo, ou em menor constância. Por outro lado, paralelo ao *princípio do prazer*, haveria um *princípio de realidade*, que estaria submetido aos fatos agradáveis e desagradáveis.

Ademais, a respeito da *compulsão à repetição*, Freud salienta que determinadas vivências regressariam ao momento presente, fazendo com que o indivíduo repita os conteúdos anteriormente reprimidos como se estes não pertencessem ao passado. Tal r*epetição* evidenciaria a impossibilidade do indivíduo evadir-se da regressão. Para o psicanalista, dada *repetição* resultaria em uma dualidade – as *pulsões de vida* (Eros) e de *morte* (Thánatos). Desse modo, orientado pela constância, o *princípio do prazer* retomaria certos estados primordiais, dos quais o indivíduo não conseguiria escapar. Todavia, o *Eu* e as *pulsões sexuais*, sob influência de Eros, resistiriam às concentrações de energias psíquicas de Thánatos. Posto isso, em face das propensões de proteção do *Eu*, a *repetição* e as *pulsões de morte* possibilitariam duas características pertinentes para entendermos os traumas. Freud sustenta a ideia de que, se os traumas são motivados pela surpresa e pelo terror, a angústia gerada por esses fatores favoreceria a proteção contra a manifestação da neurose. Ao referir-se ao tratamento diferenciado da psique em meio às exigências externas, postula a predominância das sensações de prazer-desprazer, mas também descreve a inclinação da psique em lidar com as demandas internas como externas, protegendo-se de ambas por meio de um filtro orgânico – um *Reizschutz*.

Para a Psicanálise, a consciência é apenas uma função própria da psique, suprindo as percepções de demandas resultantes do mundo externo e de sensações do mundo interno. Por sua vez, a pré-consciência está localizada entre o meio exterior e o interior do organismo, isto é, corresponde ao nosso esquema perceptivo cuja localização é entre o psíquico e o corpóreo. Assim, as excitações deixam na inconsciência traços duráveis de memória, porém, que não se associam com o consciente. Com efeito, a consciência não deixa rastros profundos, uma vez que as excitações são dissipadas no fenômeno de "tonar-se consciente", isto é, nela própria. Para Sigmund Freud, isso é condição para reestruturar a teoria do choque, segundo a qual

apenas as excitações demasiadamente fortes podem provocar uma perturbação no aparelho psíquico e, dessa forma, romper o *Reizschutz* (revestimento de superfície inorgânica que detém e recepciona os estímulos do mundo exterior), ocasionando um choque traumático. Entretanto, é relevante ressaltarmos que esses choques contra o *Reizschutz* só apresentam normalidade quando as excitações se tornam trauma, além da angústia também ser um tipo de mecanismo contra as excitações. Para Freud, trauma é o susto sentido na *repetição* do trauma, bem como o *Reizschutz* não preserva em circunstâncias normais a psique contra os choques.

Tal problemática vai ser abordada por Walter Benjamin no ensaio *Sobre Alguns Temas Baudelairianos* (1940), visando fazer uma crítica a respeito da cultura na modernidade, cuja intensa urbanização ocasionaria patologias sociais. De acordo com Sérgio Rouanet em *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin* (1981), Benjamin estabelece que a consciência estaria continuamente em alerta contra a ameaça do choque, acarretando no empobrecimento da memória, uma vez que ela armazenaria menos traços mnêmicos. Para o crítico alemão, a intensificação que caracteriza o mundo moderno resulta no aumento das situações de choque. Isso posto, a experiência do choque constitui um novo tipo de percepção, cujo enfoque é interceptar choques. Essa nova sensibilidade predomina nas instâncias responsáveis por armazenar as impressões na memória. Tal ideologia é baseada na dicotomia benjaminiana entre experiência e vivência, em que à primeira competem as excitações que não se tornaram conscientes e que deixam no inconsciente traços mnêmicos duradouros e, à segunda, pertencem as excitações no qual o choque é interceptado pelo sistema psíquico denominado percepção-consciência, tornando-se conscientes e, por esse mesmo motivo, dissipando-se sem se integrarem à memória.

Para Benjamin, é a experiência que constitui a memória coletiva, pois é composta pela memória involuntária, uma vez que é esta que extrai do inconsciente as impressões dotadas de significado. Contudo, na Modernidade ela é substituída pela vivência, isto é, memória voluntária, que corresponde à que não contém em si impressões significativas. Desse modo, o homem moderno, exposto a inúmeros contratempos, em circunstâncias em que, na metrópole, o novo e o sempre-igual predominam em razão da alta fragmentação e da transitoriedade de tudo o que o cerca, centraliza sua energia em

preservar-se contra o choque, enfraquecendo assim a sua memória individual e coletiva. Logo, se o indivíduo não possui mais memória coletiva, é incapaz de criar vínculos com o seu passado e resgatar a tradição histórica, uma vez que suas instâncias psíquicas foram empobrecidas para fortalecer o estado de angústia necessário para anular os efeitos do choque traumático não filtrados pelo *Reizschutz*:

> Quanto maior a participação do elemento de choque nas impressões individuais, quanto mais incansável a atividade da consciência na defesa contra as excitações (Reizschutz), e quanto maior o êxito com que ela opera, menos essas impressões são incorporadas à experiência e mais elas satisfazem o conceito de vivência. (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 48).

Esse sujeito moderno empobrecido de experiência vai estar presente nas crônicas integradas à obra *Vida Vertiginosa*, de João do Rio, especialmente em *A era do automóvel, O último burro* e *O dia de um homem em 1920*, respectivamente. Em *A era do automóve*l, o narrador-personagem relata um fato histórico: a chegada do primeiro automóvel ao Rio – um triciclo a vapor importado da França – e, consequentemente com ele, a velocidade que regerá os novos tempos: "E, subitamente, é a era do automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou [...]" (RIO, 2006, p. 07). Tamanha rapidez deixará o narrador, bem como os demais personagens secundários da trama – habitantes da cidade à época –, estupefatos e, acima de tudo, aturdidos, em virtude do ritmo de vida que se torna *vertiginoso*: "Oh! O automóvel é o criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo" (RIO, 2006, p. 13).

