

---

# Literatura, imagem e mídias





**Literatura, imagem e mídias**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta — 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, imagem e mídias**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:

Rejane Pivetta, Claudia Luiza Caimi e Antonio Barros de Brito Júnior.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**BESTIÁRIO**



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

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

L776      Literatura, imagem e mídias [recurso eletrônico] / organizado por Rejane Pivetta, Claudia Luiza Caimi, Antonio Barros de Brito Júnior. - Porto Alegre : Class, 2021. 532 p. ; PDF ; 3,2 MB.

Inclui bibliografia e índice  
ISBN: 978-65-88865-75-0 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Pivetta, Rejane.
- II. Caimi, Claudia Luiza. III. Brito Júnior, Antonio Barros de
- IV. Título.

2021-3517

CDD: 869.94  
CDU: 82-4(81)

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Larissa Rezende

**Equipe de revisão**

Marcos Lampert Varnieri

Luisa Rizzatti

Bruna Vieira Dorneles

**Como citar este livro (ABNT)**

PIVETTA, Rejane; CAIMI, Claudia Luiza; BRITO JÚNIOR, Antonio Barros de (org.). *Literatura, imagem e mídias*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos 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**  
Antônio Barros Brito Júnior  
Claudia Luiza Caimi  
Rejane Pivetta
- 12 **A ninfa guerreira e o empoderamento da mulher na cultura, na literatura e na arte contemporâneas**  
Adolfo Cifuentes  
Juliana Lacerda
- 22 **Os vaga-lumes de Agamben**  
Alexandre Gil França
- 37 **Cena de rua em cena: narrativa visual de Ângela Lago**  
Ana Carla Soares de Oliveira
- 51 **Distopia e trabalho cultural: da ficção científica às plataformas digitais**  
André Carvalho
- 69 **Literatura e imagem – fantasmas do futuro**  
Andréa Catrópa da Silva
- 84 **Poesia e tecnologia: o livro *Grão*, de Álvaro Andrade Garcia**  
Carmélia Daniel dos Santos Cícera  
Antoniele Cajazeiras da Silva
- 94 **Autorreflexividade transmutada: literatura, cinema e metaficção**  
Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva
- 105 **Entre laços e lanças: a construção da identidade feminina através da metaficção histórica em *O retrato do rei*, de Ana Miranda**  
Cristina Reis Maia
- 117 **O caráter estético em *Sabor de Química*: estratégia humanizadora na formação do leitor**  
Danieli Tavares
- 133 **Boi Aruá: Cenas poéticas em riscaduras de gravuras populares**  
Edilene Matos
- 145 **Corpos indestrutíveis: o corpo humano como produto customizável na ficção científica do século XXI**  
Francisco Magno Soares da Silva
- 154 **A formulação da linguagem de ficção científica na condição humana de *O aquário***  
Graziela Campana Drago
- 171 **Desmascarando narradores em primeira pessoa: pontos de vista e suas estratégias**  
Gabriela Kvacek Betella
- 186 **Panorama e síntese-metodológica de fortuna crítica das obras de Milton Hatoum**  
Juciane Cavalheiro
- 210 **O florescer de uma comunidade a/r/tográfica na prática baseada em arte na obra *Educação em visualidades no “Chicão”*, de Leisa Sasso**  
Juliana Marafon Pereira de Abreu
- 224 **A meia-realidade em ficção interativa: *Lotro, uma intermídia a partir da literatura***  
Lis Yana de Lima Martinez
- 246 **O apelo humanístico da criação artística em busca do efeito estético**  
Loiva Salette Vogt
- 261 **Arquitetura do contraste: antigas e novas utopias e a imagem como resgate de mundos possíveis**  
Lóren Cristine Ferreira Cuadros
- 276 **Do drama de Shakespeare ao caleidoscópio de Greenaway: a narrativa das imagens em *A última tempestade* (1991)**  
Luciana Morteo Éboli

- 291 **Todo quadro é um corte: o elemento paisagem nas narrativas em quadrinho**  
Luísa L.M. de Castro Teixeira
- 306 **Possibilidades narrativas em meio digital: literatura eletrônica e quadrinhos se encontram**  
Maiara Alvim de Almeida
- 323 **Grafiação: elementos para uma análise das histórias em quadrinhos**  
Maria Clara da Silva R. Carneiro
- 342 **Rasuras literárias em “Sonho de Valsa”, de Ana Carolina Soares**  
Mariana Anselmo
- 359 **Uma foto que possa me dizer alguma coisa sobre estar aqui: reflexões sobre o fazer poético de Marília Garcia através de seu diálogo com a fotografia em “tem país na paisagem?”, de Câmera Lenta**  
Mariane Pereira Rocha
- 373 **Caminhos cruzados entre literatura e cinema: a montagem como crítica social em Erico Verissimo**  
Marília Corrêa Parecis de Oliveira  
Lielson Zeni
- 394 **Edições AKANA: criações intermédias a partir da literatura expandida do filme *Aka Ana*, de Antoine d’Agata**  
Maruzia Dultra
- 416 **Ninfa em flor: as pernas, o enigma, os bailados quentes de Carlos Drummond de Andrade**  
Maura Voltarelli Roque
- 440 **Diálogos interartísticos em *Mirleos*, de João Miguel Fernandes Jorge**  
Nathália Primo
- 454 **Samuel Beckett e Henry Lok: dois quadrados performáticos**  
Otávio Guimarães Tavares
- 469 **O palco na tela, a tela no palco: filmando Shakespeare na Royal Shakespeare Company**  
Paulo da Silva Gregório
- 486 **Multidão e bode expiatório nos Estados Unidos: Frank Capra e Joel Schumacher**  
Pedro Felipe Martins Pone
- 501 **A presença no jogo da voz: o audiolivro de *Paranoia*, de Roberto Piva**  
Rodrigo Fernandes Ferreira Brito  
Vinícius Carvalho Pereira
- 516 **Expedição *Nebulosa*: deslocamentos imaginários**  
Suzy Zapparoli
- 531 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



## Apresentação

Antonio Barros de Brito Júnior  
Claudia Luiza Caimi  
Rejane Pivetta

No momento em que o mundo passa por turbulências devido à pandemia de covid-19, as mídias e as imagens cada vez mais se fazem presentes em nossa vida. Admoestados a ficar em casa (dentro do possível e das condições materiais de cada um), fomos bombardeados por uma cascata de telas, seja para o trabalho, seja para o lazer, todas elas trafegando na velocidade inimaginável das fibras óticas, das ondas de rádio do roteador e do 4G, das linhas de telefone, dos bits do computador. Nunca fomos tão dependentes da mídia e das imagens para nos fazermos presentes no mundo.

Essa circunstância trágica (especialmente para o Brasil, onde lastimavelmente até a presente data ocorreu quase 1/8 das mortes mundiais pelo novo coronavírus) pode acarretar uma transformação permanente no modo como nos relacionamos com o visual, o verbal e o tátil. Nosso corpo, doravante, reage intuitivamente às exigências das tarefas computacionais, obrigando-nos à mescla com o robótico, não tanto no sentido da singularidade tão almejada por Ray Kurzweil. Da mesma forma, nosso modo de organização social e econômica torna-se mais “etéreo”, conforme se ancora nas “nuvens” computacionais e conforme o capitalismo de plataformas<sup>1</sup> e a publicidade nas redes sociais se alastram. Pode-se dizer, sem medo de arriscar, que a pandemia intensificou – e radicalizará ainda mais – outras formas de sensibilidade que, não sendo inéditas, são, não obstante, cada vez mais dominantes no mundo hiperdigitalizado.

A isso a Literatura Comparada – para não dizer a literatura como um todo – sempre esteve atenta. É notável a capacidade que a disciplina tem de captar as transformações corriqueiras no campo das artes em geral, sobretudo naquilo que se refere às conexões diretas

1. Cf. SADIN, Éric. *La humanidad aumentada*. La administración digital del mundo. Tradução espanhola de Javier Blanco e Cecilia Pacczochi. Buenos Aires: Caja Negra, 2018; e SRNICEK, Nick. *Capitalismo de plataformas*. Tradução espanhola de Aldo Giacometti. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

ou indiretas com os recursos literários. Deixando, portanto, seu legado nacionalista fundacional, galvanizado no século XIX, e aproximando-se, durante o século XX e mais marcadamente no século XXI, das diferentes formas de produção literária, bem como das suas diversas vinculações com outros campos de estudo, a Literatura Comparada já dispõe de um cabedal promissor que pode dar conta das revoluções nas produções artísticas e nas formas de sensibilidade, frutos da transformação a que ora assistimos. Em que pese a natural defasagem das disciplinas acadêmicas em relação aos fenômenos e acontecimentos, quer nos parecer que a Literatura Comparada já está a par com parte significativa dos novos problemas e objetos que surgem neste contexto. Prova disso é o modo como ela se mostra permeável ao estudo da imagem e das mídias, como se confirma nos textos integrantes desta edição.

Para além do óbvio – isto é, que a literatura, uma linguagem como qualquer outra, é difundida por uma mídia (o livro, impresso ou eletrônico) e produz a seu modo imagens através dos recursos retóricos e semióticos de que dispõe (as *figuras* de linguagem) –, o que os textos desta edição apresentam sintetiza bem a permeabilidade da Literatura Comparada aos estudos da mídia e da imagem. Do cinema à pintura, passando pelos quadrinhos e pela fotografia, este volume oferece ao leitor e à leitora uma variedade enorme de abordagens acerca do modo como a linguagem literária contrasta e se abastece dos recursos provenientes de outras artes e outras mídias. Assim, o diálogo intermediático próprio às convergências estéticas do século XX está muito bem representado pela coletânea.

O fato é que a literatura é ela própria uma mídia, se assim a quisermos definir. Se, de acordo com McLuhan,<sup>2</sup> “o meio é a mensagem”, então temos condições de especificar os modos pelos quais a comunicação literária é forjada na sua própria mídia. Não se trata de pensar simplesmente o suporte material, mas sim também as regras da arte que operam no discurso literário. O livro, é claro, em qualquer um de seus formatos, é também uma “extensão do homem” (para novamente citar McLuhan), na medida em que sua produção como artefato, sua circulação mercantil, sua adoção como lugar de saber e instrumento de difusão de mensagens pela

2. MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

cultura evidenciam uma relação do corpo com o objeto, que envolve a sensibilidade para além das questões intrinsecamente semióticas, abrangendo inclusive uma certa “tatilidade”. Tocar o livro, folhear suas páginas, anotar à margem do texto, inserir um comentário, destacar um trecho, tudo isso remete a um engajamento físico com a mídia, que, portanto, desperta o corpo para uma presença que vai além da mera questão linguística. Gumbrecht, porém, assinala que, para além desse aspecto tátil, a literatura como mídia deve ser pensada também na sua capacidade de ser um meio de transposição do sentimento, do pensamento, do imaginário, que configura uma produção da presença diferente do simples escrito, sendo essa presença um valor em si mesmo.<sup>3</sup> Logo, o que se entende modernamente por literatura é uma forma específica de comunicação que envolve o dispositivo estético, poético e ficcional. Ela pode ser pensada como um meio porque é uma extensão do homem, uma vez que é a transmissão de um conteúdo e de uma mensagem (designando um certo estado de mundo, factual ou não, que franqueia aos leitores um outro mundo possível), e é uma mensagem em si mesma (autorreferencial). Oral ou escrita, no papel ou na tela do computador, a literatura é a produção da ficção, do imaginário, transmitindo informações estéticas que transcendem o mero conteúdo da linguagem corriqueira e banal, produzindo presenças através das sensações que desperta por meio do agenciamento poético da letra. Ela é também uma tecnologia, uma invenção, por assim dizer, pois há coisas que só podem ser ditas e criadas por meio dessa mídia e nenhuma outra – o meio é a mensagem.

Talvez por isso seja possível aproximar metodologicamente a literatura de outras mídias. A variação do suporte tem menos a ver com isso do que as diferenças ou similitudes no que tange à produção da presença. Assim, por exemplo, a cinematografia desenvolve, através do som e da imagem em movimento, uma narrativa com seus enredos e cortes, peripécias e reviravoltas, sentimentos e argumentos, que tomam impulso na originalidade da técnica literária. Sem querer insinuar a primazia de um sobre outro – o que nos levaria a recuperar um debate tão antigo quanto a *Poética* de Horácio

3. GUMBRECHT, Hans Ulrich. A mídia literária. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1996.

e seu *ut pictura poiesis* –, a verdade é que de um lado e de outro há permeabilidade, de modo que as técnicas de produção de presença passam incessantemente de uma a outra. De qualquer maneira, nos chama a atenção o fato de que em quase todos os casos, cinema, quadrinhos, fotografia, pintura ou literatura, entre essas produções de presença, há o elemento comum da imagem perpassando as diferentes formas artísticas.

Pode-se falar de imagens de muitas formas. Da metáfora, tal como a define Aristóteles e a tradição retórica latina posterior;<sup>4</sup> da figura, tal como a propõe Auerbach;<sup>5</sup> da imagem do pensamento, de Deleuze;<sup>6</sup> da imagem dialética de Benjamin e de seu mais renomado difusor e debatedor, Didi-Huberman;<sup>7</sup> ou ainda da imagem-ícone, de Mondzain;<sup>8</sup> em todos esses autores, a imagem mostra-se parte crucial da construção artística, uma forma indissociável da representação e ao mesmo tempo do pensamento. Plástica e indeterminada, a imagem, construída sobre a base de uma sensibilidade e de uma gramática comuns, dá ao pensamento um suplemento para a construção da própria realidade através da sugestão estética de visões e percepções carregadas de sentido alegórico e de afetos. Sendo assim, nas cenas apresentadas na literatura e nas demais artes se vislumbra um importante aspecto da criatividade humana, no que concerne à sua capacidade fabuladora. E, com isso, as narrativas que se desencadeiam por meio dessas imagens traduzem questões culturais relevantes, sincrônica e diacronicamente, de modo que se estabelece entre a arte e o seu tempo uma relação profícua em que a presença do poético se mescla com os corpos em movimento no espaço político. Desse lugar, a Literatura Comparada tem muito a dizer, na medida em que captura as nuances dessa relação. Nos

4. ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, 1997.
5. AUERBACH, Eric. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.
6. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
7. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
8. MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

artigos desta edição, há exemplos de sobra do quão profícuos são os estudos que seguem essa linha, desde a questão da tradução inter-semiótica até as diferentes performances envolvidas na criatividade artística das imagens.

Por tudo isso, este volume, formado pelas contribuições de pesquisadores e pesquisadores de todo o Brasil, reunidos em função do XVII Congresso Internacional ABRALIC, em 2020, transcorrido de forma remota, mas sob o abrigo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, é oferecido pelos organizadores ao público leitor, no intuito de divulgar a produção científica robusta que, apesar dos entraves, dá mostra de resistência e longevidade. Esperamos que esta edição seja bem acolhida e que ela possa frutificar a pesquisa em Literatura Comparada no país.

## A ninfa guerreira e o empoderamento da mulher na cultura, na literatura e na arte contemporâneas

Adolfo Cifuentes (UFMG)<sup>1</sup>

Juliana Lacerda (Doutoranda CEFET-MG)<sup>2</sup>

Neste artigo, propomos discutir, a partir da figura da Ninfa Guerreira, as noções de *páthos* e de sobrevivência, que constituem, no universo e na análise warburguiana, uma força constitutiva da imagem, para além dos estilos, das linguagens e meios artísticos (literatura, pintura, etc.) das épocas, ciclos e contextos culturais e geográficos. A arte e a história são forças operativas e atuantes na cultura. Elas são ferramentas na construção e na abertura de caminhos possíveis para a vida digna que a arte faz possível, as imagens, as narrativas, são utensílios essenciais na construção das mentalidades, dos modos de viver, sentir e pensar. Falar em Ninfa Guerreira é, então, falar, também, num modelo, numa projeção do feminino, e do papel da mulher na sociedade. E falar em Ninfa remete hoje, de maneira incontornável, às múltiplas presenças dessa figura que atravessa as épocas e os espaços geográficos no denso trabalho de pesquisa realizado pelo historiador francês George Didi-Huberman nessa sobrevida warburguiana das imagens.

Ambos, Warburg e Didi-Huberman, demonstram não só o papel constitutivo das sobrevivências (*Nachleben*) dessa figura da ninfa na dinâmica da imaginação ocidental, mas também as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadoras. A partir daí, podemos analisar as imagens como forças mnemônicas, que se movimentam, migram de um lugar ao outro com muita rapidez. Para Warburg, entre original e cópia não há distinção, pois seu pensamento está livre dos arquétipos. O mais importante, ao

1. Artista visual, pesquisador, professor adjunto no Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-A) da Escola de Belas Artes da UFMG. Coordenador Espaço f, Espaço de Exposições na Área da Fotografia, FTC/EBA/UFMG.
2. Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). cursando Doutorado em Linguagens tecnológicas pelo (CEFET-MG) com projeto de pesquisa intitulado A sobrevivência da ninfa na arte contemporânea e nos ambientes virtuais.

analisar as imagens, seria relacioná-las pela semelhança ou dessemelhança, por aproximações e distanciamentos. Esse seria o caminho para entender as imagens, pois sua marca está no acontecimento, além das continuidades e descontinuidades, apagamentos, sobrevivências, tanto na história quanto na geografia.

É nesse sentido da imagem sobrevivente que propomos discutir e explorar as representações das ninfas guerreiras desde os gregos até a contemporaneidade. A partir da imagem das ninfas como mensageiras portadoras de uma convocação ao espírito de luta e à capacidade de protagonismo da mulher, que muitas vezes as sociedades patriarcais têm querido apagar, silenciar e domesticar.

Assim, buscaremos investigar a produção e a circulação das imagens na contemporaneidade a partir do tema da ninfa, a fim de verificar de que forma algumas imagens, algumas fórmulas (gráficas, icônicas, iconológicas,) sobrevivem desde o mundo grego até a atualidade.

Agamben, em seu livro *Ninfas*<sup>3</sup>, destaca que nossa cultura necessita de uma imagem feminina para sobreviver, e o mais importante não seria questionar quem é essa figura mitológica, mas quais seriam as forças que passam por essa imagem. Ele questiona sobre esse movimento que a torna distinta, assim conclui: “A ninfa é uma imagem da imagem, a cifra das Pathosformeln que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar” (AGAMBEN, 2012. p. 61).

Nosso intuito não é simplesmente fazer um novo painel de moças bonitas com suas metralhadoras, ou com arcos e flechas, para adicionar mais um clichê (o das Pin-up Girls Poderosas) ao mercado do consumo visual.

Aliás, uma enorme legião de mulheres musculosas e armadas povoam hoje a internet, o Pinterest, as histórias em quadrinhos, o cinema, os videogames e o imaginário de consumo masculino de soft e hard pornô. No entanto, nosso objetivo será explorar, nessa linha de pensamento warburguiano, as diversas representações da Ninfa Guerreira.

Uma vez que a população feminina corresponde a mais da metade da população mundial, a ela corresponde, pelo menos, também a

3. AGAMBEN, 2012.

metade das lutas. E essa presença dessa figura feminina e guerreira se evidencia tanto nas diversas mitologias greco-latinas como nas indo-germânicas.

Nossa proposta é, então, explorar, seguir o rasto e analisar a presença dessas mulheres guerreiras, que ocupam um papel estrutural, simbólico, narrativo, visual e imagético na história da cultura, tanto na Europa ocidental quanto em outros âmbitos e contextos geográficos, incluindo as guerreiras amazonas que deram nome ao nosso grande rio-madre e à imensa região (hoje em iminente perigo de devastação) que ele percorre.

### **Guerreiras de hoje, e de “Era uma vez...”**

Duas ninfas guerreiras se encontram na raiz desta comunicação: Arîn Mîrkan e Marielle Franco. A primeira, é uma comandante das Unidas de Proteção às Mulheres que sacrificou sua vida em 5 de outubro de 2014, lutando na batalha do cerco da cidade Síria de Kobani contra o ISIS, Estado Islâmico do Iraque. A sua autoimolação ocorreu ao explodir seu próprio corpo, levando junto vários homens do ISIS.

O que permitiu tomar um ponto estratégico, também ajudou a assegurar o rompimento do cerco e a libertação final da cidade, quebrando de vez o mito da invencibilidade do ISIS. Dessa forma, consolidou o papel das Unidades de Defesa das Mulheres (YPJ), facção feminina das Forças Populares de Defesa (YPG), na expulsão e enfraquecimento definitivo do ISIS nessa região etnicamente curda da Síria.

A segunda ninfa guerreira está mais próxima da nossa realidade latino-americana, a vereadora brasileira, feminista, que lutou pelos direitos humanos das comunidades do Rio de Janeiro, Marielle Franco. Ela foi executada em 14 de março de 2018, por forças sombrias que, alimentando-se da turbulência política, impede o esclarecimento de sua morte.

A Saga dos Volsungos, a Canção dos Nibelungos e as epopeias homéricas dão conta dessa densa presença que adquiriu formulação visual nas Amozonaquias. A representação iconográfica das batalhas lendárias dos gregos contra as Amazonas (fórmula, para retomar a linguagem do universo warbuguiano), frequente tanto na antiguidade greco-romana como em ânforas, baixos-relevos,



mosaicos e afrescos de monumentos e sarcófagos ao longo de toda a cronologia e da geografia da antiguidade mediterrânea (Delfos, Halicarnasso, Pérgamo, dentre muitos outros exemplos).