De acordo com o professor e pesquisador norte-americano Richard Sennett, em sua obra *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta* (2020), quanto mais rápido o ser humano se move, menor é a consciência que ele tem diante das particularidades do meio. Isso se deve ao aumento da velocidade, que orienta o corpo humano para frente e exige um maior controle da visão periférica, uma vez que só é captado o que o auxilia para o deslocamento veloz ou o impede. A aceleração do automóvel vai impedir que os personagens da crônica, inclusive o narrador, possam apreender o mundo ao redor, situação

nunca vivenciada antes por eles. Paralelamente, devido à alta transitoriedade e fragmentação da modernidade, haverá o aumento de excitações externas na metrópole do Rio, provocando uma maior ocorrência de choques traumáticos em decorrência da incapacidade do *Reizschutz* de filtrá-los, resultando assim na atrofia da experiência. Desse modo, os personagens da trama passam a experimentar um enfraquecimento da memória, bem como a vivenciar uma ruptura com o próprio passado histórico:

> O automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora. (RIO, 2006, p. 14).

Aspectos semelhantes dispõe o enredo da crônica *O último burro*, publicada inicialmente em 1909, no vespertino *A notícia*. Nela, o narrador-personagem faz uma reflexão a respeito da substituição dos bondes de tração animal da cidade do Rio, transporte vigente na capital desde 1859, pelos bondes movidos à eletricidade, em 1891. Ao descer do último bonde de burros, o narrador parece lamentar os novos tempos, atribuindo à trama uma perspectiva de pesar: "Saltei, um pouco entristecido. Olhei o burro com evidente melancolia e pareceu-me a mim que esse burro, que finalizava o último ciclo da tração muar, estava também triste e melancólico" (RIO, 2006, p. 289). Além de lastimar e procurar fazer uma rápida homenagem ao animal "que mais ingratidões sofre do homem", o narrador faz um breve retorno ao passado, resgatando, em sua memória, um Rio de Janeiro que não existe mais, pois foi sucumbido pelas transformações em nome do progresso que regeram o início do século 20, como a própria integração do bonde elétrico à Cidade Maravilhosa. O fio condutor, para retomar esse passado esquecido, é o próprio burro, significando vestígios de impressões registradas no inconsciente do narrador-personagem e, por isso, experiência (no sentido benjaminiano do termo, isto é, como memória involuntária dotada de significação): "O burro lembra o Rio de antes do Paraguai, o Rio do Segundo Império, o Rio do começo da República" (RIO, 2006, p. 293). Todavia, assim como os personagens da crônica *A era do automóvel* sofrem a atrofia da experiência, os que habitam a cidade em *O último burro* também, pois

possuem suas memórias reduzidas e embotadas em prol da vida que se delineava *vertiginosa*; sem experiências e apenas com vivências: "E ninguém mais lembra os serviços passados. Eu mesmo seria incapaz de pensar num burro tendo um elétrico [...]" (RIO, 2006, p. 295). É relevante ressaltarmos que, apesar do narrador-personagem procurar recorrer ao passado para fazer uma ponderação sobre o presente de sua época, ele por fim rende-se à Modernidade e se assemelha aos demais sujeitos que residem na capital, isto é, possui também uma memória enfraquecida:

> Então peguei-lhe a queixada, quis guardar-lhe a fisionomia, posto que ele teimasse em não me deixar ver bem. Mas como, na outra rua, retinisse o anúncio de um elétrico, estuguei o passo, larguei o burro sem saudade – eu também! [...] sem mesmo lembrar que eu vira o último burro do último bondinho na sua última viagem urbana... E assim é tudo na vida apressada. (RIO, 2006, p. 296).

Por sua vez, em *O dia de um homem em 1920*, crônica também publicada pela primeira vez em 1909, no periódico *A notícia*, a problemática que envolve o atrofiamento da experiência, bem como o choque traumático será mais contundente e explícita em toda a narrativa. Nela, o leitor se depara com um contexto altamente mecanizado que perpassa e abrange, inclusive, o personagem principal e os secundários, constituindo uma trama que se assemelha ao gênero de ficção científica.

O protagonista, sem nome próprio, sendo apenas denominado "o Homem Superior", é um poderoso homem de negócios e com grande influência na sociedade distópica do Rio de Janeiro do século 20. Logo ao acordar, é submetido a uma série de mecanismos que o impossibilitam pensar com clareza, concedendo espaço ao automático que lhe provoca inúmeros sobressaltos: "Acorda às seis, ainda meio escuro por um movimento convulsivo dos colchões e um jato de luz sobre os olhos produzidos pelo despertador elétrico último modelo de um truste pavoroso" (RIO, 2006, p. 298). Sua vida, a qual o leitor acompanha durante um dia, é regida pelo relógio e pela pressa dos novos tempos. As excitações externas, provenientes do meio a que o personagem está exposto, acontecem a todo o momento, vindas de todas as direções, em um movimento veloz e ininterrupto, materializando no jornal que fala, na narrativa, a quantidade exacerbada de estímulos:

> Entrega-se à ginástica olhando o relógio. De um canto, ouve-se uma voz fonográfica de leilão. - Últimas notícias: hoje, à 1 da manhã incêndio quarteirão leste, 40 prédios, 700 feridos, virtude mau funcionamento Corpo de Bombeiros. Seguro prédios 10 mil contos. Ações Corpo baixaram. Hoje 2 12 um *aerobus* rebentou no ar perto do Leme. Às 12 e 45 presidente recebeu telegrama encomenda pronta Alemanha, 500 aeronaves de guerra. (RIO, 2006, p. 298).

Podemos perceber que a linguagem também é afetada na conjuntura vigente da crônica. Nela, não há a presença de vírgulas nem pontos finais, em muitos momentos, pontuações estas que possuem gramaticalmente a função de atribuir uma parada ou pausa ao texto escrito. Tal peculiaridade é relevante, uma vez que a velocidade que rege os tempos modernos da *Belle Époque* impossibilita qualquer diálogo mais profundo ou que requeira um intervalo de tempo na *vida vertiginosa* dos personagens. Quando a comunicação ocorre, é constituída por máquinas em espaços breves na história, por meio de períodos curtos e sem o uso de conectivos: "- Sim, sim, sim. Perfeito. Enterro primeira classe comunique Mulher Superior, Cortejo Carpideiras Elétricas. Oculte notícia cavalaria entrevista fantasma" (RIO, 2006, p. 301). Se dada circunstância afeta os personagens, o leitor também não passa despercebido, já que precisa reler mais de uma vez essas disposições textuais no decorrer da narrativa em busca de sentido — fragmentos de dispersão provocados pela modernidade, na qual o leitor também está sujeito e inserido.

Diante da ocorrência dos eventos supracitados, podemos inferir que todos os personagens da trama em *O dia de um homem em 1920* vivenciam a atrofia da experiência. Os inúmeros estímulos (ou excitações) na metrópole carioca, cuja força é tamanha a ponto de romper o *Reizschutz* e inibir a sua capacidade de filtrá-los, ocasionam episódios sucessivos de choques traumáticos na psique dos personagens. Dessa maneira, eles enfraquecem a capacidade dos personagens em apreender, armazenar e lembrar dos traços do mundo ou de situações que vivenciam: "O Homem Superior, de alguns, nem sabe o nome. Indica-os por uma letra ou por um número. Conhece-os desde o colégio. Insensivelmente, acabado o jantar, aquelas figuras [...] partem em vários aeroplanos" (RIO, 2006, p. 303). Além disso, experimentam o sentimento de angústia que, de acordo com Freud (2016), corresponde a uma tentativa do aparelho psíquico de se proteger das excitações externas e, assim, coibir o surgimento da neurose: "E cai,

arfando, na almofada, os nervos a latejar, as têmporas a bater, na ânsia inconsciente de acabar, de acabar, de acabar [...]" (RIO, 2006, p. 305).

À vista disso, para Walter Benjamin o homem moderno seria um autômato, uma vez que não tem memória, experiência e, consequentemente, passado. Dotado de um comportamento que propicia a vivência e enfraquece a experiência, "Benjamin vê o homem urbano como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, átomo no meio de outros átomos [...]." (GOMES, 2008, p. 70). Essa representação de sujeito, cuja conduta é alienante, pode ser identificada nas três crônicas estudadas em questão. Entretanto, em *O dia de um homem em 1920*, esse fato é exposto pelo próprio personagem principal, "o Homem Superior":

> Encosta-se ao muro branco e olha-se num espelho. Está calvo, com uma dentadura postiça, e corcova. Os olhos sem brilho, os beiços moles, as sobrancelhas grisalhas. É o fim da vida. Tem 30 anos. Mais alguns meses e estalará. É certo. É fatal. [...] Sob os seus pés fracos um Himalaia de carne e sangue arqueja. Se descansasse?... Mas não pode. É da engrenagem. (RIO, 2006, p. 304).

É ele próprio que percebe, momentaneamente, a sua condição de autômato, pois pensa em estalar como uma máquina quando morrer, isto é, deixar de funcionar. Em suma, corresponde a mais uma invenção temporária e fragmentária oriunda da Modernidade.

Considerações finais

Com o estabelecimento da Modernidade, inúmeras transformações foram implementadas na então capital da República - o Rio de Janeiro -, nos fins do século 19 e início do 20, período conhecido historicamente como *Belle Époque*. Nessa época, é incontestável a ampla transitoriedade e mudança de situações, hábitos, objetos, infraestrutura da cidade etc. Todos fatores decisivos para a realização do projeto da modernidade, que ocasionará um atordoamento no homem moderno. Essa perturbação está associada às peculiaridades da própria configuração da metrópole, uma vez que ela representa por natureza a marca da dispersão – o labirinto –, em que evidencia o triunfo do material sobre o espiritual e do perecível sobre o eterno. Tais elementos serão propícios ao aumento contínuo de excitações externas

demasiadamente fortes que romperão uma membrana inorgânica do aparelho psíquico, cuja função é deter, recepcionar e filtrar os estímulos do mundo exterior – o *Reizschutz*, causando choques traumáticos. Dessa forma, a consciência ficará em estado frequente de alerta, em consequência da ameaça constante do choque, ocasionando assim o enfraquecimento da memória e, consequentemente, a atrofia da experiência no homem moderno. Esse tipo de atrofiamento pode ser encontrado no comportamento dos personagens presentes nas crônicas *A era do automóvel*, *O último burro* e *O dia de um homem em 1920*, de João do Rio, compiladas em sua obra *Vida Vertiginosa*.