Fídias levou o tema para os relevos das métopes, do lado oeste do Partenon de Atenas. Hoje se encontra no acervo do Museu Britânico como parte dos famosos Mármore de Elgin, graças ao violento saque que o embaixador britânico Thomas Bruce, Lord começo do século XIX, sob a autorização do representante do Império Otomano que à época dominava a Grécia.

### **Mulheres guerreiras e desarranjos cosmogônicos:**

Não poderíamos, nesta encosta do Atlântico Sul, ficar falando somente do universo mediterrâneo ou de sagas islandesas e germânicas. Uma vez que nosso Grande Rio, o Amazonas, cujas margens estão em chamas. O seu nome foi dado em homenagem as ninfas guerreiras do Velho Mundo. A região amazônica recebeu esse nome por Francisco de Orellana, quando guerreiros nativos atacaram a expedição de Orellana no século XVI.

Diversos relatos ao longo dos séculos subseqüentes por parte de exploradores, viajantes, cientistas, aventureiros e historiadores europeus como: Sir Walter Raleigh, Charles-Marie de La Condamine, Richard Spruce, Robert Southey, dentre outros, reafirmaram esse imaginário mítico de uma região na qual diversas formas de matriarcado seriam praticadas. Segundo relatos, guerreiras canibais fazem parte das representações exóticas sobre a região amazônica.

Apesar de não haver documentação visual dessas guerreiras, existe, no entanto, uma ampla documentação de sua representação que foram realizadas por desenhistas e gravadores a partir dos relatos e fantasmagorias dos viajantes da região. Há homens sem cabeça, mulheres guerreiras com espetos, panela onde cozinhavam braços, torsos e pernas humanas.

O tema moral e topos literário/cultural das Amozonaquias também pertenciam aos limites, às bordas geográficas do universo grego. Portanto, eram retratadas como uma raça bárbara e selvagem, que sucumbia diversos heróis que, como Heracles e Teseu, as dominavam e venciam. Símbolo da luta contra os titãs ou contra os centauros, ou o triunfo da Civilização (helênica) sobre a Barbárie,

contra tudo o que é anômalo e monstruoso. Mulheres guerreiras, homens/cavalo e titãs eram desarranjos da ordem do mundo que deviam ser eliminados ou integrados para restabelecer a normalidade e o equilíbrio.

Aliás... parte do sucesso estratégico das Unidades de Defesa das Mulheres (YPJ), a facção feminina das Forças Populares de Defesa (YPG) com que começamos esta apresentação era o terror, praticamente cosmogônico dos soldados do ISIS a serem mortos por mulheres: a promessa de uma condenação eterna pesaria como espada de Dâmocles sobre a alma de quem experimentasse a vergonha e a desgraça de ser morto em combate por uma mulher.

### **As espartanas negras do reino de Daomé**

Na outra encosta (oriental para nós) do Atlântico Sul, na África, no antigo reino de Daomé, hoje Benin, essa luta nas bordas da expansão imperial, esses desarranjos cosmológicos, essas representações exóticas do Outro, e esses diálogos interculturais entre narrativas mitológicas e imagens que as representam conheceu outro capítulo épico na história das audaciosas guerreiras Ahosi ou Minon (Mi-Non: “nossas mães” na língua local).

Essa região ficou conhecida como “A Esparta Negra”, as origens desse exército de ninfas destemidas, dedicadas à arte da guerra, apontam para a formação, no século XVII, de uma espécie de facção feminina de elite para a caçada de elefantes que evoluiu posteriormente, a guarda real. No decurso da expansão militar do reino de Daomé, essa facção feminina passou a ser incorporada profissional e militarmente ao exército, chegando a representar, no seu momento de auge, nos meados do século XIX, até quase um terço da totalidade do exército.

Viajantes, exploradores, espiões militares, traficantes, representantes das administrações coloniais e aventureiros que circularam pela região, no jogo de xadrez político, econômico e militar que as potências imperiais desenvolviam na África nesse período, exaltaram a coragem dessas guerreiras, nos diversos tipos de combates travados para conter os avanços coloniais da França na região.

Como em todos os outros pontos do globo, porém, a superioridade técnica e militar dos europeus se impôs em 1892, após várias

lutas e tentativas de conquista. Abomey, a antiga capital, caiu finalmente em mãos do exército francês e o reino de Daomé, como outras regiões da África Ocidental, foi incorporado à França sob o status de protetorado. Em 1894, Agoli Agbo foi nomeado novo soberano e o corpo das amazonas foi finalmente dissolvido.

Nessa época, a sociedade ocidental já conhecia a fotografia como técnica de produção de imagem. Dessa forma, existe uma grande documentação gráfica das ninfas guerreiras. Faltavam ainda, porém, vários aperfeiçoamentos no dispositivo fotográfico que impediam tanto o seu deslocamento físico para o campo de batalha, para o registro de ação em ambientes externos, quanto a possibilidade de reprodução impressa em jornais e revistas, pois as técnicas de fotogravura, que permitiriam a transposição da imagem fotográfica para matriz de impressão, estavam apenas sendo desenvolvidas.

Portanto, as imagens em livros, revistas e jornais publicadas na época, (finais do século XIX) representando aquelas guerreiras espartanas negras, estavam submetidas ainda à lógica de uma intermediação participativa realizada por gravadores, desenhistas e artistas gráficos.

É nítido, por conseguinte, o contraste, em termos de *pathos* (no sentido original do verbete grego como disposição afetiva) entre os dois tipos de registro imagético: o fotográfico, sempre estático e posado (inclusive aquele dos corpos mimetizando ações de combate construídas para a câmera) e o registro exaltado de ação, luta e emotividade guerreira que encontramos nas gravuras e litografias da época, sendo a decapitação dos inimigos um dos tópicos favoritos.

Aquelas guerreiras da Esparta Negra eram admiráveis, mas elas eram também, irremediavelmente, sanguinárias e selvagens. Foi essa também a lição que tiveram que aprender as tropas francesas nas suas sucessivas tentativas, até conseguir a vitória final sobre elas. Nos primeiros combates experimentaram certo receio em atacar com baionetas, disparar ou enfrentar em luta corpo a corpo aquele estranho exército feminino. Finalmente entenderam que se tratavam de perigosas inimigas selvagens que deviam, sim, ser dizimadas. Na última batalha, que assegurou a queda de Abomey, sede da casa real, atacaram tão impiedosamente que se calcula de um para dez a proporção entre as baixas francesas e as das tropas do último rei. As metralhadoras foram uma das maravilhas técnicas que ajudaram a assegurar a vitória.

## A Liberdade tem nome de mulher

Nas línguas latinas, termos ligados à emancipação, liberdade, revolução, vitória, são geralmente no feminino, fato que permite uma transposição iconográfica direta dos modelos de mulher guerreira para a liberdade, fazemos referência a obra de Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo* (1830). Nessa imagem há uma mulher guiando o povo por cima dos corpos dos derrotados, empunhando a bandeira tricolor da Revolução Francesa.

Mas estamos nos referindo aqui, também, às múltiplas alegorias que decoram fachadas e edifícios públicos e administrativos pelo mundo todo, como é o caso do grupo escultórico *A Pátria* (1890) que decora o portal do Museu Militar de Lisboa, de autoria do escultor português António Teixeira Lopes. Nosso intuito, no entanto, é continuar explorando essas representações e narrativas de empoderamento da mulher, na busca os rastros da ninfa desde os gregos até a contemporaneidade.

Assim, podemos concluir que o pensamento anacrônico em Warburg produziu uma visão articulada e complexa da cultura, como: *Nachleben*, *Pathosformel* e *Mnemosyne*, que se articulam entre si. Portanto, a sobrevida warburgiana está presente nos ícones das representações femininas das mulheres guerreiras desde as amazonas gregas, passando pelas mulheres que lutavam durante o período de exploração e colonização da América, até as contemporâneas como Marielle Franco e Arin Mirkan.

Para Warburg e Didi-Huberman, algumas formas e gestos persistem na cultura e são dotadas de uma vida especial, classificada de *Nachleben* ou sobrevivência da imagem. Esse conceito foi usado principalmente durante sua pesquisa de Warburg sobre o Renascimento, a partir dele, porém, ele formula também os pressupostos e nós dá as ferramentas para pensar uma teoria da imagem em geral: uma história feita de diálogos e reverberações que atravessam as épocas, as diversas artes, os estilos e os continentes.

A violência<sup>4</sup>, mas também o empoderamento e a força apresentadas

4. Zizek em *Violência*, 2014, explica que há diversos tipos de violência, “a subjetiva que é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há a uma violência simbólica encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger

nas figuras das ninfas guerreiras nos mostram que o sofrimento permanece na história das representações do feminino desde os gregos até a atualidade. Mas também que essa história está atravessada pela resiliência, pela capacidade de luta e resistência. A *Nachleben* de Warburg faz alusão a esses substratos profundos que sobrevivem na imagem, o seu *pathosformel* as suas fórmulas emotivas, estão feitas de componentes formais, expressados em gestos, posturas corporais e códigos imagéticos que perduram e continuam, para além das influências das épocas, dos estilos e dos contextos culturais. Mas sobrevivem também como *páthos*, como impulso emotivo e componentes psíquicos/culturais que estão imbuídos e dão forma a valores, a disposições espirituais, a disponibilidades psíquicas e emotivas. A ninfa guerreira constitui assim, não só a imagem de uma mulher com armas e musculosa, senão também uma figura de emancipação, de liberdade e um chamado à capacidade das mulheres para tomar as rédeas do seu próprio destino.

chamaria a nossa casa do ser. [...] de provocações e de relação de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo violência 'sistêmica', que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político. A questão é que as violências subjetivas e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas 'normal' e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado 'normal' de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetividade violenta. Assim, a violência sistêmica é de certo modo algo como a célebre 'matéria escura' da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) vivível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outra forma explosões 'irracionais' de violência subjetiva" (ZIZECK, 2014, p.17-18).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, Coleção Bienal, 2012.
- ALPERN, Stanley. *Amazons of Black Sparta: The Women Warriors of Dahomey*. New York University Press, 2nd Edition. New York: 2011.
- BAY, Edna G. *Wives of the Leopard: Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*. Illustrated Edition. University of Virginia Press, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas V.1)
- COLLINS, Patricia Hill. *Opensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e a Política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Boitempo, 2019.
- DAVIS, Ângela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Fuida: Essai sur le drapé-desir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: Tradução de António Preto*. Lisboa: KKYM, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco, São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens – ocasiões*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo, Fotô Editora, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa: Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Gallimard. 2019.
- DIRIK, Dilar (org.). *A revolução ignorada: Liberação da mulher, democracia direita e pluralismo radical no Oriente Médio*. Autonomia Literária Editores. São Paulo: 2016. Vários autores (David Graeber

- Dilar Dirik, Caue Seignemartin Ameni (Coeditor, Editor), Hugo Albuquerque (Coeditor, Editor) e outros. Tradução para o português: Paulo Ferraz
- NICHOLLS, Mark and WILLIAMS, Penry. *Raleigh, Sir Walter* (1554–1618), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004.
- RODRIGUES de OLIVEIRA, Adriano. *As Amazonas no imaginário Literário e iconográfico da Ibero América no século XVI*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Orientador: Prof. Dr. Protásio Paulo Langer. Dourados: 2016.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.
- WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. *História de fantasma para gente grande*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ZIZEK, Slavoj. *Violência: Seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

## Os vaga-lumes de Agamben

Alexandre Gil França (Unicamp)<sup>1</sup>

### Introdução

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), Georges Didi-Huberman tece uma crítica ao livro do filósofo Giorgio Agamben, *O Reino e a glória* (2011), tendo como alvo um certo horizonte apocalíptico evocado pela obra, que se situaria calcificado no encurrallamento das visões de Carl Schmitt (1996), sobre a secularização de conceitos teológicos, e Guy Debord (2007), no tocante a sociedade do espetáculo em funcionamento nas democracias contemporâneas. A Glória e a aclamação da liturgia católica, dispositivo da máquina de governar do Reino de Deus, seriam, segundo a pesquisa de Agamben, uma parte fundamental da política, e o espaço para onde a *oikonomia* cristã (ou a economia do governo de Deus na terra) deve remeter. Esta *oikonomia* seria a assinatura de uma divisão feita, antes pelo cânone católico, entre um Deus inoperante e uma potência correlata a ele que governa o mundo. Na visão de Agamben, essa assinatura ainda prevaleceria nas atuais democracias contemporâneas, na forma da divisão entre a lei e a polícia, por exemplo:

O que a nossa investigação mostrou é que o verdadeiro problema, o arcano central da política, não é a soberania, mas o governo, não é Deus, mas o anjo, não é o rei, mas o ministro, não é a lei, mas a polícia – ou seja, a máquina governamental que eles formam e mantêm em movimento. (AGAMBEN, 2011, p. 299)

Esta *oikonomia*, que ocupará boa parte do livro de Agamben, problematizada em diferentes textos de teólogos medievais e antigos, refletiria a solução católica para a Santíssima Trindade, que, ao invés de dividir o Deus Uno, separou as suas esferas em ser e práxis.

1. Doutorando do programa em pós-graduação em Teoria e História Literária do IEL (Unicamp).



A preocupação que havia guiado os Padres que primeiro elaboraram a doutrina da *oikonomia* consistia, segundo toda evidência, em evitar uma quebra do monoteísmo, que teria reintroduzido uma pluralidade de figuras divinas e, com elas, o politeísmo. É para fugir dessa consequência extrema da tese trinitária que Hipólito tem o cuidado de insistir em que Deus é uno segundo a *dynamis* (ou seja, na terminologia estoica de que ele se serve, segundo a *ousia*) e triplo apenas segundo a economia (...) O ser divino não é dividido porque a triplicidade de que falam os Padres se situa no plano da *oikonomia*, e não daquele da ontologia. (AGAMBEN, 2011, p. 67)

O filósofo nos mostra como, no fundo, as esferas religiosa, política e da *oikonomia* (palavra anteriormente ligada a economia doméstica, do lar, que aos poucos, migra semanticamente para o território da gerência divina), entram em um tipo de relação de poder, gerando um determinado paradigma de governo, que, segundo ele, se reconfigura em diferentes épocas. Este paradigma ganharia luz em outras expressões da Glória e da aclamação: da liturgia cristã, passando pelos gritos de *Heil Hitler*, até chegar à sociedade do espetáculo das sociedades contemporâneas. Por isso, análoga a este dispositivo de aclamação pela Glória, seria a aclamação pela opinião pública nas democracias atuais:

As imagens – que Agamben reduz aqui à ‘forma midiática da imagem’ – assumem, assim, no mundo contemporâneo, a função de uma ‘glória’ presa a máquina do ‘reino’: imagens luminosas contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos subjugados, hipnotizados em seu fluxo. O diagnóstico não é, sem dúvida, falso. Ele corresponde às sensações de sufocamento e de angústia que nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao mesmo tempo, como veículos de propaganda e de merchandising. Mas este diagnóstico aparece, no livro de Agamben, como verdade última: a conclusão de seu livro tanto quanto o horizonte apocalíptico do qual ele procede. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101)

A primeira ressalva que devemos fazer a esta crítica é de ordem lógica: esta pode ser a conclusão do livro *O Reino e a glória*, contudo, sabemos que tal livro é parte de uma série que não se encerra aqui. A crítica de Didi-Huberman à “verdade última”, neste sentido, deveria buscar subsídios visando ser estendida à *Homo Sacer*, já que *O Reino...* é marcado como “Homo Sacer II, 2” - ainda temos na

sequência obras como *Opus Dei* (2013), *Altíssima Pobreza* (2014) - e *O uso dos corpos* (2017), que lidam com a ideia de imagem de diferentes formas, principalmente no uso feito por Agamben do conceito de assinatura (isso sem contar os vários livros fora dessa série). De qualquer forma, é estranho supormos que Agamben esteja falando da imagem tão somente como um conceito geral de sobredeterminação dos indivíduos, e de que, ela mesma, como uma espécie de universal totalizante, estaria fadada a se tornar mero objeto de uso publicitário (o que, por outro lado, dado as novas tecnologias empregadas em redes sociais, de fato consegue não só padronizar costumes, como viciar o usuário na utilização desses dispositivos<sup>2</sup>). Contra essa visão bastaria considerarmos toda a bibliografia agambeniana que fala sobre obras de arte – por exemplo, sua análise sobre Bill Viola em *Ninfas* (2012), livro do qual falaremos mais adiante.

Mas esta impressão de desastre e devastação imagética se dá também pelos processos de padronização da conduta dos homens em sociedade. Essa anti-estatização das relações está presente em toda a obra de Agamben, e aqui aparece, não somente pela figura da estereotípia da aclamação, mas pelo que é captado por ela. Esse movimento de retenção, enfim, exercido pelo dispositivo da Glória (apontada por Agamben e criticada por Didi-Huberman) traduz-se na captação da *inoperosidade* inerente a ela. Isso é o que verdadeiramente assusta aqui. Tal conceito (a inoperosidade), segundo o filósofo italiano, é, não só o que fundamenta o governo (por conta da divisão entre o rei inoperante e um governo que ordena o mundo), mas também o que resta fora dele, sua profanação. Por isso, e esta é a verdadeira conclusão de Agamben, “pensar a política – para além da economia e da glória – a partir de uma desarticulação inoperosa tanto da *bios* quanto da *zoé*, (...) ficará como tarefa para uma investigação futura. (AGAMBEM, 2011, P. 282). Se em Agamben, de fato, encontramos um pessimismo em relação ao que nos espera em termos de governo e dispositivos de controle do sujeito contemporâneo, e de uma arqueologia da significação (ou “horizonte”) das assinaturas em diferentes contextos (por exemplo, da noção de exceção carregada pela secularização da *oikonomia* cristã) não menos elucidativa são suas análises sobre a literatura, onde um não-uso e a inoperância (assim como o não-saber de Didi-Huberman) pode

2. Conforme recente documentário do Netflix, *The Social Dilemma* (2020)

adquirir um aspecto produtivo. Em *O fogo e o relato* (2018) (livro posterior à *O Reino e a glória*), o filósofo italiano nos atenta para um procedimento literário que chamará de retratação.

(...) a retratação pressupõe que o autor pode continuar escrevendo os livros já escritos, como se até o fim estes permanecessem como fragmentos de uma obra em andamento que, por isso, tende a confundir-se com a vida. (AGAMBEN, 2018, p. 119).

Tal ideia incide no romance inacabado de Pier Paolo Pasolini, *Petrolio* (autor que é também alvo de Didi-Huberman em *A sobre-vivência dos vaga-lumes*). Nesse livro, anotações fragmentárias que apontam para um romance que não existe, fazem a obra “existir” por meio de sua “inexistência”, ou revogação – que o filósofo, com o fulcro de Aristóteles, chamará de “potência-de-não”. Tal procedimento, segundo Agamben, nos permitiria enxergar a própria potência do romance, ao invés de tão somente a sua concretização em ato. E não seria este o gesto de Didi-Huberman ao contemplar o afresco de Fra Angelico mirando a luz que revela o reboco da parede, mais do que a figuração da tela, no início de *Diante da Imagem* (2013)? Não seria, precisamente, essa uma potência-de-não presente na contemplação de Huberman? Nesta contemplação que se recusa a constatar o óbvio?

Proponho com esta comunicação fazermos uma “retratação” da obra de Agamben, a fim de enxergarmos, inclusive, pontos de contato com a de Huberman, demonstrando, desta maneira, que as imagens-vaga-lumes deste último também encontrariam tonalidades na filosofia que lhe coube criticar. Nossa retratação, que surge aqui como expressão um pouco mais modesta (já que se utilizará de apenas uma das obras de Agamben, *Ninfas*), servirá para nos mostrar como certa noção de imagem, que Didi-Huberman atribui a análise de *O Reino e Glória*, ganha uma conformação distinta se levarmos em conta um outro texto que compõe a filosofia ainda inconclusa do autor italiano.

## **Imagens que acenam**

Em *Imagens-ocasiões* (2018), Didi-Huberman, por meio de escritos de diferentes épocas, discorre acerca destas imagens que, segundo

ele, nos abririam para uma espécie de “não-saber”. Ou, um saber que estaria fora do território da significação e dos conceitos, e mais ligado as nossas emoções. Nesta obra (bem como em *Sobrevivência dos vaga-lumes*), este não-saber não se relacionaria a um horizonte (palavra importante na crítica a Agamben), mas sim a lampejos que podem entrar em constelação, ou “apercebenças”, que ocorreriam em momentos de passagem, e que teriam como característica a evanescência ou o flerte com o acaso. Algo, enfim, que estaria mais próximo de um recordar e imaginar por fragmentos, do que por narrativas totalizantes, ou conceitos que subsumiriam a imagem.

Acusa-se as imagens, desde Platão, de trazerem, de produzirem o erro e a ilusão. Contentemo-nos em admitir que as imagens veiculam, muito a miúdo, algo assim como um não-saber. Mas o não-saber não é para o saber o que a escuridão completa seria para a luz plena. O não-saber se imagina, se pensa e se escreve. Ele vira, então, outra coisa que não o “nada” do simples desconhecimento ou da simples escuridão: ele vira a noite que tremula, na qual fracos lampejos passam e nos maravilham na escuridão, e nos tornam desejanτες de revê-los. Como quando os vagalumes fazem uma noite de verão dançar, por exemplo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.23)

Esta noção de imagem-vaga-lume, como exposto na citação acima, mobiliza um tipo de expressão diferente daquela conhecida pelo campo canônico da ciência, ou, como diria Aristóteles, daquilo que necessariamente o é. Trata-se de imagens evocativas, que mobilizam o corpo para direções inusitadas, incorporam modos distintos de experiência, e trazem para fora do olhar aquilo que também “nos olha”.