A teoria abordada neste estudo tem como alicerce os conceitos do crítico literário Walter Benjamin sobre experiência e vivência, a primeira concernente aos estímulos que deixam perduráveis vestígios no inconsciente e, a segunda, às excitações que se tornam conscientes e, por esse motivo, não se incorporam à memória. Tais informações são fundamentadas na Psicanálise, sobretudo no que tange à correlação entre memória e consciência, bem como acerca do choque traumático, estabelecidos por Sigmund Freud.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin:* obras escolhidas III. Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer.* Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade:* literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna:* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

LEXIKON. *Aulete Digital*, 2021. Verbete vertigem. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/vertigem>. Acesso em: 01 set. 2021.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa.* São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção contistas e cronistas do Brasil)

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo:* itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008. (Biblioteca Tempo Universitário, v. 63)

SENNETT, Richard. *Construir e habitar:* ética para uma cidade aberta. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

WARMLING, Diego. L.; VERAS, Thor. J. de S. Choque e Modernidade: Benjamin às voltas com Freud. *Kínesis - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, Marília, v. 09, n. 21, p. 43-61, dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/7750>. Acesso em: 01 set. 2021.

As sábias dissonâncias de Mallarmé: outras músicas para o verso

Yuri Amaury Pires Molinari (UFPR)[1]

Introdução

Para abordar a presença da música na obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898), é relevante lembrar três fatos. Primeiramente, a utilização de seus poemas em obras da música clássica francesa – e, não menos importante, obras de compositores que marcaram a história da música ocidental: começando com o poema sinfônico "Prélude à l'après-midi d'un faune" (1894), composto por Claude Debussy a partir de "L'Après-midi d'un faune". Temos em seguida os dois ciclos vocais compostos e publicados simultaneamente por Debussy e Maurice Ravel em 1914, ambos intitulados *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* e baseados em três poemas ("Soupir", "Placet Futile" e "Autre Éventail", no caso do primeiro; "Soupir", "Placet Futile" e "Surgi de la croupe et du bond" ..., no caso do segundo). E, finalmente, a obra para soprano e orquestra *Pli selon pli* (1960), de Pierre Boulez, que aproveita cinco poemas ("Don du poème", "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...", "Une dentelle s'abolit...", "À la nue accablante tue..." e "Tombeau").

Em segundo lugar, note-se a importância da música na elaboração da poética de Mallarmé – algo que já foi notado no início da década de 50 por Manuel Bandeira em *O Centenário de Stéphane Mallarmé* (1954, p. 23), anos antes de a fortuna crítica mallarmeana debruçar-se rigorosamente sobre esse tema. Como coloca Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [2013], p. 108), o *agôn* entre poesia e música percorre toda a reflexão desenvolvida por Mallarmé em seus ensaios, e se torna particularmente nítido no prefácio de seu poema final, "Un Coup de Dés N'Abolira Jamais le Hasard". É significativo, ainda, que o primeiro ensaio escrito pelo poeta, "Hérésies Artistiques: L'Art pour tous" (1862), eleja a música como modelo estético para a poesia, e que o ensaio que dá início à escrita mais sistemática do Mallarmé maduro nesse gênero, "Richard Wagner, rêverie d'un poète français" (1885), tem na tensão entre música e poesia seu eixo principal.

1. Graduado em Letras (UTFPR), mestre e doutorando em Estudos Literários (UFPR).

Ressaltemos, em terceiro e último lugar, que é precisamente esse *corpus* de reflexão musicopoética que influenciou diretamente a obsessão musical do movimento simbolista francês. Este se elaborou, em grande medida, nas reuniões semanais promovidas por Mallarmé em sua casa e teve no poeta seu grande padrinho e mentor. A maneira como o simbolismo francês atribuiu papel central à música em sua poética, ao mesmo tempo revolucionando a noção de música que postulou como seu modelo, só foi possível porque o mesmo gesto já tinha sido ensaiado por Mallarmé, porém com diferenças substanciais que só podem ser compreendidas situando-o em seu momento histórico exato no *continuum* da poesia francesa.

Mallarmé e a crise do paradigma musical

Até a primeira metade do século XIX, como aponta Brian Stimpson (1984), o interesse pela música e a reflexão sobre o tema na poesia francesa deu-se em termos essencialmente superficiais e formulaicos, esteados na apropriação de formas como a canção e a balada. Esse paradigma musicopoético começa a mudar paulatinamente na segunda metade desse século, ensejando simultaneamente uma influência mais imediata da música sobre as estruturas e técnicas empregadas pelos poetas.

Um dos primeiros a explicitarem liricamente essa crise do paradigma musical, associada a uma crise da própria poesia, é Baudelaire: em sua obra encontramos, conforme Eduardo Veras (2021, p. 77), a nostalgia (mas não o abandono) da musicalidade tradicional que guiou a lírica francesa até então. Elementos como o caráter órfico da poesia, o passado musical arcaico em que poesia e música eram uma só arte, e o canto como metáfora poética, são tematizados por Baudelaire sob o signo da impossibilidade de conciliação com a lírica moderna. Nasce, assim, uma outra música, que Veras (2021, p. 71-72 e 86-87) caracteriza como ruidosa e dissonante, ecoada no barulho das cidades e do mar que povoa a lírica baudelairiana – e desenvolvida formalmente de modo mais radical na passagem do verso ao poema em prosa de *Le Spleen de Paris*. Assim se efetiva o "adeus ao canto" formulado por William Marx (2002), gerando um abalo sísmico em toda uma tradição poética que tinha permanecido viva, ativa e intocada até a geração romântica.

Se é verdade que os parnasianos, em sua oposição ao Romantismo, tentaram substituir o paradigma do canto por um paradigma plástico, escultural para a lírica (AUSTIN, 1995 [1951], p. 49), o verso por eles cultivado conservou a qualidade cantante da prosódia romântica. Verlaine, por sua vez, escrevendo seus versos paralelamente ao Parnasianismo, levou essa qualidade cantante às últimas consequências, por meio do seu uso peculiar de metros ímpares e assonâncias. É apenas Mallarmé, entretanto, quem passa a encarar a música de um ponto de vista inteiramente diferente e, com isso, conceber uma relação perceptivelmente nova entre poesia e música – que afetará a maneira como seu verso será composto.

Para Stimpson (1984, p. 5), Mallarmé foi o primeiro poeta a abordar sistematicamente sua conceituação de música e sua reflexão musicopoética teórica. É sistemática, também, sua sugestão de uma interpenetração entre poesia e música no âmbito da técnica. Tal abordagem se dá, na obra mallarmaica, primordialmente nos textos em prosa (diferentemente de Baudelaire): a crise do paradigma musical é aprofundada nesses textos com a substituição do paradigma do canto pelo paradigma da música instrumental como referência para a poesia, o que acarreta mudanças no tratamento da versificação (por exemplo, o advento do *vers libéré* e do *vers libre*). Nesse sentido, Mallarmé tinha em mente uma noção de música instrumental identificada sobretudo à música sacra para órgão (da qual ele era um entusiasta) e às primeiras óperas wagnerianas (das quais foi espectador contumaz com o surgimento dos concertos Lamoureux). O que interessa ao poeta na música (e, especificamente, na música instrumental), porém, é o seu regime semiótico notoriamente diferente daquele da poesia (que é o da língua); e é precisamente na medida em que percebe essa semiose que funciona de maneira oposta à do signo linguístico[2] e a elege como foco de interesse musicopoético que Mallarmé aprofunda essa crise do paradigma musical começada por Baudelaire e levada adiante com o deslizamento do canto para o instrumento.

Aquilo que Mallarmé encontra na música é a possibilidade de superação da mimese por meio de uma semiose alegórica e obscura

2. Nisso, Mallarmé antecipa Charles S. Peirce (2008 [1931-1935]) em sua concepção triádica dos regimes semióticos (icônico, indicial e simbólico) e as considerações de Décio Pignatari (2004) a respeito do modo como a literatura (e, em especial, a poesia) subverte a semiose da língua.

– contudo, isso não conduz a uma postulação da música como forma de arte superior à poesia (e aí reside a diferença crucial entre a musicopoética mallarmaica e a do movimento simbolista). É digna de nota, inclusive, sua ambivalência em relação à música, manifestada em sua concepção de uma "verdadeira" música – a Música maiúscula, subjacente à música minúscula; sendo esta a manifestação acústica daquela.

Toda essa reflexão musicopoética, entretanto, encontra-se diluída ao longo de uma porção dos ensaios de Mallarmé. Cabe-nos, portanto, enveredar cronologicamente por esses textos, de modo a rastrear as balizas desse pensamento e restituí-lo a partir da complexidade de seu desenvolvimento.

Período de gestação

O primeiro e único ensaio publicado pelo jovem Mallarmé traz a música como seu emblema. "Hérésies Artistiques: l'art pour tous" (1862) registra sua insurgência contra a lírica clara e democrática do Romantismo, e reivindica para a poesia a obscuridade e o mistério. Irrompe nesse ensaio a visão musicopoética peculiar e disruptiva de Mallarmé, com a invocação da música (já no segundo parágrafo) como exemplo de arte que preserva seu mistério, em função dos signos que a codificam na partitura, legíveis apenas para os iniciados conhecedores dessa notação:

> Toda coisa sagrada e que quer permanecer sagrada se envolve em mistério. As religiões entrincheiram-se no abrigo de arcanos desvelados apenas ao iniciado: a arte tem os seus.
>
> *A música nos oferece um exemplo*. Abramos sem pensar Mozart, Beethoven ou Wagner, lancemos sobre a primeira página de suas obras um olhar indiferente, *somos tomados de um espanto religioso à vista dessas procissões macabras de signos severos, cantos desconhecidos*. E fechamos o missal virgem de qualquer pensamento profanador.
>
> Perguntei-me frequentemente por que *esse caráter necessário foi recusado a uma única arte, à maior*. Esta fica sem mistério contra as curiosidades hipócritas, sem terror contra as impiedades, ou sob o sorriso e a careta da ignorância e do inimigo.

> *Estou falando da poesia*[3].
> (MALLARMÉ, 1862, grifos meus)

Mallarmé passa, então, a uma crítica mais ampla dessa "ausência de mistério" que acomete a poesia, englobando o sistema educacional e o próprio mercado editorial, com suas edições baratas e acessíveis de clássicos literários. No que tange aos próprios poetas, porém, limita-se a proclamar que eles, enquanto artistas, devem permanecer aristocratas (a democracia sendo um valor do indivíduo) e a sugerir, de maneira velada, que inventem, "para o afastamento desses importunos, uma língua imaculada – fórmulas herméticas cujo estudo árido cega o profano e aguilhoa o paciente fatal" (MALLARMÉ, 1862).

É notável, ainda, que apenas o código hermético da escrita musical é focalizado como elemento relevante da música, e como modelo para a poesia. Prefigura-se, com isso, uma mudança na maneira de encarar esteticamente a música, e que conduzirá, mais à frente no ensaio, a uma revelação da ambivalência de Mallarmé em relação a essa arte: "isso me fez pensar por vezes, confessar, de rosto erguido, que *a música*, esse perfume que exala o incensório do sonho, *não traz consigo*, e nisso diferente dos aromas sensíveis, *nenhum encantamento extático*" (MALLARMÉ, 1862, grifos meus).

Nesse texto de juventude já se manifesta, portanto, um aspecto da musicopoética mallarmaica que será desenvolvido posteriormente, e que não passará despercebido pela crítica mallarmeana: a recusa em atribuir à música qualquer êxtase estético ou sensorial. Nisso, não poderia ser mais evidente a oposição à musicopoética tradicional, e também à hierarquia estética schopenhaueriana que o movimento simbolista adotaria mais tarde com fervor.