A imagem, levando em conta sua íntima relação com a emoção, é, para Didi-Huberman, uma espécie de sangue da imaginação, que percorreria o sistema circulatório da história, mostrando de maneira anacrônica relações entre tempos, que apontariam para uma historicidade muito mais voltada ao vínculo afetivo de suas figuras, do que pelo arquivamento documental da grande cronologia. Há, portanto, aqui, um pensamento sobre dialética, herdado de Walter Benjamin, que pensa a imagem como este lugar de coordenação de diferentes tempos. E a imagem da constelação, tão cara a Benjamin, é levada ao limite, pois é efetuada, em Didi-Huberman, neste lapso do não-saber, por uma imagem-ocasião, que, de passagem, nos oferece algo – nos transforma, e nos coloca como agentes

de uma história outra, aquela que o filósofo alemão diria ser construída à contrapelo.

Esta imagem de uma história constelar, em Huberman, ganhará força também no lugar em que o caleidoscópio assume como metáfora em sua obra. Objeto importante na época de Baudelaire (basta lembrarmos da frase acerca do poeta como um “caleidoscópio dotado de consciência”), em “A imagem-malícia, história de arte e quebra-cabeça do tempo” (1999), presente na coletânea *Diante do tempo* (2015), Didi-Huberman fala sobre o caleidoscópio como este instrumento de desmontagem, mas também de construção de uma história dos detritos. Um mecanismo, uma caixa de malícias, onde caberiam lascas, ciscos, no qual pequenos espelhos multiplicariam, não só a percepção, mas a relação entre os rastros ali disseminados. E isso por que

Não apenas “o bom Deus [da história] está nos detalhes”, como dizia Aby Warburg, mas ele também parece se comprazer nos restos, na poeira. Isso é tão verdadeiro que descobriremos “na análise do breve momento singular o cristal do acontecimento total”: isso é tão verdadeiro que a “visibilidade” do tempo passa, primeiro, pela disseminação de seus rastros, de seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas que, em geral, constituem os restos de observação histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.145)

A ideia é que, para além desta constelação que se fixa no caleidoscópio, há sempre este acaso das pequenas partículas sacudidas em seu decurso. Isso assumirá conformações erráticas não só na história, como no que está ao nosso alcance, como, por exemplo, na misteriosa configuração das flores, que parecem, tanto demonstrar um caráter diverso e disseminatório, quanto simétrico e sistêmico. Trata-se, neste sentido, de não abandonar o conceito de dialética, como feito pela filosofia de Gilles Deleuze, por exemplo (uma das referências de Huberman). A dialética, aqui, assume um papel decisivo na cristalização de pontos históricos, que não aparecem, como já vimos, somente por uma cronologia ou arquivamento. Há, portanto, uma forma que se repete diferentemente na anacronia de Didi-Huberman, algo que se cristaliza pelo movimento dos detritos deste caleidoscópio, e que assume conformação histórica, tanto pela negatividade dos detritos sem direção, quanto pela forma (ou constelação) que eles assumem em determinado ponto.

(...) o espectador não pode nunca esquecer, ao sacudir o aparelho para uma nova configuração, que a própria beleza das formas deve seu princípio constitutivo à disseminação e à aglomeração, sua permanente condição de negatividade dialética. A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 146)

## Agamben, tempo e imaginação

Contudo, a memória, o tempo e a imaginação, serão os três elementos trabalhados por Giorgio Agamben em *Ninfas*, ensaio publicado originalmente em uma coletânea de textos de 1998 (*Image et Memoire*), e republicado isoladamente em 2007, mesmo ano da publicação de *O Reino e a Glória*. Aqui, trata-se de pensar a imagem como um acumulador de tempo, ao resgatar o tema da repetição em movimento, por meio da fórmula-de-pathos de Aby Warburg, autor fundamental na construção de uma história anacrônica em Didi-Huberman, como visto anteriormente. Agamben toma como exemplo o quadro 46 do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, em que 26 fotografias de diversas fontes e tempos são postas em relação umas com as outras. Algo se repete ali, que movimenta e ao mesmo tempo cria a conexão entre as fotos, e essa repetição, identificada no texto no seio daquelas paragens dialéticas carregadas de temporalidades diferentes, é um dos elementos do vínculo histórico formado por um tipo de acúmulo, no qual atuam também a performance de quem produz a imagem e a montagem imaginativa. Contudo,

Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. (AGAMBEN, 2012, p. 29)

A repetição, portanto, conquista em *Ninfas* um sentido positivo, que nada tem a ver com a hipnose mercantil da publicidade capitalista. Ela é o dialetizar da paragem, do espectro que se cristalizou,

ou da imagem carregada de tempo implicada na fórmula-de-pathos, que acaba indiscernível à originalidade. Ela, desta forma, é um repetir sem origem, uma coreografia que se dá entre os espectros das fotografias, e não pela reprodução fiel ao original. Mais para frente, Agamben compara a *pathosformel* de Warburg, à obra “No reino do irreal” do artista Henry Darger, que acumulou durante anos objetos retirados do lixo, e junto a este acúmulo, desenvolveu um método de trabalho artístico na repetição de imagens (de adolescentes caricaturais, tiradas de revistas e livros dos anos 50 e 60, que viriam a representar as personagens de seu manuscrito) para compor seus painéis que ilustraram a obra composta por mais de 15.000 páginas.

O artista, no final, dispõe de um repertório formular e gestual (variações seriais de uma *Pathosformel* que podemos denominar *nympha dargeriana*) que ele pode combinar como quiser (por meio da colagem ou cópia) em seus grandes painéis. Darger representa o caso extremo de uma composição artística feita unicamente por meio de *Pathosformeln*, que produz um efeito de extraordinária modernidade. (AGAMBEN, 2012, p. 32)

Ora, estes objetos e recortes que ganham vida na *pathosformel* de Darger, é o caminho tomado por um sintoma que se expressa através da repetição, compondo um organismo espectral que excede a própria imagem repetida. A coreografia, que se revela a cada vez nesta imagem estática da criança, é carregada de um tempo sintomático, ganhando coordenação com um certo vínculo imagético. Ao repetir o rosto paralisado, os painéis preenchem de tempo e memória o que parecia ser uma mera estereotipia da menina.

Por outro lado, não teria sido este, em escala reduzida, o percurso de *Cascas* (2017), obra que Didi-Huberman dedicou as imagens de Auschwitz, transitando pela via inversa? Ou seja, ao conectar ao horror todo fragmento de imagem colhida de um passeio pelo campo de concentração, Didi-Huberman revela a devastadora emoção envolvida no mínimo pedaço de árvore, ou até mesmo num campo de bétulas a nascer no local onde milhares de judeus foram exterminados. Contudo, o que repete, aqui, não é a imagem, mas o horror, que parece ganhar conformações diferentes, em detalhes que escapam a documentação histórica tradicional. E não seria esta repetição negativa, enfim, um tipo de horizonte para o mínimo fragmento de imaginação? E não seria este – o horror absoluto – o único

horizonte possível para o holocausto? Ora, Didi-Huberman poderia nos objetar dizendo se tratar de imagens que sobrevivem *apesar* do holocausto, no entanto, elas só ganham esta aparição, este lampejo cintilante, ao incidir, ou atravessar o horizonte do holocausto – elas são diversas, ou até mesmo múltiplas, mas com a condição de serem do holocausto.

Aqui devemos nos perguntar mesmo se em casos extremos não é necessário voltarmos ao recurso do horizonte. De fato, o holocausto em outros momentos do pensamento ocidental foi um ponto de encolhimento estético (lembremo-nos de Adorno e sua conclusão sobre a arte pós guerra). Mas esta constatação não deve nos servir como um neutralizante universal, ou um sobredeterminante de significados a engolir e subsumir toda e qualquer imagem, mas, simplesmente, para que nossos olhos entendam que, em determinadas construções imagéticas, a operação de reconhecimento e leitura deve ganhar um esforço de compreensão ainda mais intenso em sua possível externalidade. Quando Agamben retoma o tema das sociedades de espetáculo é para dizer que a brecha entre a internalidade significativa dessas imagens midiáticas e o que está para fora delas, tem estado cada vez mais estreita. É sobre uma falta de oxigênio imagético o que nos fala Agamben, e não sobre sua total ausência.

## Dialéticas e religião

Vale ressaltar que em *O reino e a glória*, a repetição, longe de representar um papel criativo na incorporação e expressão de uma voz artística, é utilizada como técnica de aclamação na liturgia, que migra para as cerimônias imperiais e espetáculos esportivos, como podemos conferir no seguinte trecho:

(...) É significativo, ainda que desconcertante à primeira vista, que a própria ritualização das aclamações aconteça nas corridas de cavalos nos hipódromos. Também aqui os pregoeiros gritam: “Muitos, muitos, muitos”, e o povo responde, exatamente como na cerimônia natalina: “Muitos anos por muitos anos”, substituindo assim o nome do imperador pelo nome do vencedor da corrida. (AGAMBEN, 2011, p.205, 206)



Este horizonte da repetição, como vimos, será problematizado por Agamben em *Ninfas*. E a própria repetição que difere será um dos pilares da estrutura filosófica de Agamben, ou seja, de que maneira certos dispositivos e mecanismos sociais reaparecem diferentemente no decorrer da história gerando imagens e mundos distintos, porém análogos aos anteriores.

Esse é um dos pontos criticados por Didi-Huberman (e por outros exegetas da obra de Agamben), qual seja o método analógico utilizado por ele, que, em certa medida, parece equivaler determinados mecanismos e dispositivos de uma época em outra. Aqui, a influência também é de Benjamin (basta lembrarmos do “Capitalismo como religião”), mas em sentido expandido. A ideia é que o quadro de forças envolvido em determinados dispositivos funcione de maneira exemplar em outro contexto – neste caso, liturgia/ glória e mídia/aclamação. Contudo, sabemos que não é a mesma coisa (Agamben, também deve saber disso). Pode que um leitor desavisado compreenda que Agamben pretenda equivaler duas instâncias distintas, ignorando todas as outras forças epocais que atuam na modificação de seus “painéis de controle”. Mas, antes, o filósofo quer iluminar temporalidades diversas através da analogia, e, nesse sentido, utilizar também as suas diferenças como forma de esclarecimento. Lembremo-nos desta passagem em que o filósofo explica seu método dialético inspirado em Enzo Melandri:

(...) conforme a aguda intuição de Melandri, a fórmula é “nem A e nem B”, e a oposição que ela implica não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva: os dois termos não são nem removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em coexistência imóvel carregada de tensões. Isso significa na verdade que não somente a dialética não é separável dos objetos que nega, mas que esses perdem sua identidade e se transformam nos dois polos de uma mesma tensão dialética, que atinge sua máxima evidência na imobilidade, como um “dançar por fantasmata” (AGAMBEN, 2012, p. 42)

Em “O que é um paradigma”<sup>3</sup>, Agamben utiliza o caminho traçado por Aristóteles para quem o paradigma, diferente da indução (que “procede do particular para o universal”) (AGAMEN, 2019, p.24) e da dedução (“do universal para o particular”) (p.24), vai “do

3. Texto presente em *Signatura rerum* (2019).

particular para o particular” (p.24). Ou de singularidade à singularidade uma vez que Aristóteles “nos apresenta uma singularidade que não se deixa reduzir a nenhum dos dois termos da dicotomia” (p.24).

Um dos objetivos dessa abordagem paradigmática seria, bem como faz a anacronia de Didi-Huberman, o de quebrar com um determinado modo de pensar a história. Ao invés de uma sucessão de eventos postos na régua cronológica, teríamos constelações de saberes conectados pelos paradigmas por meio de analogias. Um método analógico, que estaria, segundo Agamben, no seio da filosofia de Michel Foucault, autor de *Arqueologia do Saber* (2014), que “(...) mostrou a pertinência de contextos produzidos por campos metafóricos em relação aos criados por cesuras meramente cronológicas” (AGAMBEN, 2019, p. 22). Contudo, acrescenta Agamben, “a observação só está correta se esclarecermos que, pelo menos para Foucault, não se trata de metáforas, e sim de paradigmas no sentido mencionado, que não obedecem à lógica do transporte metafórico de um significado, mas àquela analógica do exemplo” (p. 22). Este seria o próprio método utilizado por Agamben: cada termo abordado por ele (“o homo sacer e o mulçumano, o estado de exceção e o campo de concentração”) é singular na medida em que possui uma relação de pertencimento a um dado conjunto, criando, na verdade, um novo. É, nas palavras do filósofo, um “estar ao lado”, mas não dentro do conjunto anterior.

Estruturalmente, teríamos no paradigma, seguindo a teoria de Melandri citada por Agamben, dois polos em que precisaríamos sempre de um terceiro termo, que consistiria num “(...) campo de forças polares, em que, exatamente como acontece num campo eletromagnético, perdem sua identidade substancial” (p. 25). O detalhe é que esses dois polos são ativados em um novo conjunto singular de maneira analógica (e a explicação de Melandri posta acima incide justamente nesta questão). Trata-se, de fato, de dois conjuntos diferentes, singulares na medida em que os polos são colocados em uma zona indiscernível pelo terceiro termo (o novo paradigma).

Ora, a anacronia de Didi-Huberman, como vimos anteriormente, encontrará seu elo de funcionamento na imagem dialética de Benjamin. A ideia é que tal imagem conjugue tempos diferentes em sua aparição, formando uma constelação, conceito fundamental para entendermos onde Didi-Huberman quer chegar. Esta constelação é o cerne, ou a espinha dorsal que nos fará entender a história

como uma construção anacrônica, na medida em que ela não está interessada no etapismo da teleologia, e nem é subsumida pelo historicismo do espírito – ela é, acima de tudo, afetiva. No entanto, o fulcro que parecia implicar os indivíduos nesta história, qual seja, *a redenção herdada da religião* (conforme o Benjamin das teses sobre história), perde o protagonismo de sua ação subjacente em Huberman. O que temos, então, são imagens-sobreviventes que devem a sua aparição às emoções envolvidas em determinadas temporalidades, independente do caráter religioso que elas fossem assumir. A crítica de Huberman, então, se faz clara quanto ao pensamento de Agamben: misturar filosofia e religião seria um caminho desastroso e limitado do pensamento. Acontece que, como vimos, se Agamben se interessa por religião, não é como lei ou parâmetro para sua forma de pensar a dialética, mas como um elemento que, em termos “desidentificados”, brota para gerar o campo de tensões dialético de seu método analógico. É neste sentido que devemos ler o seguinte trecho retirado de *Signatura rerum*:

A arqueologia repercorre a contrapelo o curso da história, assim como a imaginação repercorre a biografia individual. Ambas representam uma força regressiva, que porém não retrocede, como a neurose traumática, para uma origem que permanece indestrutível, mas, ao contrário, para o ponto que, segunda a temporalidade do futuro anterior, a história (individual ou coletiva) torna-se pela primeira vez acessível. (AGAMEN, 2019, p. 154)

Tornar-se “pela primeira vez acessível” é, para Agamben, a tradução do termo “Redenção” em Benjamin. É acerca desta recuperação de algo inapreensível do passado tornado presente no futuro de que fala o filósofo alemão – ir a contrapelo da história é fazer emergir esse passado-futuro – “salvar”, portanto, um passado que se encontrava perdido ou adormecido. Assim, a interpretação que Agamben faz de Benjamin, dá seu acento muito mais no “contrapelo da história”, no sentido daquilo que não entrou no fluxo normal da grande História, do que nas figuras religiosas da salvação, embora sejam a partir delas que Agamben possa figurar seu percurso intelectual e fazer correr a eletricidade de sua análise. O imaginário aqui, sem dúvida, também é constituído por anjos e messias, mas o campo dialético é tensionado para que uma outra história possa se mostrar – uma história que salvamos ao mesmo tempo em que a criamos.

Por fim, de uma maneira geral, iremos encontrar sempre lados diversos de um mesmo elemento na obra de Agamben: a profanação, por exemplo, é uma forma utilizada pelo capitalismo para vender seus produtos, que já nasceriam profanados, ao mesmo tempo em que se torna o mecanismo de retorno desses objetos ao âmbito comum. Igualmente, a inoperosidade, captada pela igreja católica é o meio de contato entre o público e a glória litúrgica (um modo de olharmos repetidamente para um mesmo “trono vazio”), porém utilizada por um escritor como Melville, torna-se uma experiência de não-verdade, uma fórmula de contingência absoluta na boca de Bartleby, o escrevente – “preferiria não”. É preciso tomar cuidado para não encerrarmos uma ideia (como de inoperosidade, por exemplo), em uma única perspectiva de análise – e, ao meu ver, é justamente o que Agamben não faz. Como vimos, a ideia de repetição nesse autor assume diferentes abordagens. Neste sentido, a crítica “apocalíptica” de Didi-Huberman precisa ser reavaliada, para que toda uma obra não seja engolida pela armadilha do imediatismo. Ao limparmos o terreno deste horizonte, Didi-Huberman parece ter mais pontos de contato com Agamben do que divergências.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução: Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza*. Tradução. Selvino J Assman. São Paulo: Boitempo, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução: Vinícius Honesko e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução: Renata Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei*. Tradução: Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2*. Trad. Selvino J Assman. São Paulo: Boitempo, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução: Selvino J Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sobre o método*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle São Paulo: Boitempo, 2019.
- ARISTÓTELES. *Da alma*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Metafísica*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Trad. e org. Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda. – ME, 2018
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução:

Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHIMITT, Carl. *A crise da democracia parlamentar*. Tradução: Inês Lohbauer. São Paulo: Scritta, 1996.

## **Cena de rua em cena: narrativa visual de Ângela Lago<sup>1</sup>**

Ana Carla Soares de Oliveira (UFES)<sup>2</sup>

*Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura.*

*Clarice Lispector*

*O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê.*

*É preciso transver o mundo.*

MANOEL DE BARROS

### **Introdução**

Além do interesse pela obra ter surgido na graduação, algumas inquietações foram necessárias para aprimorar as investigações acerca dos livros de imagens. Entre elas, está a certa escassez de estudos sobre os livros de imagens, principalmente nas academias, tendo em vista o avanço desse gênero no mercado editorial. No intitulado artigo *Vinte anos de literatura infantojuvenil e ensino de literatura em dissertações e teses do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes*, publicado na Revista Contexto, n.28, 2015, o professor Dr. Francisco Aurélio Ribeiro faz um levantamento de teses e dissertações defendidas e em andamento entre 1994 a 2014, voltadas para a literatura infantojuvenil e seu ensino nas escolas, a partir do qual observa-se inexistência de pesquisas feitas com livros de imagens nos anos referidos e posteriores a ele. Nesse sentido, a análise da obra *Cena de Rua* partiu da necessidade de se fazer um trabalho inédito no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com o intuito de dar visibilidade a um livro com uma excelente qualidade estética literária, ganhador de várias premiações e que faz parte do acervo de boa parte das escolas públicas brasileiras. Ribeiro, nos anos 2000, já sinalizava a importância desse campo de estudos, por meio do artigo *A literatura infanto-juvenil e a*

1. Este estudo é parte da dissertação de mestrado “Narrativas, imaginação e experiência: *Cena de Rua*, de *Angela Lago*, na sala de aula”, sob a orientação da professora Dr. Arlene Batista da Silva.
2. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).

*formação do leitor*, publicado na mesma revista, n.7, (RIBEIRO, 2000, p. 41-52). Nele são analisadas três obras literárias, Ângela Lago, *Cena de Rua* (Belo Horizonte: RHJ, 1994); Alvarito Mendes Filho, *As estrepolias de um boneco de lixo* (Vitória: FCAA, 1995) e Luiz Sérgio Quarto, *Os pardais da capital* (Vitória: Grafer, 1998), todas do acervo escolar e abarcando o mesmo tema - o menor em situação de rua, em suas variadas linguagens. O resgate desse registro, produzido pelo professor Francisco Aurélio, trouxe várias reflexões acerca do livro de imagem *Cena de rua* e sua temática. Vale ressaltar que, a primeira narrativa visual publicada no Brasil de que temos notícia é *Ida e Volta* (1975), do escritor e ilustrador Juarez Machado. De lá pra cá, os livros de imagens ganharam solo fértil, completando 44 anos.

### **A artista em dose dupla: escritora e ilustradora**

Ângela Anastasia Lago nasceu em Belo Horizonte, na grande região mineira. Começou a ilustrar livros para crianças e jovens depois dos 30 anos. Em vida, protagonizou as mais belas histórias infantojuvenis com o uso de várias técnicas e estilos. Lago resgatava no tempo a oralidade das histórias ouvidas e lidas. Segundo a autora Ilza Matias de Souza, “Ângela procura uma linguagem que seja a mais simples possível” (SOUZA, 1991, p. 24-25). Fez curso de desenho na Escócia e descobriu o trabalho com a literatura infantil, estabelecendo o seu começo como grande escritora/ilustradora infantojuvenil. Foi leitora assídua dos irmãos Grimm, seus mestres inspiradores e de grande importância na sua formação como escritora infantil. *Cena de rua* foi gestado da experiência cotidiana da autora, ao presenciar situações de meninos órfãos trabalhando nas ruas das grandes cidades. E, ao lado dessas colocações, a temática do *trabalho infantil* não fica restrita à literatura, mas pode ser trabalhada em outras linguagens e outros suportes.

Muitos escritores se aventuram ou se aventuraram na arte do desenho. Grandes nomes marcam a história dos livros ilustrados brasileiros, como Odilon Moraes, André Neves, Fernando Vilela, Renato Moriconi, entre outros. Segundo estudos da autora Maria Lúcia Costa Rodrigues, “os livros para a infância surgem no final do século XIX e conta com a presença marcante da ilustração” (RODRIGUES, 2012, p. 59). Essa presença ocorre timidamente e vai se aprimorando ao longo



dos anos e em sintonia com o público infantil e demanda do mercado editorial. Inicialmente o ilustrador era invisível, e só conseguiu ganhar espaço anos mais tarde. Assim como a escrita, a ilustração requer certa técnica, conhecimento e engajamento. Em se tratando de imagens que narram, a qualidade precisa ser ainda maior. Nota-se hoje, no mercado editorial, uma avalanche de narrativas visuais sem nenhuma qualidade estética, que segundo Maria Antonieta Cunha, “o que mais se vê é a ilustração estereotipada, sem qualquer inovação, fácil (por isso mesmo, digerida rapidamente e sem problemas), apoiada no colorido como chamarisco” (CUNHA, 1991, p. 75).

De volta ao diálogo com Souza, a ilustradora transforma imagens em palavras, Ângela “desenha seu objeto na folha que se dobra, se move. O objeto visual final recebe movimento com o folhear das mãos. O desenho é uma escritura. A nossa cultura esqueceu isso. A própria palavra, o signo verbal, existe visualmente” (SOUZA, 1991, p. 24). Além de ilustrar seus próprios livros, Lago assume o compromisso de ilustrar outros autores também, a título de exemplo temos o *Rap Rua*, (2004) do autor Douglas Silva Lima.

## Folhear e ler imagens

Os livros de imagens são muitas vezes vistos com reservas, sem muita importância por não conter o código verbal, como aponta Maria Alexandre Oliveira (2008, p.69). Entendemos que, os livros imagéticos não são simples amontoados de figuras que enfeitam as páginas, mas “carregam em si significados nas metáforas, na simbologia, nas cores, nas formas, nas texturas” (OLIVEIRA, 2008, p. 68). É um conjunto que comunica algo, sendo constituídos por uma narrativa visual. No dizer de Ângela Lago, “as imagens fazem ficção”.

De acordo com Lúcia Santaella, “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem” (SANTAELLA, 1988, p. 11-12). Para ela, é errôneo pensarmos a língua como algo exclusivo, como uma forma de linguagem e um meio de comunicação privilegiada.

desde os livros ilustrados e, depois, com os jornais e revistas, o ato de ler passou a não se limitar apenas à decifração de letras,

mas veio também incorporando, cada vez mais, as belas relações entre palavra e imagem, entre o texto, a foto e a legenda, entre o tamanho dos tipos gráficos e o desenho da página, entre o texto e a diagramação. Além disso, com o surgimento dos grandes centros urbanos e a explosão da publicidade, a escrita, inextricavelmente unida à imagem, veio crescentemente se colocar diante dos nossos olhos na vida cotidiana. Isso está presente nas embalagens dos produtos que compramos, nos cartazes, nos pontos de ônibus, nas estações de metrô, enfim, em um grande número de situações em que praticamos o ato de ler de modo tão automático que nem chegamos a nos dar conta disso (SANTAELLA, 2012, p. 11).

Outrora, se as narrativas visuais ocupavam a vida do homem como forma de expressão até chegar ao domínio da escrita, hoje elas reaparecem com mais força ainda, esse vaivém histórico nos mostra o quanto somos seres múltiplos de linguagens e que as imagens representam para nós, o visível. Para Santaella, “(...) toda imagem implica uma moldura e um campo” (SANTAELLA, 2012, p.14).

A título de exemplificação, temos pinturas primitivas, sacras, entre outras. Vários artistas, em determinada época, recorreram a correntes artísticas e a variadas técnicas para se expressarem nas artes visuais; temos então olhos que falam e mãos que pintam. Todas essas formas de representação são narrativas visuais, e hoje, somos bombardeados o tempo todo por imagens. Vivemos a era cibernética, na qual as imagens caminham lado a lado conosco. Crianças e jovens se encontram no mundo das redes e dos games, de modo que a televisão se tornou um elemento secundário.

As imagens que permeiam o espaço das redes sociais nos impossibilitam um olhar sensível, interpretativo, e muitas delas são destituídas de sentido, por isso, descartáveis. Elas exigem apenas o esforço de um clique abaixo, que é representado por ícones (*emojis*) que carregam as nossas reações emotivas, tais como tristeza, alegria, braveza, reduzindo nossa capacidade intelectual, hoje podemos afirmar que, somos consumidores passivos das redes sociais. Diante do exposto, Alberto Manguel, pontua que,

Temos permitido que a propaganda e a mídia eletrônica privilegie a imagem para transmitir informações instantaneamente ao maior número de pessoas; esquecemos que a própria velocidade as converte na ferramenta ideal de comunicação para toda sorte

de propaganda, porque, manipulada pela mídia, essas imagens não dão tempo para uma crítica ou reflexão pausada (MANGUEL, 2001, p. 143-144).

Segundo Manguel, as imagens aparecem na história como representação do mundo. Quando estamos diante de um texto verbal, formam-se em nosso consciente, por meio da imaginação, imagens de uma determinada situação ou memória semelhante vivida, elas se “apresentam à nossa consciência instantaneamente” (MANGUEL, 2001, p. 25).

### **A obra *Cena de rua e velhas notícias* da literatura infantojuvenil brasileira**

Historicamente, a Literatura foi introduzida no Brasil através de fortes influências europeias, vindas inicialmente de Portugal, seguindo o modelo de obras existentes em outros países da Europa. Precisamente no início do século XVIII, a literatura infantil<sup>3</sup> começa a ganhar visibilidade e o público infantil passa a ser diferenciado do adulto. Na época, os padres faziam representações teatrais das histórias para crianças, em um mesmo compasso, elas eram tratadas como miniaultos, antes da ascensão da classe burguesa, e nessa época pairava a distinção entre crianças nobres e crianças menos favorecidas.

Pelo fato de as histórias terem ficado só na oralidade, muitas se perderam no tempo. É a partir de 1945 que acontece a expansão da literatura, uma vez que a sociedade brasileira era, até então, essencialmente rural. Após 1960, torna-se uma população em processo de urbanização, crescendo cada vez mais, e por essa demanda o livro ganha popularidade. Com isso, a literatura infantil brasileira surge no final do século XIX, e temos, então, disponibilizado pelo mercado da época, textos de Andersen, Perrault e Grimm, muito apreciados por Ângela na infância. Com uma preocupação para com os bens culturais destinados à infância, conforme pontua Rodrigues (2012), o livro começa a ganhar uma nova roupagem, nascem então as ilustrações nas fábulas, quadrinhos, poemas, prosas, informativos,

3. Contexto sobre Literatura infantil extraído de anotações de aulas e oficinas literárias.

recontos e até formatos de livros diferenciados, como livro-brinquedo, livro pop-up, livros de imagens, entre outras variações.

Com vistas ao nosso objeto de estudo livro de imagem, no artigo *Livro de imagem Cena de Rua de Ângela Lago: novos olhares para antigas questões*, a autora Hanna Araújo diz que, “as imagens nos comunicam e podem ser compreendidas apenas com o olhar” (ARAÚJO, 2010, p.2). Ângela sempre procurou usar uma linguagem que contasse a história, uma linguagem que comovesse e nos fizesse voltar o olhar para as questões sociais de ontem e de hoje.

Em *Cena de rua*, a representação do conteúdo e da forma assume o compromisso de contar, por meio das técnicas das artes plásticas, “o significado se encontra no olho do observador quanto no talento do criador” (DONDIS, 1991, p. 132). Nossa análise volta-se para o campo Semiótico, em especial a plástica. Santaella, afirma que “para Peirce, toda e qualquer produção, realização e expressão humana abarca o campo da semiótica” (SANTAELLA, 1988, p. 30). Se para Peirce, a semiótica debruça-se sobre esses três pilares na relação do homem com o mundo, Barthes afirma que a semiótica é a “terceira força da literatura, pois consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los” (BARTHES, 2007, p. 27). A partir destas colocações, para a semiótica, a imagem funciona como signo, o que também promove o processo dialógico. Para o autor, “[...] coloca-os numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebataram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 2007, p. 27-28). À luz dessa terceira força defendida por Barthes, *Cena de rua* (1994) propõe produzir sentidos, o uso das expressões e das cores na caracterização dos personagens nos permite a troca de olhares, olhares inquietantes que se cruzam causando certo desconforto. Isso se dá no encontro com o receptor no ato da leitura, não obstante, “a percepção, a capacidade de organizar a informação visual que se percebe, depende de processos naturais, das necessidades e propensões do sistema nervoso humano” (DONDIS, 1991, p. 133). Nesse sentido, cada leitor fará a sua leitura particular, de acordo com o seu conhecimento de mundo.

Já a teórica Ana Claudia Oliveira procura denominar plástica a semiótica que “[...] se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual” (OLIVEIRA, 2004, p. 12). Em conformidade com Oliveira, o texto pictórico se divide em duas partes: o

plástico – no qual o artista utiliza-se de elementos que compõem um todo como linhas, formas, luz, sombra, enquadramento, e o narrativo o qual engloba cenário, enredo, personagens. Segundo a autora, “se, de um lado, a semiótica preocupa-se com a descrição da estruturação textual, de outro, ela mostra igualmente que a visualidade, na arte, na natureza, na cotidianidade, pode ser descrita e analisada por procedimentos comuns” (OLIVEIRA, 2004, p.12).

Nesse sentido, a arte é uma linguagem estruturada e se materializa sobre vários suportes oferecidos pela criação humana. Não obstante, o texto plástico, segundo Algirdas Julien Greimas, “sem uma organização sintagmática (única capaz de nomear os objetos como semióticos, como texto significante) não nos diz nada” (GREIMAS, 2004, p. 89). O semioticista caracteriza o suporte que materializa a linguagem como objeto planar, podendo ser uma tela, um livro, um papel, uma parede de um templo religioso, entre outros. Desse modo, os elementos da narrativa visual só significam por meio do suporte escolhido, de acordo com a intenção do artista. Nesse sentido, dentro da linguagem plástica – aquela que se materializa por meio da pintura e que foi escolhida por Lago para criar *Cena de rua* (2004), temos como objeto planar o livro.

*Cena de rua* retrata por meio de imagens o cotidiano de uma criança negra que trabalha nas ruas em uma movimentada avenida. O uso das cores e das formas caracteriza os personagens e os elementos que compõem o enredo do início ao fim. Essa caracterização e o estilo escolhido pela autora ocorrem de forma significativa - personagens que agem em função dos desejos, necessidades e propósitos. Em relação às características físicas do menino, vemos uma criança com um pescoço alongado e as pernas distorcidas, tentando achar o melhor ângulo para se equilibrar, já que a fome o consumia, “(...) a distorção adultera o realismo, controla seus efeitos através do desvio da forma regular” (DONDIS, 1991, P. 154), ressalta Dondis. Em relação ao produto que ele vende na caixinha, parece sugerir o sinaleiro, pela disposição das cores. Ângela Lago usa o recurso da metáfora visual, tendo em vista que, a forma circular dos elementos na linguagem plástica significa infinitude, sinalizando para algo que não tem fim. A revelação das mercadorias da caixinha, só vai ocorrer na cena seis, segundo Ângela, “traços e cores criam metáforas nem sempre desvendadas de uma única e consistente maneira” (LAGO, 2007, p. 30). De acordo com Ribeiro,

ao considerarmos esses simbolismos da cor negra, predominantemente na obra *Cena de rua*, iremos perceber que a história retratada é a de um tempo onde não ocorreu o nascimento da luz, da fraternidade, da solidariedade, do racionalismo. Tempo de misérias, de conflitos entre seres humanos, que se animalizam em sua busca da sobrevivência, e em que a personagem descrita, uma criança, só se assemelha ao animal, seu próximo, o cão de rua, tão verde de fome quanto ele e com quem reparte o seu único bem: as frutas que tenta vender aos motoristas, nos sinais (2000, p. 47).

As últimas linhas deste fragmento exposto por Ribeiro remetem às cenas seis e sete da narrativa, na qual o menino senta na escada de uma padaria, com vários bolos dispostos na vitrine, mas com fome e sem dinheiro, resolve comer as frutas que sobraram na caixinha. Neste cenário, Ângela utiliza-se da citação visual, na qual dialoga com o conto maravilhoso *A pequena vendedora de fósforos*, de Andersen - a criança que, depois de rodar as ruas da cidade, senta para descansar na escada de uma luxuosa casa e, por meio do imaginário, se desloca para dentro da casa, na qual se vê diante de uma mesa farta de comida. Em *Cena de rua*, “a linguagem plástica escolhida por Ângela Lago é a do expressionismo, a exteriorização da emotividade e que revela uma visão trágica da vida, a emoção desagradável de desespero e angústia” (RIBEIRO, 2000, p.48). A cada virar de páginas, percebemos nas feições do menino certa alusão à tela *O Grito*, do artista plástico Edward Munch. E, ao lado dessas colocações, por meio da magia do pictórico, como ponderou Ângela, a combinação das formas e das cores na caracterização dos personagens secundários, revelam pessoas más, animalizadas e raiosas em uma sociedade doente. De acordo com Manguel,

A esse respeito, o estudioso Giovanni Batista Della Porta, descreve em seu tratado *Fisiognomonía humana* (1586), uma série de comparações entre animais e humanos, um rosto com traços caninos, por exemplo, sempre denota as qualidades negativas da alma humana, qualidades oriundas da sua contraparte animal: ‘irritante e desagradável como um cão’, ‘maligno como uma hiena’, ‘velhaco como uma raposa’, ‘nocivo como um lobo’ (PORTA, *apud* MANGUEL 2001, p. 120).

Essa evocação da animalização é revelada ao longo das cenas narrativas de *Cena de rua*. A simbologia das cores inquieta e provoca

sensações agitadas nesses personagens, “as cores tem maiores afinidades com as emoções” (DONDIS, 1991, p. 61), pontua Dondis. Segundo a autora, existem muitas teorias da cor e com o passar do tempo, os significados foram ganhando novas interpretações. Na comunicação visual, o amarelo está mais próximo da luz e do calor, o vermelho é ativo e emocional e o azul passivo e suave (DONDIS, 1991, p. 65). Ângela envolve o leitor com a sua técnica no uso das cores e das formas criando a possibilidade de várias interpretações que o enredo traz.

Ela deixa lacunas para que cada leitor tire as suas próprias conclusões. Desenhada e pincelada à mão por meio da técnica acrílica, *Cena de rua* se apropria dos elementos do movimento artístico do Expressionismo (como já dito) e da Semiótica – por tratar-se de texto plástico. Nesse viés, “o estilo expressionista alemão, em 1905, proclamava o olhar interno para dar expressão aos efeitos dramáticos que a aparência do mundo desperta no artista” (SANTAELLA, 2012, p. 29) descreve Santaella. Ao associar os elementos do estilo expressionista na obra literária, Ângela dialoga com o passado e o presente através da provocação das emoções, e procura despertar os olhares para as mazelas sociais da história humana.

Surgido na Alemanha do século XX, o estilo expressionista aparece primeiramente na pintura, abarcando o campo da literatura, da música, do cinema, do teatro, da dança. Muitos artistas se apropriaram dele para retratar a deformação da realidade por meios plásticos. Segundo Dondis (1991), o Expressionismo, “está estreitamente ligado ao estilo primitivo; a única diferença importante entre os dois pontos é a intenção” (DONDIS, 1991, p.171). Enquanto o primitivo tenta retratar o real mais fiel possível, o expressionista distorce e usa o exagero propositalmente. Sem contar com a forte ligação entre homens e animais, como podemos ver nos registros pictóricos deixados por eles nas paredes das cavernas. A cenografia de *Cena de rua* reflete essa ligação, na qual vimos do início ao fim, a presença do animal, ora semelhante ao cachorro raivoso, ora ao domesticado, e por fim ao selvagem – com aparência de lobo. A presença do cão é um recurso usado por muitos artistas ao produzirem literatura infantil, devido essa ligação amigável que muitas crianças nutrem pelo animal, não só a criança, mas o adulto também. Em relação à forma artística, como percebemos no plano expressivo perturbadores das personagens, o autor Rudolf Arnheim, pontua que,

A feiura da imagem, artística ou não, não provém simplesmente da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, interpretado com as propriedades de um meio particular, do que se observa no objeto. O desenhista carece de destreza para executar o que quer fazer; ele representa mais o que conhece do que o que vê; adota cegamente as convenções pictóricas de seus pares, percebe erroneamente devido aos defeitos da vista ou do sistema nervoso. Aplica o princípio correto de um ponto de vista anormal; viola deliberadamente as regras da representação correta (ARNHEIM, 1991, p. 90).

Diante do fazer artístico de Ângela Lago, por meio da estética visual – cores, formas e texturas, buscam-se novos sentidos de representatividade, tarefa para o interpretante no exercício do olhar curioso. A multiplicidade de temáticas como, o trabalho infantil, a exclusão, o abandono, o preconceito, a miséria, a fome, a indiferença, a inveja, a solidão, o medo, o encontro e a separação é abordada pela escritora-ilustradora de maneira simbólica. A obra literária *Cena de rua* parte de um discurso social e a rua é o espaço de um saber – ruas estreitas e movimentadas, onde o fluxo de carros encurrala o menino, sugerindo um espaço apertado. A obra torna visível o invisível da cidade, que são as inúmeras crianças pobres que carregam a fome nas costas. Assim como na literatura, na pintura, na escultura, no poema, vários artistas se apropriaram de técnicas diferentes para dar visibilidade ao realismo de determinada época.

Convém destacar, a pintura *Saudades de Nápoles* (1895), da artista francesa Bertha Worms, na qual uma criança é retratada debruçada sobre a mala e com um olhar triste, bem fixo no expectador. A escultura *Contando a féria* ou *o engraxate e o jornaleiro* é fruto do olhar sensível do artista Ricardo Cippichia e foi inaugurada em 1950 na praça João Mendes, em São Paulo. Cippichia retrata duas profissões bastante comuns, surgidas no século XX e que atraía crianças e adolescentes das grandes cidades brasileiras. Assim como Ângela, o escultor parte desse espaço de saber, que é a rua, e da observação desses protagonistas que driblavam as esquinas, lutando pela sua própria sobrevivência e a de seus familiares.

Na pintura *Os emigrantes* (1910), do artista italiano Antonio Rocco, temos o registro de retirantes camponeses que partem em busca de melhores condições, e o ponto central da obra é a figura do menino



que cruza o seu olhar com o do expectador. Em *Meninos carvoeiros* (1921), poema do autor Manuel Bandeira, as palavras se transformam em imagens (como vimos anteriormente, na citação de Manguel), cenas de crianças que trabalham noite e dia comercializando carvão, meninos raquíticos e sedentos de fome. Como podemos observar, todas as obras citadas abarcam a temática social oriunda de olhares sensíveis que gritam juntamente com a personagem de Ângela Lago e com a pintura *O grito*, de Munch. A arte parte de um lugar comum, volta no tempo em busca de encontrar a melhor maneira no plano da expressão, “invoca temas, paixões, sentimentos, emoções” (DONDIS, 1991, p. 8) afirma Dondis. Às vezes essas representações são feitas de maneiras explícitas, outras não. Em *Cena de rua* podemos encontrar várias vozes, seja por meio da alusão ou da citação.

Outrossim, vemos nas pesquisas históricas de vários estudiosos, como sociólogos, historiadores, entre outros, desdobramentos não só sobre o *trabalho infantil*, mas sobre a condição da infância, principalmente as tantas infâncias anônimas. A título de exemplo, a pesquisadora e escritora Mary Del Priori, reuniu vários estudos no livro *História das crianças no Brasil* (2020), no qual encontramos aparato para dialogar com *Cena de rua* (1994). No artigo *Pequenos trabalhadores do Brasil* (2020), de Irma Rizzini, as condições precárias que vivem muitas crianças brasileiras advêm da escravidão, dos campos, até chegar às ruas das grandes cidades. Segundo ela,

O Brasil tem uma longa história de exploração da mão de obra infantil. As crianças pobres sempre trabalharam. Para quem? Para seus donos, no caso das crianças escravas da Colônia e do Império; para os “capitalistas” do início da industrialização, como ocorreu com as crianças órfãs, abandonadas ou desvalidas a partir do final do século XIX; para os grandes proprietários de terras como boias-frias; nas unidades domésticas de produção artesanal ou agrícola; nas casas de família; e finalmente nas ruas, para manterem a si a as suas famílias (2020, p. 376).

Diante do exposto, hoje observamos nos grandes centros urbanos um crescimento assustador de crianças trabalhando nas ruas. A falta de emprego atingiu e continua atingindo boa parte das famílias brasileiras, isso se intensificou após o golpe de estado ocorrido em 2016. Diante da temática e de tantas outras que inquietam o nosso estar no mundo, as artes cumprem o propósito de sensibilizar os

modos de ver de uma determinada época, seja na escultura, na pintura, na literatura em prosa, em verso, sempre em busca de diálogo.

## Conclusão

As questões abordadas neste texto acerca do livro de imagem *Cena de rua* levantam reflexões pertinentes sobre narrativa visual, somando-se aos escassos estudos existentes na esfera acadêmica. *Cena de rua* reverbera e nos retira do estado de apatia e denuncia um problema social que perpassa décadas, uma realidade que, muitas vezes, preferimos ou fingimos não ver. Para tanto, como houve e há reservas na criação desse novo gênero, o livro de imagem produz significados que precisam ser lidos e interpretados. *Cena de rua* é um livro social que traz várias temáticas que envolvem as minorias, é um livro atualíssimo que permite, através das imagens e do nosso olhar, dialogar criticamente com o passado e com o presente.