Depois de "Hérésies Artistiques", Mallarmé passa vinte anos sem escrever ensaios ou prosas reflexivas em torno de questões poéticas. Nesse ínterim, a música figurará em seus outros escritos de formas diversas: nos poemas em prosa "Le Démon de l'analogie" e "Plainte d'automne", instrumentos musicais (o violino e o realejo) figuram proeminentemente, porém de maneira ainda formulaica. Já no poema em prosa "Symphonie Littéraire" (1865), o termo "sinfonia" é associado à estrutura textual em três movimentos distintos – portanto,

3. Exceto quando especificado contrariamente, todas as traduções de trechos da obra de Mallarmé citadas ao longo do artigo são de minha autoria.

colocando em evidência o aspecto estrutural da música, em detrimento do melódico. Finalmente, na carta enviada em abril de 1866 a Henri Cazalis, Mallarmé emprega o termo "musical" para caracterizar a seção de abertura de "Hérodiade", um de seus poemas mais celebrados (apesar de inacabado) em que deu início ao processo de versificação chamado pelo poeta de "escavação do verso" ("creuser le vers") e que consiste, grosso modo, na reelaboração sintático-semântica do verso com vistas ao obscurecimento do discurso:

> Tenho então três meses para te contar, em grandes linhas; é assustador, todavia! Passei-os aferrado a Hérodiade, minha lâmpada o sabe! *Escrevi a abertura musical*, ainda quase em estado de esboço, mas posso dizer sem presunção que ela será de um efeito inaudito. (MALLARMÉ, 2012 [1866], tradução de Sandra Stroparo, grifo meu)

Pedras de toque

Quase duas décadas depois dessa carta, Mallarmé dá início a uma série de ensaios reflexivos em que expõe sua poética – e isso se dá com "Richard Wagner, rêverie d'un poète français" (1885). Esse texto, descrito por Mallarmé como "metade poema em prosa, metade artigo" (e podemos acrescentar que isso vale para todos os seus ensaios seguintes), é centrado no compositor alemão como figura que questionou os antigos moldes teatrais e subverteu os seus princípios miméticos. A ferramenta utilizada por Wagner para levar a cabo esse processo radical não é outra senão a música:

> Uma simples adjunção orquestral modifica do tudo ao tudo, anulando seu princípio mesmo, o antigo teatro, e é como *estritamente alegórico*, que o ato cênico agora, vazio e abstrato em si, impessoal, necessita, para se abalar com verossimilhança, do *emprego do vivificante eflúvio que derrama a Música*. (MALLARMÉ, 1985 [1885], p. 170-171, grifos meus)

A música sobreporia à mimese um regime semiótico diferente, alegórico. Essa peculiaridade da semiose musical, que Mallarmé é o primeiro a notar, será o tema recorrente de toda a sua reflexão e teorização musicopoética. Ela constitui, também, parte do "singular desafio" infligido por Wagner aos poetas da época, que poderia ser

sintetizado nos seguintes termos: transpor o regime semiótico da música para a poesia.

Nove anos mais tarde, Mallarmé pronuncia em Oxford a conferência *La Musique et les Lettres* (1894). Apesar do título, a relação entre música e letras ocupa apenas cerca de uma terça parte do ensaio – o restante sendo dedicado às características digressões do poeta. Mesmo assim, com o elevado grau de concentração que é típico de sua escrita, Mallarmé encadeia uma série de arabescos verbais que figuram algumas de suas ideias recorrentes. Por exemplo, a "sinfônica equação própria às estações" (MALLARMÉ, 1985 [1894], p. 355), ou seja, a identificação entre música e natureza sob a égide do ritmo – associação que se repetirá em "Crise de Vers" (1895) e "Le Mystère dans les Lettres" (1896). Mais à frente, um tema de "Hérésies Artistiques" retorna no trecho "Cifragem melódica silenciada, desses motivos que compõem uma lógica, com nossas fibras" (MALLARMÉ, 1985 [1894], p. 357).

Mas "La Musique et les Lettres" é notável por apresentar, em germe, duas das ideias musicopoéticas mais disruptivas de Mallarmé. Primeiramente, o paradigma musical instrumental – "... uma troca pode, ou antes deve sobrevir, em troca do triunfal saldo, o verbo, que custe o que custar ou lastimosamente em um momento mesmo breve *aceita a instrumentação*" (MALLARMÉ, 1985 [1894], p. 358, grifo meu) – que será explorado mais detidamente em "Crise de Vers". O ponto central da reflexão musicopoética nesse texto, no entanto, é o questionamento da noção de música perpetuada nos meios artísticos:

> Eu sei que *a Música ou aquilo que se convencionou chamar assim, na acepção ordinária, limitando-a às execuções concertantes com o socorro, das cordas, dos metais e das madeiras* e essa licença, ademais, que ela se associe à palavra, oculta uma ambição, a mesma; exceto que sem nada dizer, porque ela não se confia de bom grado. Pelo contrário, nesse traçado, há um minuto, sinuosas e móveis variações da Ideia, que o escrito reivindica fixar, houve, talvez, entre alguns de vocês, lugar de confrontar a tais frases uma reminiscência da orquestra; onde sucede a reentradas na sombra, após um marulho inquieto, de repente o eruptivo múltiplo sobressalto da claridade, como as próximas irradiações de um nascer de dia: vão, se a linguagem, pela retêmpera e o voo purificadores do canto, não lhe confere um sentido. (MALLARMÉ, 1985 [1894], p. 357-358, grifos meus)

e, logo em seguida, o alargamento dessa noção de modo que ela abarque também a literatura:

> Então, possuímos, com justeza, os meios recíprocos do Mistério – *esqueçamos a velha distinção, entre a Música e as Letras*, não sendo senão a divisão, pretendida, para seu reencontro ulterior.
>
> [...]
>
> Coloco, por meu próprio risco esteticamente, essa conclusão [...]: que *a Música e as Letras são a face alternativa* aqui alongada rumo ao obscuro; cintilante ali, com segurança, *de um fenômeno, o único, eu o chamei a Ideia*.
>
> Um dos modos se inclina ao outro e nele desaparecendo, ressurge com empréstimos. (MALLARMÉ, 1985 [1894], p. 358-359, grifos meus)

Essas passagens – sobretudo a primeira – preparam a reflexão que será desenvolvida posteriormente em "Crise de Vers", com a introdução do conceito de uma "Música" (maiúscula), em oposição à "música" (minúscula). Aqui se inaugura, portanto, uma dicotomia crucial para a musicopoética mallarmaica.

Elaboração musicopoética

Um ano após a publicação dessa conferência, "Crise de Vers" retoma as mesmas ideias[4], porém com uma mudança de foco: agora, são as perturbações no verso do *fin-de-siècle* francês que ensejam uma discussão musicopoética.

Tendo em mente sobretudo o advento e o desenvolvimento do verso livre, Mallarmé identifica na poesia de seus jovens colegas simbolistas a influência da orquestra: "Toda a língua, ajustada à métrica, recobrindo aí suas pausas vitais, evade-se, segundo uma livre disjunção com mil elementos simples; e, eu o indicarei, *não sem similitude com a multiplicidade de gritos de uma orquestração, que resta verbal*" (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 240, grifo meu); "Alguma explosão do

4. E é digno de nota que, como toda exegese desse ensaio não deixa de apontar, um parágrafo inteiro de "La Musique et les Lettres" é citado entre aspas em "Crise de Vers", deixando patentemente clara a relação de proximidade e até complementaridade entre os dois textos

Mistério em todos os céus de sua impessoal magnificência, onde *a orquestra não deveria não influenciar o antigo esforço que o pretendeu traduzir somente pela boca da raça*" (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 247, grifo meu). Logo depois, ele localiza a raiz dessa orquestração verbal precisamente em Wagner[5]:

> Ouvir o indiscutível raio – como os traços douram e rasgam um meandro de melodias: ou *a Música se reúne ao Verso para formar, desde Wagner, a Poesia*.
>
> Não que um ou outro elemento não se afaste, com vantagem, rumo a uma integridade à parte triunfante, como sendo concerto mudo se ele não articula e o poema, enunciador: de sua comunidade e retêmpera, ilumina a instrumentação até a evidência sob o véu, como a elocução desce até a noite das sonoridades. (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 246-247, grifo meu)

A música que é tida como referência pela poesia francesa, agora, não é mais o canto, mas a ópera wagneriana, com tudo que ela tem de disruptivo em relação à tradição musical – citemos, entre outros elementos, o enredo mítico e a força expressiva sensual que Baudelaire já tinha notado em seu longo ensaio de 1861.

Ainda que a ópera wagneriana apresente linhas de canto que não têm pouca significância, e que chamam atenção, o interesse de Mallarmé (assim como dos demais poetas da época) recai sobre o aspecto instrumental dessa música. Prova disso: a vinculação de Wagner, no trecho acima, a um "concerto mudo" e à "instrumentação". A adoção da ópera wagneriana equivale à adoção de um paradigma musicopoético instrumental, sobretudo porque Wagner é encarado por Mallarmé em função do teatro (como é posto reiteradamente na "Rêverie d'un poète français"): teatro – ou seja, narrativa – ao qual se sobrepõe a música, "adjunção orquestral". Esse foco no aspecto instrumental da música se confirma na passagem mais emblemática de "Crise de Vers":

> Nós estamos aí, precisamente, pesquisando, diante de uma fratura dos grandes ritmos literários [...] e sua dispersão *em termos articu-*

5. O movimento simbolista francês, conforme Jarocinski (1971 [1966], p. 86-89), foi essencialmente wagnerista (como atesta o seu envolvimento na *Revue Wagnérienne*).

> *lados próximos da instrumentação, uma arte de efetuar a transposição, ao Livro, da sinfonia ou unicamente de retomar o nosso bem*: pois, não é de sonoridades elementares pelos metais, cordas, madeira, inegavelmente mas da intelectual palavra em seu apogeu que deve com plenitude e evidência, resultar, como conjunto de relações existindo em tudo, a Música. (MALLARMÉ, 1985 [1895], p. 250, grifo meu)

Os grandes ritmos literários (e aqui a referência ao alexandrino clássico não poderia ser mais clara) fraturam-se e dispersam-se nas mãos dos poetas franceses das décadas finais do século XIX. Nessa nova proposta de versificação, eles fragmentam o canto do verso romântico e articulam os estilhaços líricos de uma forma que não restitui a tradicional qualidade cantante: o verso simbolista aproxima-se da instrumentação. Essa aproximação não se dá em função da sonoridade (como será o caso peculiar da instrumentação verbal de René Ghil), e sim de uma maneira de articular o sentido que se distancia da referencialidade cotidiana (sendo esta, para Mallarmé, o princípio semiótico da língua e, portanto, também do canto) e se encaminha a um modo sugestivo, abstrato, ideal e rarefeito que apenas a música instrumental possibilitaria[6].

Incorporar o paradigma musical instrumental significa, então, transpor a sinfonia (forma musical instrumental por excelência) para o domínio literário (o Livro); mais do que isso, significa também "retomar" algo de que a poesia foi privada durante a tradição lírica ocidental, que progressivamente a partir da antiguidade grega, e mais agudamente com o advento da imprensa, operou a separação entre música e poesia. Esse "bem" que pertence por direito à literatura seria o discurso poético sob o regime semiótico musical, já que o confinamento da poesia ao meio escrito teria ocasionado o prevalecimento do regime semiótico verbal (referencial). A reconquista de uma musicalidade fundamental não se dá, porém, por meio de um retorno à palavra cantada: como pode ser lido na porção final do trecho supracitado, a música não resulta das "sonoridades elementares" dos instrumentos, e tampouco da sonoridade verbal, mas da "intelectual palavra", trabalhada até chegar ao "seu apogeu" sugestivo.