## Referências

- ARAÚJO, Hanna Talita Gonçalves Pereira de. *Novos olhares para antigas questões*. Disponível em: <http://blogeditorarhj.blogspot.com/2010/06/livro-de-imagem-cena-de-rua-de-angela.html>. Acesso em: 19 de Out. 2020.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 6. ed.. São Paulo: Livraria pioneira, 1991.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- Contando a féria*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Contando\\_a\\_f%C3%A9ria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Contando_a_f%C3%A9ria). Acesso em 19 de Out. 2020.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1991, p. 70-76.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- Expressionismo*. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/artists-by-art-movement/expressionismo#!#resultType:masonry>. Acesso em 19 de Out. 2020.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e Semiótica plástica*.

- In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 76-96.
- LAGO, Ângela Anastasia Cardoso. *Cena de Rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- LAGO, Ângela Anastasia Cardoso. Uma leitura através de imagens. *Releitura: Encontro Internacional de Leitura – mesa redonda Parte II*, n. 5, p. 48, 1994.
- LAGO, Ângela Anastasia Cardoso. Anotações descosturadas sobre ilustrações e livros de imagem. *Releitura: Biblioteca Pública Infantil de Belo Horizonte*, n.0, p. 16, 1991.
- LAGO, Ângela Anastasia Cardoso. Ler com imagens. *Releitura: Belo Horizonte*, n. 20, p. 29-30, 2007.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. Semiótica plástica ou Semiótica visual? In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- OLIVEIRA, Maria Alexandre de. *A literatura para crianças e jovens no Brasil de ontem e de hoje: caminhos de ensino*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- OS Emigrantes*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8136/os-emigrantes>. Acesso em: 15 de Out. 2020.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. Vinte anos de literatura infantojuvenil e ensino de literatura em dissertações e teses do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes. *Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 28, p. 93-110, 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/12038>. Acesso em: 15 mar. 2019.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. A literatura infanto-juvenil e a formação do leitor. *Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 7, p. 41- 52, 2000. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/456>. Acesso em: 03 mar. 2020.
- RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores do brasil. In: PRIORI, Del Mary (org). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2020, p. 376-406.

- RODRIGUES, Maria Lúcia Costa. *A narrativa visual na Literatura Infantil Brasileira: histórico e leituras analíticas*. Joinville, SC: Editora da Univille, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: brasiliense, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- SAUDADES *de Nápoles*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8525/saudades-de-napoles>. Acesso em: 15 de Out. 2020.
- SOUZA, Ilza Matias de. Ângela Lago: mãos de fada. *Releitura*: Belo Horizonte, nº 1, p. 24-30, 1991.

## **Distopia e trabalho cultural: da ficção científica às plataformas digitais**

André Carvalho (PPGI/UFSC, DELEM/UFPR)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Este trabalho se propõe a discutir o conceito do “público como mercadoria” ou *audience commodity*, que encabeça um debate em andamento desde os anos 1970 entre teóricos da comunicação (CARAWAY, 2011; FUCHS, 2015; HESMONDHALGH, 2010; KAPLAN, 2019b, 2019a; MEEHAN, 1993; SMYTHE, 1977, 2005). Discutiremos as principais hipóteses envolvidas e, principalmente, as implicações dos achados dos autores centrais envolvidos, particularmente a formulação inicial do conceito por Dallas Smythe e os novos avanços de Michael Kaplan. Conduziremos a discussão com a ajuda do conto “A Máquina para” (FORSTER, 2001, 2011), publicado em 1909, que fornece o exemplo perfeito para a explicitação dos principais vetores teóricos. Assim, esperamos sedimentar as principais implicações do conceito, que frequentemente é ignorado pelos estudiosos brasileiros, e apontar possibilidades para pesquisas futura.

### **“A Máquina para”**

É frequente que a leitura do conto de E. M. Forster suscite o espanto do público contemporâneo, que não esperava ver, em 1909, o retrato de instituições, aparatos e formas de subjetividade e sociabilidade tão próximas das que temos hoje, mais de cem anos depois. Esta foi a reação de Will Gomperz, editor de arte da BBC News, possivelmente amplificada pela situação de pandemia global: “[o conto] não é simplesmente presciente; é uma descrição literária precisa de cair o queixo, de tirar o fôlego, da vida em isolamento em 2020” (GOMPERZ, 2020).

1. Tem mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP) e doutorado em Letras (UNESP-Rio Preto). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Inglês (UFSC) e é professor substituto na UFPR.

De fato, podemos elencar diversos elementos do romance e perceber sua correspondência com uma série de empresas e serviços que utilizamos hoje:

- 1) Os personagens vivem *isolados* fisicamente, porém *integrados por uma rede de comunicação* que lembra plataformas virtuais como o Facebook, além de interfaces de videoconferência como Zoom e Skype.
- 2) A atividade principal da protagonista consiste em *compartilhar conteúdo próprio*, como uma espécie de “influenciadora” ou “YouTuber”.
- 3) Essa atividade coloca em circulação *imagens e conteúdos orais*. Só existe um livro no conto, o manual ou “Livro da Máquina”, uma espécie de ferramenta de busca que supostamente contém todas as respostas. Todo o restante de informação é fornecido na forma de pequenas comunicações virtuais, assim como ocorre nas lives do Instagram, do YouTube ou de podcasts.
- 4) O tempo é *fragmentado*, o conteúdo é *superficial*. As comunicações ocorrem em um espaço de 5 a 10 minutos, e comunicadores e público se alternam, oferecendo ou escutando múltiplas palestras por dia.
- 5) As “coisas vêm até as pessoas” (FORSTER, 2011, p. 8), como tem sido cada vez mais frequente por meio da utilização de *serviços de entrega*, como Uber Eats e Rappi, mas *sem o intermediário humano*.
- 6) As pessoas são *constantemente monitoradas*, pois vivem em uma espécie de “casa inteligente” (*smart home*) em que todos os objetos estão conectados. Hoje, essa é a ambição da chamada “Internet das coisas” e de aparelhos como a Alexa, da Amazon, que escuta constantemente as conversas para convertê-las em dados úteis na oferta de produtos e serviços.
- 7) As informações são *centralizadas* pela Máquina, que coleta todos os dados disponíveis por meio da vigilância e do uso dos serviços. Assim, ocorre uma espécie de “pré-censura”, mais ou menos como faz o algoritmo de ranqueamento do Google, que, aliado à promoção de anunciantes pagos, prioriza resultados consensuais em detrimento de uma oferta plural e marginal.
- 8) Todas essas situações desembocam num estado de *atrofia física e cognitiva*, trazendo impactos também na formação das subjetividades e na (des)organização política dos indivíduos.

A partir desse levantamento, é possível levantar algumas hipóteses. A primeira: teria Forster “previsto” o futuro? Respondemos negativamente, presumindo que poderes paranormais não existam. Então, oferecemos a segunda hipótese, de que Forster tenha *identificado* tendências que se concretizaram e que ainda valem hoje.

Seria por isso que, *retroativamente*, o conto ainda reverberaria entre leitores contemporâneos. Nessa hipótese está contida a premissa de que Forster se encontrava em uma *posição* histórica e social que lhe permitiu identificar tais tendências. Ou seja, que essas tendências se concretizaram *para uma classe*. Em pesquisas em andamento ou em vias de publicação, identificamos essa classe como os trabalhadores intelectuais que temem a proletarização de suas funções e a perda de seus privilégios (CARVALHO, 2018, 2020, 2021a, 2021b). Por implicação, também é preciso reconhecer que havia *outras tendências*: utopias e distopias da mesma época, como *The Iron Heel*, de Jack London (2011), além dos romances clássicos anteriores de Edward Bellamy (1890), William Morris (1908) e H. G. Wells (2012) – o próprio Forster reconhece que seu conto foi uma reação às utopias de Wells (FORSTER, 1975, p. vii–viii). Esse fato também nos conduz a reconhecer que o estudo da *representação literária* pode levar a um entendimento da posição de classe de determinado escritor, ou seja, de seus *ideologemas* (JAMESON, 1981, p. 81–86). Os mesmos temores que configuram a distopia de Forster e semelhantes, que armam o mesmo esquema de valores no plano ficcional, e que acarretam as mesmas soluções, são vistos aqui como o indício de diferenças relativas de contexto.

Então, quais foram as tendências na obra de Forster que hoje se concretizaram — ou que são relativamente percebidas como concretizadas? Em primeiro lugar, vemos no conto que há uma superação de um modelo de controle dependente da *coerção autoritária* por um sistema de *internalização do consenso*, algo amplamente teorizado tanto por Foucault (2018), quanto por demais autores que discutem o conceito de hegemonia (GRAMSCI, 1971). Assim, o conto parece mais atual do que distopias como 1984 (ORWELL, 1987), que dependem de figuras policiaiscoas coercitivas. Mesmo que a Máquina cumpra esse papel em trechos da narrativa de Forster, a docilidade da maioria da sociedade representa os limites introjetados subjetivamente. A vantagem dessa perspectiva é perceber o *controle mais sutil* de formas avançadas de uma sociedade técnica. A desvantagem é que ela desloca o problema para “o sistema”, escondendo agentes e classes que agem conscientemente para benefício próprio. Essa, aliás, é uma crítica que se costuma fazer ao próprio Foucault e seu modelo de poder que parece não comportar ações políticas coordenadas e subversivas.

A segunda tendência reside na equivalência entre as esferas de *lazer/consumo/realização pessoal* e o mundo do *trabalho/produção/control social*. Assim, a distopia de Forster supera, por exemplo, *The Time Machine* (WELLS, 2012), que ainda mantinha uma divisão rígida entre os Eloi, seres que apenas desfrutavam de uma vida de ócio e consumo, e os Morlocks, responsáveis pela produção. Novamente, há vantagem na perspectiva de Forster, pois ela permite conceitualizar a exploração realizada por elementos “não humanos”, por um sistema automático sem consciência. Da mesma forma que antes, a desvantagem reside na ocultação de agentes e classes. Como é amplamente discutido por teóricos da economia e da sociologia do trabalho (ALVES, 2011; ANTUNES, 2009a, 2015; DARDOT; LAVAL, 2016; HARVEY, 1990), a mudança da perspectiva fordista para o modelo neofordista ou toyotista significa exatamente esse entrelaçamento das esferas do consumo e da produção. Trabalhadores/Colaboradores ganham autonomia e espaços lúdicos no escritório como uma forma de engajamento subjetivo, ou “captura da subjetividade” (ALVES, 2011), o que facilita a superexploração numa escala inédita na história da humanidade.

A última tendência está no reconhecimento dos *impactos cognitivos/físicos/políticos* da nova situação, que não justificam o *potencial criativo/comunicativo* liberado pelas redes sociais de comunicação, em caráter social ou laboral. Forster supera, *avant la lettre*, a empolgação de teóricos do Vale do Silício (BENKLER, 2006; CASTELLS, 2000; KELLY, 2008) perante as possibilidades democráticas da Internet, prevendo uma pauperização nas mais diversas esferas da vida.<sup>2</sup>

### **Dallas Smythe: público mercadoria v1.0**

A noção de público mercadoria surge a partir de um artigo escrito por Dallas Smythe (1977) e posterior discussão por outros teóricos que ficou conhecida como o “*Blindspot debate*”, ou debate do ponto cego (MURDOCK, 1978; SMYTHE, 1978, 2005),<sup>3</sup> em referência ao título do texto. O principal argumento de Smythe postulava que a área de

2. Hesmondlagh (2019) resume as principais ideias dos “otimistas digitais”.
3. Uma boa recapitulação do debate pode ser encontrada em Fuchs (2015) e nos artigos de Kaplan discutidos na próxima seção.



Comunicação era um “ponto cego” para o “marxismo ocidental”, privilegiando questões de ideologia a partir de uma perspectiva europeia-continental, em detrimento da função produtiva, da economia política e dos modelos de instituições midiáticas nos Estados Unidos e no Canadá. Assim, Smythe pretende corrigir o eixo das abordagens marxistas da área de comunicação para que deem conta do desenvolvimento histórico da comunicação e das relações produtivas. É central ao seu argumento também o conceito de “capitalismo de monopólio” (BARAN; SWEEZY, 1968), que passa a ser utilizado em diversas análises sócio-histórico-econômicas a partir do final dos anos 1960.

A pergunta fundamental de Smythe é: a atividade do espectador *cria valor*? E sua resposta é afirmativa e se baseia nas seguintes constatações:

- 1) Prestar atenção aos programas e às propagandas acrescenta valor não só aos produtos, mas às empresas, o que se denomina *brand equity*.
- 2) A atividade do espectador pode ser compreendida como o ato de *educação para o consumo*: os programas e as propagandas naturalizam a relação entre indivíduos e mundo mediada pelo ato aquisitivo, estimulando e direcionando necessidades que são satisfeitas através do consumo. Captar a atenção significa garantir que o tempo de contato entre produtos, marcas e espectador seja amplificado para além do ato de ir às compras.
- 3) Considerar a atividade do público como geradora de valor ajuda a explicar por que o entretenimento é oferecido “de graça”. “*O público é o produto*” seria a formulação direta desse raciocínio, uma ideia que já se tornou lugar-comum na área de comunicação.

A conclusão de Smythe leva a compreender a atividade do espectador como *trabalho*, e é justamente esse termo que vai gerar discordâncias até hoje. Como mostra Fuchs (2015), diversos autores argumentam que se não há pagamento direto por uma atividade, ela não pode ser considerada trabalho. Hesmondlaugh (2010) salienta que, caso Smythe seja tomado ao pé da letra, isso levaria à asserção de que *todas* as atividades humanas, como passatempos, práticas esportivas amadoras e produção de fãs sem fins lucrativos poderiam ser classificadas como trabalho. Caraway (2011) e Pasquinelli (2008, p. 92) advogam pelo uso do termo *aluguel*, e não trabalho. E Andrejevic (2015) enfatiza a questão *afetiva de reprodução*. Todos esses autores

também notam a importância dos papéis intermediários na relação entre o público e os programas/propagandas para que a atenção da audiência seja de fato vendida como uma mercadoria. Para considerarmos que a audiência *trabalhe* para as empresas que vendem serviços e produtos, é preciso que sua atividade seja quantificada/digitalizada/transformada em informação legível e mercantilizável. Ou seja, é preciso haver agentes que de fato trabalhem na *medição* (FUCHS, 2015, p. 569), no “empacotamento”, ou seja, na “apropriação” de dados (ANDREJEVIC, 2009) de espectadores-usuários e/ou de produtores autônomos de conteúdo.

O modelo convencional, pré-Smythe, que até hoje serve de base para as explicações leigas sobre o funcionamento da economia da comunicação, pode ser esquematizado de forma bem simples: (a) *Empresas de bens de consumo* investem, na forma de dinheiro, em publicidade a ser veiculada por (b) *canais de entretenimento*, como redes de televisão. Os canais *veiculam programas e propagandas* que são consumidas pelo (c) público. Este, por sua vez, oferece às empresas o retorno de seu investimento na forma de *compra de produtos*. Assim, temos três atores principais (empresas, canais e público) e três funções definidas (investir em publicidade, produzir e veicular programas e propagandas, e comprar produtos). No campo da produção, estão os dois primeiros atores. O público encontra-se isolado, é somente *consumidor*, tanto de programas quanto de produtos.

O artigo de Smythe é tão importante porque permite uma compreensão muito mais refinada dos mecanismos de geração de valor envolvidos na dinâmica entre as funções e os papéis da comunicação de massa. Continuamos com a sistematização de três atores, mas agora vemos que o público *fornece uma mercadoria* ao canal de entretenimento, *sua atenção*, e que essa mercadoria é transformada em *informação* e fornecida de volta às empresas anunciantes. Obviamente, o público continua consumindo programas, propaganda e produtos, mas o esquema agora é virado de ponta cabeça: percebemos que todo o conteúdo produzido pelos canais se destina a estimular o público a *produzir atenção*. É isso que o canal de fato vende à empresa: *a garantia de que os produtos e as marcas serão vistos*. Em tempos de capital financeiro virtual, é até mais importante que o investimento afetivo nas marcas seja assegurado do que garantir o número total de vendas de determinado produto ou serviço.

## Michael Kaplan: público mercadoria v2.0

Em nossa opinião, Michael Kaplan (KAPLAN, 2019b, 2019a) é atualmente o único autor que avança de forma significativa sobre o modelo de Smythe. Diferentemente dos teóricos citados na seção anterior, não se trata apenas de uma questão de nomenclatura (“trabalho” ou “aluguel”), mas da identificação de processos reais que ajudam a explicar com mais detalhe cada uma das funções e dos atores envolvidos na dinâmica de produção e consumo cultural massivo. Kaplan nos ajuda a compreender os interesses e os desafios de cada um dos envolvidos, além de trazer à equação as novíssimas plataformas de circulação de conteúdo via Internet. Ele realiza essa tarefa por meio da reavaliação de algumas das premissas de Smythe e demais autores.

Em primeiro lugar, Kaplan mostra que o público de fato “dá”, gratuitamente, não apenas sua atenção ao canal, mas também os próprios dados de uso, como informações sobre seus horários, suas preferências políticas, seus gostos etc. Isso já era feito por meio de pesquisas com consumidores, além de correlação e extrapolação de dados, antes mesmo do Big Data e das ferramentas de identificação capilarizadas que os meios de comunicação de hoje permitem. Contudo — e aqui está um dos *insights* fundamentais de Kaplan —, o canal de entretenimento, ao quantificar e compilar esses dados, *não os vende diretamente às empresas*. Nem ao menos o canal pode *garantir* que a atenção do público se volte aos produtos e as marcas nos anúncios e nas práticas de *merchandising* e *product placement*. O que o canal realmente vende é a *promessa* de acesso a informações e de captura da atenção. Ou seja, é interesse direto do canal *vender a imagem* ou a percepção de que: (1) tem conhecimento pleno de seu público e, por isso, que consegue segmentá-lo da melhor forma possível para que os produtos certos encontrem os consumidores certos; e de que (2) oferece os melhores programas para capturar o maior público possível dentro do segmento que interessa aos anunciantes. Kaplan mostra que a capacidade real dos canais de entretenimento é extremamente opaca: há pouca ou nenhuma garantia de que eles tenham esse poder sobre o público e/ou esse conhecimento granular sobre seus hábitos. E, mesmo que houvesse garantia, o que importa é identificar que *há interesse por parte do canal em vender a si mesmo como possuidor dessas capacidades*. Quanto mais ele for capaz de provar, ou melhor, de convencer os anunciantes de que *consegue*

*atrair público e de que conhece intimamente os hábitos da audiência/dos usuários, maior sua valorização.*

Kaplan se baseia em dados de autores que estudam a publicidade e de afirmações dos próprios publicitários, que reconhecem a precariedade de suas garantias. Em linhas gerais, ele denuncia alguns “mitos” da propaganda (KAPLAN, 2019b, p. 4), como o fato de que o público geralmente consegue burlar a visualização de anúncios, saindo do recinto na hora das propagandas, desviando o olhar dos *banners* em redes sociais ou usando bloqueadores de conteúdo; o fato de que o retorno advindo da publicidade é dificilmente verificável e que seus estatísticos apresentam dados com pouca evidência causal; ou o fato de que uma grande parte da publicidade veiculada pelos canais, especialmente plataformas virtuais, por meio dos anúncios direcionados, vende produtos e serviços para quem já deseja os comprar; e o fato de que são os grandes conglomerados, que já possuem poder de monopólio sobre seus segmentos, aqueles que mais gastam em publicidade. Tudo isso, para o autor, indica que a verdadeira fonte de renda que alimenta toda a indústria do entretenimento ao injetar o dinheiro na manutenção dos produtores e veiculadores de conteúdo é o *excedente das grandes empresas*, que investem para garantir a presença de sua imagem nos meios de comunicação, mas que o trabalho utilizado para produzir os efeitos que a publicidade produz é largamente “desperdiçado” ou “destruído” (2019b, p. 10), no sentido de oferecer menos retorno do que seria razoável esperar. Em outras palavras, Kaplan ressalta na economia da cultura audiovisual a importância do primeiro ator que examinamos na cadeia, as empresas primárias que investem em propaganda e que vendem produtos e serviços aos consumidores. Raramente o papel desse ator é devidamente analisado, já que ele parece se encontrar fora do esquema de “comunicação” — codificação/decodificação (HALL, 1980) — que privilegia produtores e consumidores estritamente na esfera cultural.

A segunda grande percepção de Kaplan, derivada a partir da constatação desses mitos, é compreender que interessa ao canal *aumentar a competição entre empresas anunciantes*: quanto mais disputado um canal for, maior o valor de seu espaço para aluguel de propagandas. Isso se reflete diretamente na organização dos conteúdos: *quanto mais difícil for a captura da atenção dos usuários* — ou seja, quanto mais houver competição por atenção entre os diversos

conteúdos — mais valioso será o papel do canal, que deve prometer aos anunciantes sua capacidade única de direcionar a atenção do público para sua marca. Em outras palavras, há um “golpe”, como um “passe de mágica” (KAPLAN, 2019a, p. 9), aplicado pelos canais: *é do interesse deles que a atenção do público seja o mais fragmentada possível* para que eles possam se vender como os únicos agentes capazes de realizar as conexões entre públicos específicos e marcas. Assim, quanto mais anunciantes e programas variados houver em uma programação, ou em um espaço virtual — quanto mais *distração* do público —, mais os canais poderão oferecer ferramentas complicadíssimas de análise de dados e identificação de tendências. Esse interesse será fundamental para compreender a afirmação radical de Kaplan: “o que os mercadores da atenção querem não é nossa atenção, mas nossa distração” (2019a, p. 9).