6. E, nisso, Mallarmé está muito perto de uma noção de "música pura" que já estava em discussão há certo tempo, e da qual uma das principais formais musicais seria justamente a sinfonia.

Em "Le Mystère dans les Lettres" (1896), último de seus ensaios, Mallarmé retorna ao mistério como assunto principal de sua pesquisa poética e, completando o arco iniciado em "Hérésies Artistiques", aponta novamente a música como arte misteriosa que se opõe à clareza da língua: "A Música, em sua data, veio varrer isso [a claridade]" (MALLARMÉ, 1985 [1896], p. 276). Toda a reflexão desenvolvida nesse ensaio, aliás, pode ser encarada como uma apologia da incorporação de doses significativas de mistério, de obscuridade do sentido, à tradicional clareza da literatura.

L.-J. Austin (1995 [1951], p. 50) nota que, nesse texto, Mallarmé teoriza a técnica musical que já tinha sido prefigurada em ensaios anteriores e que já tinha sido aplicada por ele mesmo em sua poesia. Ela consistiria em uma maneira de estruturar o sentido (ou seja, um modo de articulação discursiva) diferente daquela até então empregada exclusivamente pelas letras, assentada na "clareza, em jato contínuo", e se desdobraria em duas possibilidades de movimento estruturante: uma, "começar com um estalo triunfal brusco demais para durar"; outra, "em um enrugamento escuro [...] para que escape um esplendor definitivo simples".

Em outras palavras, Mallarmé propõe, em oposição à claridade ininterrupta do discurso poético herdado, a instauração de um chiaroscuro na poesia – do claro ao escuro ou do escuro ao claro. E é precisamente na música, segundo o poeta, que se encontra essa conjugação discursiva de sombras e luz:

> Esse procedimento, gêmeo, intelectual, *notável nas sinfonias* que o encontraram no repertório da natureza e do céu.
>
> – Eu sei, querem à Música, limitar o Mistério; quando o escrito a ele pretende.
>
> Os rasgos supremos instrumentais, consequência de enrolamentos transitórios, explodem mas verídicos, de fato, em argumentação de luz, do que qualquer raciocínio sustentado jamais. (MALLARMÉ, 1985 [1896], p. 277, grifo meu)

A sinfonia, como já visto mais acima, é um dos hipônimos preferidos de Mallarmé para a música – tanto por ser uma das formas mais comuns da música instrumental apresentada nos concertos da época quanto por explicitar o caráter forçosamente estrutural que a música assume. A apropriação, pela literatura, dessa técnica de chiaroscuro

da música (o que, em "Crise de Vers", é descrito como "retomada") é validada, nesse trecho, pelo fato de que ele (o chiaroscuro, ou alternância entre luz e sombra, claridade e obscuridade) não pertence originalmente à música, mas ao "repertório da natureza e do céu". Sendo observável no movimento sucessivo das estações e também dos dias e das noites (aí inclusos os crepúsculos, momentos de passagem ou modulação preferidos por Mallarmé), o contraste luminoso teria sido adaptado aos movimentos estruturantes do discurso musical – e, por isso, nada obstaria que ele fosse adaptado igualmente ao discurso verbal.

Nessa "técnica musical" mallarmaica, dois aspectos são notórios. Primeiro, que a referência à música passa por uma metáfora visual: não são parâmetros como timbre, ritmo, intensidade ou melodia que chamam a atenção do poeta, mas a qualidade luminosa ou obscura que pode ser percebida na elaboração do discurso musical. Portanto, uma vez mais, fica nítida a indiferença de Mallarmé às qualidades puramente sonoras da música. Em segundo lugar, a ênfase dada à passagem de um estado luminoso a outro (a transformação do claro em escuro, e vice-versa), somada à origem celeste e natural da "técnica musical", deixam patente o caráter cíclico da "argumentação de luz" proposta pelo poeta. Logo, há uma noção primitiva de ritmo envolvida no "procedimento gêmeo" de Mallarmé, ancorada em princípios de duração, alternância e regularidade; e é isso que leva Philippe Lacoue-Labarthe (2016 [2013], p. 161) a considerar que a concepção de música entrevista pelo poeta (ou, antes, Música) é uma "arqui-música", "pensada a partir do ritmo".

Referências

AUSTIN, Lloyd James. "Le principal pilier" : Mallarmé, Victor Hugor et Richard Wagner. In: AUSTIN, Lloyd James. *Essais sur Mallarmé*. Manchester University Press, 1995 (1951).

BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: BANDEIRA, Manuel. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura/MEC, 1954.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta: figuras de Wagner*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira, Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte, MG: Relicário edições, 2016 (2013).

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. Gallimard, 1985.

MALLARMÉ, Stéphane. "Hérésies Artistiques: L'Art pour Tous". In: *L'Artiste,* 15 set. 1862, p. 127-128. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/H%C3%A9r%C3%A9sies_artisti ques>

MARX, William. Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme. In: *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires,* n. 31, set. 2002, p. 357-367.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1931-1935).

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

STIMPSON, Brian. *Paul Valéry and Music*. Cambridge University Press, 1984.

STROPARO, Sandra Mara. *Cartas de Mallarmé: Leitura, crítica e tradução*. Tese de doutorado: UFSC, 2012

VERAS, Eduardo Horta Nassif. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.

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.

"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."

BESTIÁRIO

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

9 786560 560246