Por último — e este é um acréscimo nosso não desenvolvido plenamente por Kaplan —, resta identificar uma despesa fundamental dos canais de entretenimento: o gasto que têm com conteúdo. Afinal, os canais raramente produzem conteúdo próprio como vimos de forma simplificada nos esquemas anteriores, mas eles investem em programas, pagando *produtores de conteúdo*, como estúdios e agências de publicidade que lhes vendem os programas de fato. Essa despesa será levada em conta quando examinarmos o paradigma das novas plataformas digitais.

Podemos então fazer um balanço dos interesses específicos do ator que estamos denominando até agora *canal de entretenimento*:

- 1) Ele deve *capturar a desatenção do público por mais tempo*. Ou seja, deve atrair para si espectadores e usuários, e lucrará ainda mais com um público extremamente disperso e desatento, utilizando a situação de alta fragmentação de atenção para vender suas próprias ferramentas de medição e compilação de dados.
- 2) A partir de (1), ele deve *aumentar a competição entre as empresas anunciantes*, já que quanto mais ofertas, mais seu produto (a (des)atenção dos espectadores/usuários) é valorizado.
- 3) Ele deve *capturar mais informações sobre seu público*. Ou seja, conseguir fazer investidores acreditar que suas informações são abrangentes e confiáveis.
- 4) Ele deve *gastar menos com produtores de conteúdo*, pois essa é sua mais significativa despesa.

As *plataformas e redes sociais*, ao ocupar paulatinamente o lugar dos canais tradicionais de entretenimento, como redes de televisão, resolvem de forma radical todos esses problemas:

- 1) Os *usuários* oferecem uma atenção cada vez mais fragmentada, o que é estimulado pela estrutura instantânea da *linha do tempo* (Facebook), das transmissões curtas em tempo real (Instagram, Snapchat, TikTok) e do limite de caracteres (Twitter).
- 2) Agora não são apenas empresas anunciantes, mas os *próprios usuários* competem consigo mesmo por atenção. Textos, fotos, segmentos de áudio e de vídeos são publicados incessantemente e, cada vez mais, para atingirem um número relevante de alvos, as plataformas oferecem *serviços pagos* que impulsionam as publicações. Conforme usuários se tornam produtores de conteúdo, o ator que era representado apenas por grandes empresas de bens e serviços agora se revela potencialmente como qualquer outro usuário. No universo das redes sociais, não é apenas a Nike ou a Coca-Cola que disputam espaço e atenção, mas cada um dos usuários que deseja ter seu conteúdo visto e apreciado.
- 3) Os esforços e os investimentos com pesquisas de opinião, *focus groups* e modelos matemáticos capazes de coordenar e extrapolar dados se tornam ultrapassados quando *são os próprios usuários que fornecem informações voluntariamente sobre si mesmos*. Em troca da utilização dos serviços “gratuitos”, as cláusulas praticamente ilegíveis garantem que todos os gestos do usuário sejam capturados e transformados em dados úteis para as empresas donas das plataformas. Cada publicação, então, acompanhada de rótulos e etiquetas, informações de localização e redes de contatos oferece às empresas a capacidade de vender com mais segurança a impressão de conhecimento refinado acerca de seus usuários.
- 4) Conforme *os usuários se tornam produtores* (CANCLINI, 2019, p. 45; FUCHS, 2015, p. 552), ou “*prosumers*”, termo cunhado por Toffler (1980, p. 264), as despesas com produção de conteúdo podem ser reduzidas, quando não eliminadas totalmente. Quando o conteúdo amador é estimulado, as plataformas precisam pagar apenas uma fração do valor que elas de fato criam. Apenas os produtores mais bem-sucedidos são recompensados, e ainda se cria um ambiente de extrema competição, com diversos artistas trabalhando em suas horas-extra, num ambiente que promove a seleção natural de conteúdos sem necessidade de investir em treinamento.

Notemos que a transformação mais radical é que os usuários (antes espectadores/consumidores) passam a ocupar o lugar de *duas* empresas: (a) eles se tornam anunciantes, vendendo seus serviços, competindo por atenção e pagando por anúncios de si mesmos; e (b) se tornam produtores de conteúdo, trabalhando de graça, investindo os próprios recursos de tempo e dinheiro em treinamento e capacitação e, de quebra, mais uma vez, competem *consigo mesmos* — o que gera ainda mais oferta e reduz seu próprio valor.

A situação resulta em um sujeito que pode ser compreendido como uma “fábrica social” (KAPLAN, 2019a, p. 4), o que se coaduna com as análises já consagradas dos efeitos de políticas de desregulamentação do trabalho e aumento da competição que compõe o núcleo do neoliberalismo (ALVES, 2011; BERARDI, 2011; CAFFENTZIS, 1998; DARDOT; LAVAL, 2016) e que descrevem a imensa *violência* do processo sobre a subjetividade. Aqui, é preciso pensar que a economia de plataforma estrutura a dinâmica não apenas de bens culturais, mas de uma situação ainda mais ampla em que serviços especializados como o de professor, psicólogo, designer etc. são virtualizados e seus profissionais transformam-se em prestadores de serviço terceirizados em competição uns com os outros. Embora a terceirização já ocorresse com a escala mais precária e menos especializada, como a de profissionais de limpeza, de consertos mecânicos e de segurança, é a “infoproletarização” (ANTUNES, 2009b) que permite adotar essa lógica para todas as esferas, indiferentemente de ser telemarketing ou medicina. Além disso, a ênfase no trabalho cultural permite-nos perceber com mais clareza o papel do investimento afetivo no esquema maior: tal qual o título de uma coletânea sobre trabalho digital, a Internet é ao mesmo tempo “*playground* e fábrica” (SCHOLZ, 2013): ela incentiva a interação lúdica, imaginativa e criativa dos usuários, mas oferece como nenhum outro meio até agora a oportunidade de captação, empacotamento, canalização e conversão desse *input* digital(izável) em mercadoria. O que era compreendido na chave da cultura de “convergência” ou “participatória” (JENKINS, 2006, 2008, 2014) pode agora ser visto como uma proposta de transformação das mais variadas esferas da vida e comportamentos em bem mercantilizável colocado em competição num mercado verdadeiramente global que realiza trocas através da fibra óptica.

## Conclusões

O que parece pertencer apenas ao plano da economia política da comunicação tem impactos diretos sobre a construção do sujeito e sua relação simbólica e imaginária com a sociedade e consigo mesmo. O cenário da atividade humana se altera conforme rumo para um funcionamento extremamente competitivo e fragmentado e ao se estimular a fusão entre atuação profissional/pública e afetiva/privada, ou entre a esfera da produção e do consumo. Franco “Bifo” Berardi (2009, 2011) examina as formas predominantes de adoecimento psíquico e físico resultantes dessa situação, como a depressão, a impotência e a ansiedade, que se intensificam no momento da pandemia global de COVID-19 (2020). Paul Virilio (2012) trata do *medo* e do estresse causado pelo aumento de velocidade nas trocas globais, que provocam uma “arritmia” pós-industrial (2012, p. 45) e Mark Fisher trata do hedonismo depressivo e da privatização do estresse (2009), o enfrentamento individual e subjetivo de condições de competição, risco e aceleração produtiva estimuladas pela nova economia da atenção (BELLER, 2006; BUENO, 2017; CRARY, 2000). Byung-Chul Han (2015, 2017) descreve os efeitos da “sociedade do desempenho e do cansaço” em uma abordagem histórica baseada em Foucault. E essas são apenas algumas das perspectivas exemplares que a teoria crítica e a filosofia permitem.

Soma-se a isso o fato de que esse novo trabalho cultural é mediado em grande parte pela *imagem*, e não mais por processos físicos concretos ou pela elaboração linguística concatenada. Bernard Stiegler (2014) desenvolve o conceito de *miséria simbólica* na época pós-industrial para examinar a profunda transformação na capacidade de simbolização, que parece estar passando da dependência do *letramento* para uma nova forma “pós-letrada” de individuação. Com isso, Stiegler percebe uma série de consequências *cognitivas e políticas*, como a dificuldade em se alcançar a “atenção profunda” (STIEGLER, 2009, p. 55) — conceito baseado em Katherine Hayles (2012, 2017) —, a perda da capacidade de leitura e escrita, de acordo com a neurocientista Maryanne Wolf (2017, 2018), e a transformação do próprio processo de individuação (SIMONDON, 2020). Para Wolf, a prevalência da cultura imagética, a atenção fragmentada em telas e textos curtos e a onipresença de vídeos estão modificando a neuroplastia humana e, com isso, provocando perdas em áreas chave que pareciam estar



associadas com o tipo de atenção proporcionado pela leitura. Wolf especula, inclusive, que haja perdas de empatia e de imaginação, o que Stiegler associa com uma desarticulação política, como a incapacidade de dialogar e de alcançar compromissos.

Como vimos, todas essas tendências parecem estar presentes no conto de Forster, em que os seres humanos também são figurados como criaturas atrofiadas, manipuláveis politicamente e dependentes de uma rede de comunicação imagética que estimula a fragmentação e a intensificação da atenção. Ao perceber isso, podemos lembrar de nossa segunda hipótese, a de que Forster tenha identificado tendências que se concretizaram e que valem até hoje, e que, por isso, retroativamente o valorizemos. Essa hipótese contém uma segunda premissa: ela nos permite concluir que tais tendências existiam há pelo menos cem anos *antes das plataformas*. Ou seja, que toda a disrupção, a novidade que se busca afirmar e estudar a partir do desenvolvimento das tecnologias de comunicação na verdade é uma característica mais antiga, provavelmente da própria “mídia de massa” que surge nos anos 1890 (SMYTHE, 1977). Como vimos no esquema de Kaplan, é intrínseco ao esquema da cultura de massa industrializada estimular a competição e promover a atenção fragmentada, seja de consumidores propriamente ditos, seja de “produtores de conteúdo” próprio. Essa situação cria um cenário fundamental, que permite explicar os estímulos e as motivações funcionais de cada ator e, portanto, as tendências possíveis caso tais motivações se prolonguem e se estendam. É exatamente isso o que Forster identificou e formalizou no enredo de sua ficção especulativa. E também é isso que nos permite agora contemplar a unidade de diversas manifestações culturais que antes eram pensadas de forma separada. Tanto a ficção antiga quanto a contemporânea trazem em sua estrutura esse esquema, que já contém o potencial de fazer prevalecer uma lógica sobre-humana e, portanto, aterroizante, sobre o modo de vida típico da modernidade pré-industrial humanista-iluminista. A partir dessa constatação, aventamos a possibilidade de uma investigação multidisciplinar que envolva simultaneamente conteúdo de YouTube, reality shows e filmes de terror contemporâneos, por exemplo, e que ultrapasse as fronteiras disciplinares, abarcando conhecimentos da economia, da comunicação, da sociologia, da psicologia e da literatura de forma ainda mais abrangente do que se costuma chamar de estudos culturais.

Desejamos, assim, identificar *causas e agentes* e suas funções estipuladas pelo sistema em que se encontram, em vez de *descrever objetos e mediar o consumo* — algo que Williams (2015, p. 123) explica como a diferença entre compreender a arte como um *processo*, não como um *produto*.

## Referências

- ALVES, G. *Trabalho e subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ANDREJEVIC, M. Exploiting YouTube: Contradictions of user-generated labour. In: VONDERAU, P.; SNICKERS, P. (Ed.). *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009.
- ANDREJEVIC, M. Personal Data: Blind Spot of the ‘Affective Law of Value? *The Information Society*, [S. l.], v. 31, n. 5, p. 5–12, 2015.
- ANTUNES, R. *Adeus ao trabalho?* ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2015.
- ANTUNES, R. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2009a.
- ANTUNES, R. Século XXI: nova era da precarização estrutural do trabalho? In: ANTUNES, R.; BRAGA, R. (Ed.). *Infoproletários: degradação real do trabalho virtual*. São Paulo: Boitempo, 2009b.
- BARAN, P.; SWEEZY, P. M. *Monopoly Capital: An Essay on the American Economic and Social Order*. New York: Modern Reader Paperbacks, 1968.
- BELLAMY, E. *Looking Backward: 2000–1887*. Chicago: F. J. Schulte & Co, 1890.
- BELLER, J. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 2006.
- BENKLER, Y. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- BERARDI, F. *After the Future*. Tradução: Ariana Bove et al. Chico: AK Press, 2011.
- BERARDI, F. *Extremo: crônicas da psicoflagelação*. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2020.
- BERARDI, F. *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy Cover*.

- Tradução: Franco Cadel e Giuseppina Mecchia. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.
- BUENO, C. C. *The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism*. London: Rowman & Littlefield International, 2017.
- CAFFENTZIS, G. The End of Work or the Renaissance of Slavery? A Critique of Rifkin and Negri. *Common sense*, York, v. 24, p. 20–38, 1998.
- CANCLINI, N. G. *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2019.
- CARAWAY, B. Audience Labor in the New Media Environment: A Marxian Revisiting of the Audience Commodity. *Media, Culture & Society*, [S. l.], v. 33, n. 5, p. 693–708, 2011.
- CARVALHO, A. A praga escarlate e o vírus da linguagem. *Em Tese*, Belo Horizonte, 2021a. (no prelo)
- CARVALHO, A. Distopias e utopias na obra de David Simon: uma leitura de *The Plot Against America*. *Gragoatá*, Niterói, v. 26, 2021b. p. 490–520.
- CARVALHO, A. Imagens ameaçadoras. *Fênix*, Belo Horizonte, v. 17, 2020.
- CARVALHO, A. *Representação do trabalho e trabalho de representação em narrativas seriadas televisivas norte-americanas*. 9 mar. 2018. 423 f. Tese (Doutorado em Letras)–Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2018.
- CASTELLS, M. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 2000.
- CRARY, J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FISHER, M. *Capitalist Realism: Is There no Alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.
- FORSTER, E. M. A Máquina para. Tradução: Celso Braidá. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 248–279, mar. 2011.
- FORSTER, E. M. *Collected Tales*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.
- FORSTER, E. M. The Machine Stops. In: FORSTER, E. M. *Selected Stories*. London: Penguin Books, 2001.

- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade do saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- FUCHS, C. Dallas Smythe Today: The Audience Commodity, the Digital Labour Debate, Marxist Political Economy and Critical Theory. Prolegomena to a Digital Labour Theory of Value. In: FUCHS, C.; MOSCO, V. (Ed.). *Marx and the Political Economy of the Media*. Leiden: Brill, 2015.
- GOMPERTZ, W. The Machine Stops: Will Gompertz reviews EM Forster's work. *BBC News*, London, 30 maio 2020. Entertainment and Arts. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52821993>. Acesso em: 15 set. 2020.
- GRAMSCI, A. *Selections from the Prison Notebooks*. Tradução: Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.
- HALL, S. Encoding/Decoding. In: HALL, S. et al. (Ed.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. New York: Routledge, 1980.
- HAN, B. *Sociedade do cansaço*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HAN, B. *Topologia da violência*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1990.
- HAYLES, N. K. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- HAYLES, N. K. *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- HESMONDHALGH, D. How the Claims of Digital Optimists were Contradicted by the Rise of Digital Culture. In: HESMONDHALGH, D. *The Cultural Industries*. 4. ed. London: SAGE, 2019.
- HESMONDHALGH, D. User-Generated Content, Free Labour and the Cultural Industries. *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, [S. l.], v. 10, n. 3-4, p. 267-284, 2010.
- JAMESON, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008.
- JENKINS, H. *Participatory Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

- JENKINS, H. Rethinking 'Rethinking Convergence/Culture'. *Cultural Studies*, [S. l.], v. 28, n. 2, p. 267–297, 4 mar. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502386.2013.801579>. Acesso em: 22 ago. 2018.
- KAPLAN, M. The Digital Potlatch: The Uses of Uselessness in the Digital Economy. *New Media & Society*, [S. l.], v. 21, n. 9, p. 1–20, 2019a.
- KAPLAN, M. The Self-consuming Commodity: Audiences, Users, and the Riddle of Digital Labor. *Television and New Media*, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 1–20, 2019b.
- KELLY, K. *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*. [S. l.]: Edição do autor, 2008.
- LONDON, J. (1908) *The Iron Heel*. [S. l.]: Digireads.com, 2011.
- MEEHAN, E. R. Commodity Audience, Actual Audience. The Blindspot Debate. In: WASKO, J.; MOSCO, V.; PENDAKUR, M. (Ed.). *Illuminating the Blindspots*. Essays Honouring Dallas W. Smythe. Westport: Praeger Publishers, 1993.
- MORRIS, W. *News from Nowhere*. London: Longmans, Green, and Co., 1908.
- MURDOCK, G. Blindspots about western Marxism: a reply to Dallas Smythe. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 109–119, 1978.
- ORWELL, G. (1949) 1984. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1987.
- PASQUINELLI, M. *Animal Spirits: A Bestiary of the Commons*. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.
- SCHOLZ, T. (Ed.). *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory*. London: Routledge, 2013.
- SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Tradução: Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- SMYTHE, D. W. Communications: Blindspot of Western Marxism. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 1–17, 1977.
- SMYTHE, D. W. On the audience commodity and its work. In: DURHAM, M. G.; KELLNER, D. (Ed.). *Media and Cultural Studies: Keyworks*. London: Wiley-Blackwell, 2005.
- SMYTHE, D. W. Rejoinder to Graham Murdock. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 120–127, 1978.

- STIEGLER, B. *Symbolic Misery: The Hyperindustrial Epoch*. Tradução: Barnaby Norman. Cambridge: Polity Press, 2014. v. 1.
- STIEGLER, B. The Carnival of the New Screen: From Hegemony to Isonomy. In: VONDERAU, P.; SNICKERS, P. (Ed.). *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009.
- TOFFLER, A. *The Third Wave*. New York: Bantam, 1980.
- VIRILIO, P. *The Administration of Fear*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.
- WELLS, H. G. The Time Machine. In: WELLS, H. G. *Six Novels*. San Diego: Baker & Taylor, 2012.
- WILLIAMS, R. *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: Verso, 2015.
- WOLF, M. *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*. New York: HarperCollins, 2017.
- WOLF, M. *Reader, Come Home: The Reading Brain in a Digital World*. New York: HarperCollins, 2018.

Andréa Catrópa da Silva (UAM)<sup>1</sup>**Introdução**

Em um belo (e curto) ensaio sobre o livro infantil, Walter Benjamin (2002) convida o leitor a uma viagem sensorial pelos aspectos táteis e visuais das publicações infantis, e enfatiza a relação especial que podemos cultivar com a literatura quando ela nos é apresentada em tenra idade:

Ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo “sentido”. Pode-se colocar isso facilmente à prova. Que se indiquem quatro ou cinco palavras determinadas para que sejam reunidas em uma curta frase, e assim virá à luz a prosa mais extraordinária: não uma visão do livro infantil, mas um indicador de caminhos. De repente as palavras vestem seus disfarces e num piscar de olhos estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e pancadarias. Assim as crianças escrevem, mas assim elas também leem seus textos. (BENJAMIN, 2002, p.70)

À visão liberta de constrangimentos que as crianças têm dos textos corresponde a liberdade de ilustradores e criadores que, para elas, fazem suas obras, recorrendo não só a aquarelas com uma profusão de cores ou a xilogravuras em preto e branco, como, também, a recursos divertidos, tais quais: uma cartilha que “disfarça” as letras a serem aprendidas sob desenhos que nomeiam substantivos iniciados por determinada vogal ou consoante, desenhos-enigmas, rébus ou livros que escondem ilustrações sob outras, feitas sobre fragmentos de papel destacável, e que dependem da curiosidade daquele que os manipula para se revelarem. Ao comentar sobre as formas, cores e aspectos lúdicos característicos desses objetos,

1. Graduada em Publicidade e Propaganda (ESPM) e Letras (USP), Doutora em Teoria Literária (USP); no Pós-doc (UAM), finalizado em 2020, pesquisou a literatura digital e suas interfaces com o design, a arte e a tecnologia. Atualmente, é docente no Programa de Pós-Graduação em Design (UAM).

muitos dos quais colecionava<sup>2</sup>, Benjamin ressalta que sua aparência bem cuidada não pressupõe obras feitas em grandes cidades, antes, eram feitos em pequenas editoras de cidadezinhas alemãs – o que nos faz considerar que sua beleza derivava, assim, também de um cuidado artesanal de seus impressores.

A melancolia e a singeleza das reflexões do crítico levam-nos a recuperar algumas de suas colocações no célebre ensaio acerca do narrador (BENJAMIN, 1994), sobretudo, sobre o sentido da perda da experiência partilhada, comunitária, na transição social de uma economia baseada no trabalho artesanal para aquela baseada na divisão laboral capitalista. Ao descrever as cores e as ilustrações dos livros infantis, Benjamin (2002) leva o leitor a um passado que foi recuperado sensorialmente e reflexivamente, de maneira que é lícito supor que o entrelace entre literatura (palavras), design e artes plásticas (tipografia, gravuras, pinturas, elementos “escultóricos” das edições) causou fortes impressões no crítico enquanto era criança. É um clichê, sabemos, representar os intelectuais como crianças tristes e inadaptadas, mas fica a dúvida, para quem lê o texto de Benjamin (2002) – a imagem dos livros coloridos e delicadamente arquitetados foi suficientemente forte para iluminar uma infância triste, ou a lembrança feliz do passado deu aos livros do pretérito um acréscimo positivo às suas qualidades próprias? Mesmo que seja uma pergunta retórica, parece-nos que o contato com essas palavras e imagens levou o escritor judeu-alemão a guardar uma experiência legítima (“*erfahrung*”, em seus termos) e não apenas uma vivência passageira (“*erlebnis*”), o que, de acordo com sua obra, seria algo que apontaria para uma possibilidade de libertação em relação às tarefas cotidianas e suas vivências mecânicas. Além disso, os livros infantis por ele descritos e, também, colecionados poderiam ser compreendidos – e aqui estamos no campo das inferências imaginativas – como uma espécie de portal para a *memória involuntária* cujo acesso Marcel Proust atribuía ao feliz

2. Em uma página online da Universidade de Frankfurt (2020), há uma notícia sobre a coleção de livros de Benjamin. Os seus 204 volumes, alguns deles tendo sido preservados desde a infância do próprio crítico, estão sendo restaurados em Leipzig. A ideia é que, quando estiverem prontos, os livros sejam não apenas expostos mas, também, digitalizados para facilitar futuras pesquisas em seu acervo.



acaso de encontrarmos o objeto exato que nos permitiria evocar memórias perdidas (BENJAMIN, 2017, p.106).

Curioso, no ensaio sobre o livro infantil, é que Benjamin realmente enfatize o aspecto material de tais obras, negligenciando as minúcias semânticas de tais publicações. Seria esse um sinal de que, de fato, como ele mesmo propõe (BENJAMIN, 1994), a arte da narrativa perdera seu espaço no mundo moderno? Para um indivíduo do século XXI – podemos ampliar nossa suposição – acompanhar as histórias seria menos sedutor do que ter nossos olhos fisgados por sucessivas imagens?

### **A dialética entre presença e ausência**

Deixemos essa questão para depois – pensemos, agora, em alguns aspectos relativos ao campo da imagem. Em “Imagem, discurso”, Alfredo Bosi (1977) afirma que a imagem é um modo de presença que conjuga – em si própria – também uma ausência. Ao suprimir o contato direto com o objeto, a imagem manteria tanto a realidade do objeto em si quanto a sua existência em nós. Persistente na memória, antes captada pelas retinas, pode ser evocada, seja voluntariamente, na reminiscência, seja involuntariamente, como nos casos de sonhos e fixação em uma imagem traumática. A imagem, seja ela mental ou escrita, carregaria sempre, segundo Bosi, o jogo semântico do parecer/ aparecer, ainda que seu caráter espectral e simultâneo precise, em determinado momento, ser fixado para que ela possa ganhar ares de representação. O crítico exemplifica essa suspensão do movimento empreendido momentaneamente por uma imagem que, do rio, estanca sua fluidez.

Finita e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexa homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tato. O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem. (BOSI, 1977, P.69)

Na poesia, especificamente, e na literatura em geral, a imagem fixa

uma presença. “A sequência fônica articulada não tem a natureza de um simulacro, mas a de um substituto” (Bosi: 1977, p.70). Para tanto, fica implícito que a imagem, para tornar-se eficaz ao transformar-se em linguagem, precisa adotar alguns princípios como a repetição, a precisão, a serialidade e a simplificação dos traços. Em *História da Escrita*, Steven Roger Fischer (2009) empreende uma minuciosa arqueologia da arte de escrever, enquanto “inscrição”. O linguista afirma que, ainda que fragmentos cerâmicos encontrados na China indiquem que, talvez, já escrevêssemos antes de 4000 a.C., a grande revolução para a escrita acontece muito depois, entre os sumérios.

Se a poesia tem seu início no Ocidente associado à música, a escrita propriamente dita, que posteriormente nos permite fixar e conhecer a literatura do passado, está inicialmente relacionada às habilidades de gravar, esculpir, desenhar. Há componentes tanto gestuais quanto imagetivamente representativos, de maneira objetiva, no nascimento da escrita. Para Fischer (2009), quando os sumérios começam a valorizar símbolos por seu valor semântico, sem remeter-se a um referente externo, eles acabam (os símbolos) por serem convertidos em signos. Dessa forma, de acordo com o pesquisador, tornam-se mais eficazes para seu principal objetivo naquela época: os registros contábeis. De inúmeros símbolos, de complicada fixação, a escrita suméria dá um salto ao propor uma língua monossilábica, adaptada ao “princípio de rébus”. A economia dessa nova forma de escrita torna-se revolucionária por preencher três requisitos básicos: 1) seu objetivo comunicativo; 2) suas marcas gráficas registráveis sobre suporte durável; e 3) sua articulação convencional de marcas à fala.

Essas colocações nos lembram de um passado próximo entre escrita e imagem, que nos sugerem alguns elementos de persistência fantasmática entre literatura e figura (no sentido de desenho, imagem). Vilém Flusser (2010), no ensaio *Há futuro para a escrita?*, reforça essa ideia ao postular que o alfabeto funciona como uma partitura que dá visibilidade ao som. O texto linear partiria do universo circular, imagético do mito para inaugurar o pensamento histórico.

Ao escrever, os pensamentos devem ser alinhados. Uma vez que, se não escritos e em si mesmo abandonados, movem-se em círculos. Esse circular dos pensamentos, em que cada um pode voltar-se para o anterior, chama-se, em contextos específicos, de

“pensamento mítico”. Os sinais gráficos são aspas oriundas do pensamento mítico transformado em um pensar alinhado linearmente. (FLUSSER, 2010, p.19)

Contudo, ainda que revele essa relação entre imagem e texto, o filósofo tcheco-brasileiro enfatiza as diferenças e as implicações das mudanças técnicas que envolvem o percurso da escrita no Ocidente, ao enfatizar como cada forma de materializar a escrita demonstra peculiaridades significativas no que concerne a transformações na consciência do homem. Nesse sentido, a inscrição, compreendida como gesto de incisão sobre um objeto – realizada com o auxílio de alguma ferramenta cuneiforme – se caracterizaria por um desejo humano de contrapor a sua subjetividade contra a imobilidade objetiva, já denotando um anseio por divorciar-se das imagens que se erigem no mundo exterior.

A mudança que ocorre quando se passa do cinzel para a pena ou o pincel como forma de registrar as letras implica em uma maior rapidez para o registro. “Trata-se de uma característica do progresso: tudo torna-se estruturalmente mais complexo para funcionalmente tornar-se mais fácil (...)” (FLUSSER, 2010, p.36). Esse fato teria afastado a escrita de seu aspecto monumental, aproximando-a de um caráter documental e informativo. A aceleração do câmbio de paradigmas tecnológicos que movem a nossa civilização estaria em consonância com esse voltar-se para o futuro implícito à escrita linear, desistente da opressão do real para investir nas potencialidades do vir a ser. Segundo Flusser, quando as máquinas começam a mostrar-se capazes de dominar o progresso e o pensamento histórico, surge uma oportunidade de liberar a imaginação humana para que esta possa dedicar-se a uma experiência concreta do presente. Essa visão positiva de uma superação da cultura da escrita linear relaciona-se a uma crítica que o filósofo elabora ao progressismo ocidental. Isso fica claro quando afirma “que a história é um processo que levou da estreita plenitude da pré-história até o largo vazio da pós-história” (FLUSSER, 2010, p.242).

A demanda flusseriana por uma nova atitude diante dos tempos hipertecnológicos que vivemos, compreendendo-os como fomento para novas possibilidades, contraria o movimento comum de apresentar desconfiança em relação às novas práticas e tecnologias que verificamos ao longo da evolução de nossa cultura. Foi assim

quando o hábito da leitura em voz alta foi substituído pela assimilação textual silenciosa, que segundo alguns mestres poderia permitir ao leitor devanear e perder-se no ócio. Assim, também, surgiu a desconfiança contra o livro impresso, temendo que este destruísse a memória dos alunos das primeiras universidades europeias, cujos professores atribuíam ao ato de memorizar e escrever no próprio caderno as notas de aulas como sendo o método mais eficaz de aprendizado (MANGUEL, 2009).

Essas observações facilitam a compreensão de que o pensamento contemporâneo acerca da literatura, ainda que tributário de todas as mudanças culturais e tecnológicas que esse conceito sofreu ao longo da história, é, em grande parte, derivado de concepções literárias que se fortaleceram a partir do século XIX. A urbanização e a industrialização das capitais ocidentais de maior influência no contexto mundial contribuíram para que associássemos, de modo quase incontornável, a literatura à forma do livro impresso, a leitura a um ato silencioso e realizado individualmente, a escritura a uma prática solitária. Atividades, estas, que tiveram sua configuração dependente de uma realidade política e sociocultural específica, calcada no trabalho assalariado, na organização da jornada de trabalho e de uma criação da indústria do turismo e do lazer, bem como de modos de morar voltados ao conforto do lar, conforme bem assinala Walter Benjamin (2009). Ao indivíduo burguês é concedido o privilégio de separar a sua vida pública de sua vida privada e nesta tentar compen-sar a existência anônima das cidades com a personalização de seu design de interiores nos mínimos detalhes, atribuindo aos objetos que o rodeiam um estatuto mais elevado do que o de meros produtos. Em certa medida, a coleção inanimada de artefatos que reveste uma casa é iluminada de afetos neles projetados por seus moradores.

O interior é o asilo onde se refugia a arte. O colecionador se torna o verdadeiro ocupante do interior. Seu ofício é a idealização dos objetos. A ele cabe esta tarefa de Sísifo de retirar das coisas, já que as possui, seu caráter de mercadoria. Mas não poderia lhes conferir senão o valor que têm para o amador, em vez do seu valor de uso. O colecionador se compraz em suscitar um mundo não apenas longínquo e extinto, mas, ao mesmo tempo, melhor, um mundo em que o homem, na realidade, é tão pouco provido daquilo de que necessita como no mundo real, mas em que as coisas estão liberadas da servidão de serem úteis. (BENJAMIN, 2009, 59).

Junto a esses hábitos, fixaram-se também outros, relativos ao consumo de literatura, feito, majoritariamente, por meio do objeto editorial derivado de uma cadeia, até certo ponto, invisível: esta vai desde o trabalho de escrita, de revisão, de criação de capas e de diagramação até o processo de impressão e montagem dos livros. Curiosamente, esse privilégio do objeto livro configurou paradoxalmente uma concepção calcada no menosprezo pelo artefato material em relação ao seu conteúdo. Certamente há exceções, das quais os bibliófilos e colecionadores de edições raras fazem parte (assim como alguns artistas e escritores, como veremos mais adiante). Mas, em grande parte da recepção literária produzida no século XIX e XX de que temos notícia, a função esperada do crítico ou do resenhista é apontar as qualidades dos escritos a partir de critérios que contribuem para essa “desmaterialização” da obra e para o enfoque exclusivo nas qualidades semânticas do texto, tal qual a atitude do homem privado, descrito por Benjamin (2009), que estabelece seu valor de culto ao que o rodeia, separando esses elementos de seu caráter objetual. Observações pontuais sobre a qualidade da edição, em geral, rendem elogios aos ensaios introdutórios, aos acertos da tradução, às opções editoriais relativas a inclusões e supressões no caso de texto inacabados ou com versão final controversa. Portanto, o foco de atenção dos leitores é voltado, quase exclusivamente, às características abstratas que a escritura porta e desviado de sua materialidade.

Talvez tenha sido uma insatisfação com essa estrutura produtiva consolidada, que realiza uma verdadeira divisão de trabalho, colocando o autor como responsável exclusivamente pelas esferas da idealização intelectual da obra enquanto editores, tipógrafos, ilustradores cuidam de sua materialização, o que animou os nossos poetas da “geração marginal” dos anos 1970 a atuarem na integridade da atividade projetual de seus livros (HOLLANDA, 1980). É claro que outras demandas estavam sendo levantadas por essa geração de autores, mas, para este artigo, a ênfase no cuidado artesanal das publicações, muitas vezes feitas a mão e depois mimeografadas, é o que nos interessa. Essa atitude parece apontar para um desejo de reconciliação dos diferentes tipos de presença do texto e da literatura, para além do privilégio absoluto do texto impresso.

## Poesia figurada: a imagem que emerge do texto

Observar a tradição literária em suas várias vertentes, sem naturalizar o olhar que a fixou como uma arte “sem corpo”, ou melhor, que se corporifica invariavelmente no formato de códice, procurando, comumente, uma neutralidade na formatação das páginas e na distribuição das letras para que a “mensagem do texto” seja absorvida sem “distrações” foi um padrão majoritário da literatura erudita e adulta, pelo menos nos últimos dois séculos. O professor e pesquisador Arlindo Machado (1994), ao elaborar o artigo que especula sobre a hipótese do “fim do livro”, propõe uma outra mirada para essa questão, enfatizando como, talvez, a nossa concepção do que é a essência desse tipo de publicação é que nos torne pessimistas sobre a sua sobrevivência à aceleração e ao imediatismo da vida contemporânea, que dificultaria a capacidade de imersão e de concentração dos leitores.

O códice foi um formato característico de manuscrito em que o pergaminho era retalhado em folhas soltas, reunidas por sua vez em cadernos costurados ou colados em um dos lados e muito comumente encapados com algum material mais duro. (...) *Livro* (*liber*), entretanto, tinha uma conotação mais genérica e designava qualquer dispositivo de fixação do pensamento, seja ele a inscrição em pedra ou madeira, a tabuleta de cera, o rolo de pergaminho etc. (Evaristo Arns, 1993). Com o tempo, isto é, com a expansão do cristianismo e com a generalização do formato cristão, a terminologia inverte-se: *livro* passa a designar exclusivamente o códice e ficamos sem um termo mais genérico para nos referir a qualquer outro dispositivo de fixação do pensamento. (MACHADO, 1994, p. 204)

Machado (1994) nos recorda de que não só no passado, com Platão e Homero, mas também em épocas mais recentes, com Saussure e Lacan, para citar apenas alguns casos, temos exemplos de intelectuais cujo trabalho foi registrado principalmente por seus seguidores e alunos. Isso demonstraria que existem, implícitas na cultura livresca, outras formas de acesso ao conhecimento que não estejam ancoradas somente no trabalho de um indivíduo alinhando os seus pensamentos em blocos textuais. Além disso, nos socorrem para defender um conceito expandido de literatura inúmeros exemplos de autores que, um tanto à margem da tradição literária dominante,

produziram obras que conjugavam a inscrição da palavra à esteti-zação de sua disposição na página, bem como ao uso expressivo da caligrafia e da tipografia, e, ainda, a sua associação a ilustrações, com a ressalva de que esses usos colocavam em paridade a importância de letra e imagem.

Uma confirmação desse fato advém da consulta ao trabalho do pesquisador e integrante do grupo de neovanguarda Fluxus, Dick Higgins. Este começou a pesquisar formas de poesia visual em 1967, quando queria introduzir no meio artístico estadunidense a poesia concreta. Seu foco inicial foram os dadaístas, futuristas, cubistas e afins, mas ficou surpreso ao encontrar – em mais de vinte anos de trabalho – centenas de exemplos de obras espalhadas por diversos continentes e provenientes de diversas épocas. Em seu livro, intitulado “Pattern Poetry – Guide to na Unknown Literature” (HIGGINS, 1987), encontramos uma definição do conceito que ele criou. *Pattern poetry* (termo de difícil tradução, que, para efeitos práticos nos referiremos aqui como “poesia figurada”) seria algo como “poesia visual antes de 1900, na qual o texto e a forma visual interagem ou, ao menos, preenche a forma visual sem apenas lhe sobrepor as letras”<sup>3</sup> (HIGGINS, 1987, p. vii).

No livro encontramos exemplos como a *technopaegia* de Símias de Rodes (aproximadamente 300 a.C.), com seus poemas com versos criando formas como machado, ovo, asas. E, segundo seu tradutor, José Paulo Paes, no grego original, o poema em forma de ovo apresenta uma confluência entre texto e figura, visto que o poema pede uma leitura simultânea (ou melhor, intercalada) de seu início e fim. Ou seja, o leitor deve ler primeiro o verso inicial, em seguida o último, depois o segundo e o penúltimo e assim sucessivamente até o meio do poema (verso central).

Outro exemplo de confluência entre letras e imagem é a *Carmina Figurata*, cujo maior expoente foi Rhabanus Maurus, Abade de Fulda. Em suas peças, cuja aparência hoje nos remeteria a um “caça-palavras”, Paul Zumthor (1993) enxerga uma religiosidade que buscava no enigma da conjunção entre ilustrações e palavras, a busca

3. Tradução nossa do seguinte trecho que está no ensaio introdutório do volume: “visual poetry from before 1900, in which the text and visual form interact or, at least, in which the text fills in the visual form as opposed to having been superimposed over an earlier text.”

por Deus em meio a um ambiente de total isolamento dos leitores, como ocorria na Idade Média.

A conjugação de ilustrações e texto – também relacionada à religiosidade – surge nos “livros de horas”, pequenos volumes de orações pessoais, ricamente adornados e endereçados a nobres, como príncipes, reis e rainhas. A difusão pelo gosto em possuir esses objetos, porém, acarretou uma modificação na sua estrutura física, sobretudo a partir do século XV, quando passaram a ser produzidos em maior quantidade. Considerados bens preciosos, esses volumes acabavam sendo transmitidos de geração a geração, e sofriam modificações quando mudavam de proprietários. Estes, frequentemente, personalizavam-nos alterando suas encadernações, as orações neles contidas e, até mesmo, as suas iluminuras, para adequarem-se melhor aos interesses da família que os herdava.

O livro de horas é um objeto bastante complexo, com várias camadas de significados. Além do texto, tais livros geralmente continham iluminuras: imagens que podem auxiliar na leitura e na compreensão do texto, muitas vezes confeccionadas com aplicação de folha de ouro, refletindo a luz do ambiente e assim iluminando visualmente o texto. Cada parte do livro tem um conjunto de iluminuras características que se conjugam ao texto do manuscrito. (SOUZA, 2019, p.216)

Não só para fins religiosos, como também, para fins didáticos encontramos a união de literatura e artes plásticas. Aliás, nessas obras destinadas a um público restrito, quando os livros ainda eram manuscritos, a profissão do iluminador, que como outros artesãos tinham suas produções integradas ao cotidianos de parte da sociedade (nesse caso específico, sobretudo, ao clero, à nobreza e, posteriormente, à alta burguesia), era valorizada e esses artistas realizavam pesquisas em conjugação com as descobertas científicas de seu tempo para tornar mais duráveis suas cores, assim como mais cintilantes os detalhes folheados a ouro (REED, 2018).

A relação entre imagem (pintura, ilustração, iluminura) e texto, talvez, tenha se tornado menos frequente justamente quando com o advento da prensa – o texto escrito tenha começado a se popularizar, fato que permitiu a grande difusão de poemas e de romances com a ascensão da burguesia na Europa e, posteriormente, em outras



partes do mundo após a Revolução Industrial, conforme já havíamos afirmado há alguns parágrafos.

Roger Chartier (2009), em *A aventura do livro*, ressalta que, diferentemente da prensa oriental, que trabalhava com placas de madeira únicas para seus ideogramas e imagens, a técnica ocidental de impressão, em seus primórdios, separava totalmente tanto o processo físico quanto os profissionais envolvidos na impressão de textos e imagens. Segundo Chartier (2009), talvez, por isso as artes visuais e as artes literárias tenham caminhado para polos distantes, na maioria das vezes.

Além dessa questão material, não podemos nos esquecer de que a divisão do trabalho capitalista corresponde também, à especialização dos campos das Artes, bem como sua autonomia em relação à sociedade. Os desenvolvimentos de Walter Benjamin (1955), em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no que tange à perda da aura da arte reprodutível (tanto no que concerne à sua “separação do fluxo da vida”, quanto no que toca ao valor de exposição do livro sobrepujando seu valor de culto e, portanto, suas veleidades de objeto destinado exclusivamente a um estrato social), nos servirão aqui para que possamos continuar nossa argumentação a partir dessa breve evocação.

No entanto, as vanguardas, que segundo Peter Bürger (1993) rompem com a ideia de estilos de época, irão brevemente retomar os experimentos conjugando literatura e imagem, sobretudo quando consideramos os movimentos do cubismo, do dadaísmo e do futurismo. Ainda que tenham ocorrido, sobretudo, na Europa, no início do século XX, esses movimentos caracterizavam-se por terem muitos integrantes de países distintos e por sua verve iconoclasta. Nesse momento histórico, floresceram experimentos de poetas como Apollinaire (e seus caligramas), Raoul Hausmann (e suas colagens) e Marinetti (com as “palavras em liberdade”), só para citar alguns exemplos.

Apesar disso, os poemas que exploravam a tipografia, o design (artes aplicadas que foram enormemente impulsionadas a partir do século XX), a colagem, a fotografia, o desenho, a sonoridade (não podemos deixar de mencionar esse aspecto, nem a poesia sonora, que toma impulso desde fins do século XIX – ainda que nosso foco seja aqui o da literatura – mais especificamente – o da poesia com as artes visuais) parecem perder seu interesse e ressurgem com força apenas a partir da década de 1950, com a poesia concreta.

A poeta visual e pesquisadora, Johanna Drucker (1994), que estuda o período específico das primeiras vanguardas e sua relação com a imagem, cria uma hipótese que nos parece arriscada: à medida em que a ideia de aleatoriedade do signo, e da independência entre significado e significante foi ganhando prestígio entre os estudos literários, a imagem associada ao texto literário passou a ser considerada um ruído. Um texto deveria “falar por si”, por suas letras, sem interferências.

Talvez essa desvalorização da associação entre ilustração e texto em meio ao campo erudito da literatura nos ajude a compreender a aura belicosa dos poetas concretos brasileiros quando lançaram no meio artístico paulistano a sua proposta poética. Em um trecho do “Plano-piloto para a poesia concreta”, publicado em 1958, podemos ler: “(...) dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI: 2006, p. 215).

Essa tarefa hercúlea e teatral de “dar por encerrado” o verso tradicional para apontar para uma crise da literatura que nos afeta até – e ainda mais – hoje. Enquanto os poetas concretos desafiavam a imagem como “metáfora” no gênero literário, para buscar seu aspecto ideogramático que havia ficado no passado, assinalavam também para a grande mudança que sofreríamos com a entrada na fase do capitalismo financeiro (ou tardio, como quer Fredric Jameson, 1996) e com as últimas revoluções tecnológicas. Aquilo que Henry Jenkins (2006) chama de “a cultura da convergência” modificou – em uma escala mais avançada do que aquela já prevista por Benjamin sobre a arte reprodutível – nossa forma de trabalhar, de nos relacionar, e, por conseguinte, de consumirmos arte. É possível, a partir de um único computador, criar um poema visual, dar-lhe movimento, enviá-lo para uma impressora e, também, potencialmente compartilhá-lo com milhões de pessoas imediatamente. É de se esperar que as relações de forma e conteúdo, imagem e texto, alterem-se diante dessa situação virtualmente empolgante, mas, em verdade, muito desafiadora.

## Considerações finais

Ainda que encontremos elos que nos relembram da importância relacional entre as ideias e as formas que materializam a literatura, é possível afirmar que a maneira como críticos e leitores compreenderam a arte literária moderna enfocou, predominantemente, seus aspectos abstratos e semânticos. Talvez as várias discussões que especularam o “fim da arte” e o “fim do livro” (SANTAELLA, 2009; MACHADO, 1994) tenham contribuído para que adotássemos abordagens distintas para observar a produção cultural do passado e do presente. Sobre a tendência que observamos de “abstração dos discursos”, Roger Chartier afirma:

As transições entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como quer o “novo historicismo”. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. (CHARTIER, 2007, p.13)

A concepção do texto literário como uma ideia corporificada em uma forma que não apenas cria imagens mentais, mas também apela ao sentido da visão, permitiu que experimentos conjugando palavras e formas sensoriais a elas relacionadas tenham frutificado em diversos exemplos pontuais. Como o retorno de algo recalcado, o corpo das palavras e sua visualidade ganharam destaque na *technopaegnia*, na *Carmina Figurata*, nos labirintos barrocos, nos caligramas e na poesia concreta, entre outras formas de expressão. A pesquisadora Alexandra Pappas (2013), estudiosa dos poemas visuais da Grécia Antiga, ressalta como essa produção que estabelece uma transversalidade entre imagem e texto, conteúdo e forma, ou presença e ausência constitui-se como uma crítica tanto dos discursos da literatura como daqueles da estética visual.

Vilém Flusser (2010), porém, nos traz outros elementos para refletirmos entre essas relações entre as palavras e seus fantasmas imagéticos. O filósofo afirma, categoricamente, que o primado do texto sobre a imagem ficou definitivamente para trás na segunda

metade do século XX. As letras, que por séculos mostraram seu prestígio, agora têm uma importante função, ainda que deslocadas do centro. Seu papel, importante justamente por sua lateralidade, seria decifrar as “imagens técnicas”. Segundo Flusser (2010), as imagens técnicas carregam, em seu exterior, a inocente aparência de ícones, mas são feitas – em sua própria geração – como veículos ideológicos poderosos. Só o bom leitor de literatura e o bom escritor consegue decifrar mais facilmente o conteúdo aparentemente inocente sob a “imagem técnica”.

E, para concluir, retomamos a questão deixada em aberto na introdução deste texto sobre o fato de um indivíduo do século XXI ter se tornado ainda mais refratário à narrativa (aqui compreendida como literatura) do que já previra Benjamin (1994). É possível que sim, mas isso não decreta o fim da literatura. Sejam obras “tradicionais”, sejam obras que experimentam associar sons, imagens e movimentos nos novos meios – entre outras possibilidades – a literatura prosseguirá como forma de significar e ressignificar a vida, cada vez mais veloz e reificada. É preciso que ela se aventure pelo meio digital, pelas experimentações com as tecnologias da informação e com a inteligência artificial para que perdue e se dissemine em suas mais diversas formas.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1977.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006.

- CHARTIER, R. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- CHARTIER, R. *Inscriver e apagar – Cultura escrita e literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007
- DRUCKER, J. *The visible word – Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- FISCHER, Steven R. *História da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- HIGGINS, Dick. *Pattern poetry – guide to an unknown literature*. Albany, SUNY Press, 1987.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2015.
- MACHADO, Arlindo. “Fim do livro?” In: *Estudos Avançados*, vol.8, no. 21, São Paulo, 1994, p. 201-214.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAPPAS, Alexandra. The treachery of verbal images: viewing the Greek technopaegnia. In: KWAPISZ, Jan; PETRAIN, David; SZYMANSKI, Mikolaj (Ed.). *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin: De Gruyter, 2013, p.199-224.
- REED, Marcia. The Book in General: Some New Definitions. In: REED, Marcia; PHILLIPS, Glenn (Org.). *Artists and their Books – Books and their Artists*. Los Angeles: Getty Publications, 2018, p. 1-13.
- SANTAELLA, Lucia. “O pluralismo pós-utópico da arte.” In: *ARS*, vol. 7, no. 14, São Paulo, 2009, p. 130-151.
- SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte. “As margens dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.” In: *Anais Dos Encontros Internacionais De Estudos Medievais*, no. 1, Fortaleza, 2019, p. 255-265.
- ZUMTHOR, P. ZUMTHOR, Paul. “Carmina figurata”. *Revista USP*, n. 16, p. 69-75, 1993.

## Poesia e tecnologia: o livro *Grão*, de Álvaro Andrade Garcia

Carmélia Daniel dos Santos (PUC-Minas)<sup>1</sup>

Este texto faz parte dos estudos iniciais de doutorado sobre a poesia digital de Álvaro Andrade Garcia. Neste artigo apresentaremos o livro digital *Grão* e a ideia do autor sobre “descategorizar a poesia para recategorizá-la”, bem como algumas considerações a sobre os textos em ambiente digital. Garcia é mineiro de Belo Horizonte e está entre os precursores da poesia e criação digital tanto em Minas Gerais quanto no Brasil. Entre suas ocupações, está a de diretor de audiovisual e multimídia, romancista e poeta com 15 livros em diversos meios e suportes. Além disso, o autor trabalha, desde a década de 1980, na escrita e publicação de poesia nos mais variados suportes, como rádio, tv, jornal, instalações públicas, projeções, internet e aplicativos para dispositivos móveis. Sabe-se, então, que a sua escrita está sempre em busca de novos espaços para circulação da poesia.

Em 1992, o poeta criou juntamente com outros parceiros o Ateliê Ciclope de arte e publicação digital, que pode ser acessado nos seguintes endereços eletrônicos: [www.ciclope.art.br](http://www.ciclope.art.br) e [www.wordpres.sitiodeimaginacao.blog](http://www.wordpres.sitiodeimaginacao.blog). A trajetória de escritor e diretor passa por quase todas as ondas digitais: vídeo poesia com computação gráfica, sistema multimídia, cd-roms, dvds, *sites* e aplicativos. Pode-se destacar, principalmente, o trabalho desempenhado com o *Managana* (software livre que possibilitou a publicação do seu próprio trabalho, além de fornecer espaço para que outros escritores tenham acesso para disponibilizar suas criações).

No começo dos anos 1980, a aparência de alguns trabalhos produz uma redefinição do que passaria a ser considerado digital. Entre outras, questionando a relação desse digital e a literatura, as obras produzidas pelo Garcia são centrais para se pensar na escrita criativa digital e as formas de aproximações entre o processo de criação de textos em computadores, pois fazem uso de algoritmos interativos, nos quais o próprio usuário desenvolvesse programas de criação que projetassem uma nova metodologia, uma verdadeira linguagem de autor e obras.

1. Doutoranda em Letras pela PUC-Minas.

A produção literária do Garcia está inserida em vários suportes e meios digitais. Deve-se ter em mente, portanto, que o escritor se dedica tanto ao trabalho com o livro impresso quanto ao digital, o que abre espaço para a produção poética na hipermídia. A sua múltipla diversidade de obra permite que, nela, seja possível investigar inúmeras possibilidades de criação artística, com recursos visuais, rítmicos, sonoros, a performance, como pode ser visto/ouvido no livro transmídia *Poemas de Brinquedo* (2016), no qual o autor mostra ser possível que o texto dialogue com diversas linguagens dentro do ambiente digital e cheio de transformações. Há nele uma expansão para outras mídias: tem a leitura performativa seu ponto alto e um jogo com o livro impresso. Nota-se também a presença do coletivo como designer gráfico, designer sonoro, programador, que assumem o lugar autoral.

O texto poético no meio digital tem expandido as suas características imagéticas em ritmo, cor, forma, imagens, texturas, sons, movimentos, ruídos, envolvendo a interatividade e no que permite a poesia transmitir em sua semântica nas possibilidades de leitura/interpretação no contexto de pluralidades da poesia digital. Nesse ambiente de criação poética, Garcia, juntamente com Lucas Junqueira<sup>2</sup> no Atelier Ciclope, cria em 2012 o *Managana*, que é um software livre modular e licenciado sob a LGPL versão 3 (que é uma licença para software livre com maior utilização). Junto com a criação do *Managana*, em 2012 foi criado o livro eletrônico de poesia *Grão*, lançado no Espaço UFMG do Conhecimento. Uma instalação de tvs, computadores, tablets e smartphones exibiu o livro, que foi totalmente confeccionado no software multiplataforma *Managana*, cujo lançamento oficial também aconteceu durante o evento. Vale ressaltar que tanto o livro como o *Managana* são independentes, mas a história por trás de suas criações se encontra, uma vez que *Grão* foi autorado no software e ambos foram lançados ao mesmo tempo.

Porém, em janeiro de 2020, o software Flash, que rodava o *Managana*, foi bloqueado, tornando-se impossível de ser mantido on-line. Assim, ele só pode ser acessado em versões locais, ou no [www.managana.org](http://www.managana.org) (em inglês), que é possível ver código fonte (com restrições) e exemplos de uso desse software. Com o flash fora do universo on-line, os projetos do Garcia ficaram indisponíveis, sendo de

2. <https://www.ciclope.com.br/biografias/lucas-junqueira>

grande perda para os estudos sobre poesia digital. Mas, para sobreviver após esse desastre, o autor organizou os conteúdos digitais e conectou uns aos outros através de hipertextos. A interatividade entre o usuário e o dispositivo se perdeu, mas é possível ter acesso às criações audiovisuais. Nesta versão, o *Sítio de imaginação 7.0 lite*, usa o *Wordpress*<sup>3</sup>. É importante lembrar que o *Sítio 1.0* foi criado em 2002 e era mantido também com o uso do flash.

*Grão* (2012) é um projeto poético que tem a tecnologia incorporada ao seu processo de criação. É um livro eletrônico de poesia composto por poemas em movimento, animados e mixados, que expande o espaço do poema para outras mídias, incluindo a instalação, o ruído, os exercícios sonoros. Nele encontram-se poemas em português, sânscrito, inglês e com ideogramas em chinês.

Nessa linha de chegada do poema grão, há o poema de partida que é baseado na triologia A O M. Por trás do poema digital há um diálogo com a tradição Hindu, agora ambientado dentro de um pen-drive. Nas palavras do poeta

O livrE (livro eletrônico) de poesia já consumiu mais de 20 anos de pesquisa e trabalho do autor em dicionários e textos de linguística, etimologia e mitologia. Grão se dedica à letra fenícia Alef, semelhante à letra grega Alfa e a letra A do alfabeto latino e seu equivalente cirílico, e que simboliza o começo de algo. Na literatura, o escritor argentino Jorge Luís Borges denomina de Aleph o ponto que contém todo o universo.<sup>4</sup>

Sobre esse livro transmídia (termo conceituado por H. Jenkins, como sendo aquele que contribui para as convergências das mídias, que utiliza da sua plataforma), falamos no artigo “O livro transmídia Poemas de Brinquedo, de Álvaro Andrade Garcia” que a composição do livro *Grão* é feita de poemas animados, que traz em si a marca dos suportes eletroeletrônicos que necessitam de dispositivos, como o *pendrive* e o computador para que o processo de interação entre o leitor e o texto se concretize. As marcas desse livro que sobressaem à primeira vista são o movimento (por meio da animação), a pausa temporal (que funciona como uma espécie de cristalização da cena)

3. No <https://sitiodeimaginacao.blog/> de Álvaro Andrade Garcia é possível navegar pelas obras digitais abertas e descategorizadas.
4. <https://sitiodeimaginacao.blog/2020/02/02/grao/>



e a musicalidade, que, em sua amplitude de exercícios sonoros, inclui vocábulos, expressões orais, ritmos diversos e ruído.<sup>5</sup>

Jorge Luis Antonio chama esse tipo de escrita de tecnopoesia, uma escrita que “se serve dos recursos eletrônico-digitais da informática para ambientar a palavra no contexto potencial da sua verbo-voco-moto-visualidade” (ANTONIO, 2010, p. 03).

É a artimanha do poeta em lidar com da tecnologia que “vai transformar as linguagens interagentes da poesia e da tecnologia em elementos estruturais comuns por meio da mediação sígnica, campo no qual o poeta vai intervir e produzir a tecnopoesia” (ANTONIO, 2010, p. 05). O autor destaca a importância da “negociação semiótica” que “ocorre no momento em que os signos da tecnologia passam a ser apropriados pelos signos da poesia. É a mediação sígnica por meio de uma interface entre tecnologia e a poesia” (ANTONIO, 2010, p. 09).

O *penlivro Grão* vem em formato de uma caixinha estilo fósforo, com o encarte de ficha técnica e o pendrive que pode ser exibido em computadores sem nenhuma dificuldade. Para a interação acontecer, é através do uso do mouse e com a tecla *esc* do computador, o usuário sai do livro<sup>6</sup>.

Os poemas que compõem *Grão* foram escritos para serem lidos em voz alta, os novos meios resgatam a oralidade na poesia, os poemas nas telas foram feitos para serem ouvidos, nisso há um resgate do ritmo, da vocalização e da experimentação com os sons. Há uma dependência do outro, criado através de uma teia de relações que torna possível a criação coletiva, mostrando que o fazer poético não é mais hierárquico (hoje tudo é ao mesmo tempo e com a participação do coletivo). A esse trabalho coletivo podemos associar o termo, cunhado por Pierre Lévy (2003), “inteligência coletiva”.

A evolução da leitura para o mundo que está em contato com o digital, como há uso do pendrive diariamente no armazenamento de arquivos, músicas etc., temos agora um livro de poemas, já que o livro não se iniciou no suporte convencional como o conhecemos, houve a evolução no tempo, hoje não lemos em pergaminho, lemos

5. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/4839/3324>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

6. <https://sitiodeimaginacao.blog/2020/02/02/grao>

no celular, no computador e também o livro impresso. A linguagem verbal permanece, o que muda é o suporte de leitura.

Entende-se que todo e qualquer “texto” – no sentido mais amplo possível – fornece pistas de como deseja ser recebido, projetando um espectador, que certamente não se confunde com pessoas de carne e osso que, de fato, interagem com o tecido semiótico. É exatamente esse hiato, entre o movimento do texto em direção à recepção, num esforço de efetivar sua proposta comunicativa, e a liberdade fundamental dos indivíduos, que podem se sujeitar (ou não) à interlocução da maneira que lhes for conveniente, que insere outro espaço de tensão no realismo inter e transmidiático atual (LEAL, 2012, p. 5).

Embora muitos possam ler na tela como no papel, há uma opção aberta para se ler de forma diferente com dinâmica nova que o papel não permite, há um espaço para links e hiperlinks, além da interatividade.

*Grão* é composto por seções que aparecem à medida que o leitor usa o mouse para interagir com as palavras. Por exemplo, na capa há animações com fluxos que vão e voltam ao tocar no ideograma. Apropriando-se da tecnologia, Garcia usa o computador de modo criativo para criar sua poesia. Mesmo que no primeiro momento gere estranhamento, esse tipo de poesia deve ser entendido como livre, e

Se é pela primeira vez que a vê, não tente ler como poesia, melhor, nem sequer tente ler de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nelas (PIGNATARI *apud* BACELAR, 2001, s/p.).

Embora haja resistência, há mudança de posição do ato de ler, junto a audição vem o olhar para a tela, que democratiza, descentraliza a poesia, interfere no modo de ler.

Nesse sentido, para António Risério, “o que se procura é ampliar o arco das formas textuais expressivas. Transfigurar o sistema alfabético, subvertendo ou superando a cristalização espacial meramente linear dos conceitos verbais” (RISÉRIO, 1998, p. 185). O *penlivro* abre um novo espaço de fruição do texto, com animação, multimídia e interatividade como vistos nos blogs, Twitter, e outros meios que se

tornam matéria de uma nova escrita acompanhada do computador – o que é estimulante para a literatura, que sempre abre espaços para novas possibilidades.

A oralidade continua no poema digital com pronúncias de várias vozes e que trabalha também outras áreas através da interatividade homem-máquina, através das pausas, das retomadas do texto, do aumento do volume sonoro para ouvir o poema. É uma forma de aproximar os leitores de uma nova forma de ler e ver o texto poético.

Entendemos que com o suporte da máquina a poesia se torna mais artística, mais híbrida, que é um ganho para ela, que tem na tecnologia o ambiente para se conectar e a distribuição imediata, com repertório amplo de programas, softwares, animações. Há na poesia em ambiente digital uma extensão do que a expressão corporal não dá conta, entram as várias mídias para fazer o poema “rodar”.

Risério tece contribuições sobre o uso da tecnologia na criação de poemas: 1) utilização em composição textual do conjunto ícone/símbolo; 2) iconização da própria escrita e da semantização de elementos infravocabulares, através da exploração icônica da letra; 3) os dois processos concorrem para uma superação do modelo (ou norma) linear da escrita fonética, que durante séculos dominou, de modo incontestável, a paisagem textual do ocidente (RISÉRIO, 1998, p. 159).

É a marca da criação do Garcia, que sempre esta em busca da integração de diferentes linguagens, incorporando recursos de multimídia na produção e veiculação de obras literárias:

Nesse primeiro momento, a ideia de poesia para a tela ainda era a grande atração, mais até do que a questão da interatividade que é posterior. A pesquisa era muito mais em torno da introdução do movimento, da leitura não linear, do tamanho das palavras e da posição relativa delas, ou seja, da composição de uma tela móvel em torno do que isso causava de transformação no texto e na poesia. De certa forma, isso já é o que se estava pensando no papel, com a Poesia Concreta e com diversas outras experiências pré-computacionais que também discutiam o fim do verso tradicional e uma série de questões que começamos a pensar a partir da tela. (GARCIA, 2014, p. 267).

Os textos, que antes eram produzidos em suportes convencionais, foram inovados com a produção de trabalhos que exploram a linguagem no microcomputador, ainda nas décadas de 1980 e 1990.

Ao comprovar que a escrita não é algo apenas individual, o projeto digital de Garcia idealizou o *Grão* e elaborou cronogramas de atividades para definir a estrutura da linguagem que seria utilizada. Nesse processo, o *penlivro* foi concebido por várias mãos. Essa escrita coletiva proporciona ainda um espaço para formação de equipes de criação também de literatura, mudando o ambiente de trabalho do escritor. Essas misturas de autorias proporcionadas pela escrita na tela através do movimento, do som, do texto, da imagem, etc, se concretiza na interação com o leitor usuário. Tudo isso devido a cultura participativa, graças a ela, segundo Jenkins, é que “cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana” (JENKINS, 2009, p. 30).

Ressalta-se que, com a chegada da internet e seus novos meios de comunicação, tem-se uma nova forma de acesso ao saber, uma vez que o homem passa a pensar e a compartilhar seus conhecimentos por meio do ciberespaço, que permite a interligação do indivíduo a outros espaços geográficos.

A inteligência coletiva é, então, “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (LÉVY 2003, p. 28). Assim, acredita-se que o trabalho de Garcia vá de encontro a proposta de Lévy, uma vez que visa ao reconhecimento das habilidades que se distribuem entre os indivíduos, a fim de coordená-las para serem usadas em prol da coletividade. Podemos chamar esse trabalho colaborativo de “inteligentes coletivos” das tecnologias da informação e comunicação, que usam de ferramentas para a criação literária e multimídia na produção de seus textos.

A fim de se pensar no texto em ambiente digital, é imprescindível deixar claro que se levam em consideração os argumentos de Derrida (2006, p. 07), no que diz respeito ao processo de composição: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível”. Assim, pensar que a criação de um texto é resultado da combinação proporcionada entre o que já é conhecido e o saber proveniente de outras áreas possibilita ampliar o panorama sobre os estudos de poesia com a inovação tecnológica, próximo a ideia de Julia Kristeva (2005, p. 58): “[...] todo

texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” – não apenas unir poesia e tecnologia, mas explorar formas novas e originais.

Em *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, Antonio Risério, discute sobre o virtual e o poético, ressaltando a importância das técnicas e do conhecimento das áreas da computação gráfica, do *design* colocados a partir da poesia concreta, que abre espaço para a experimentação poéticas e que também é referência para a escrita do Garcia e nas escritas digitais.

A ideia de Genette “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos [...]” (2010, p. 7), se aplica a *Grão*, pois, ao lê-lo, lê-se também a poesia concreta, os princípios de formação dos ideogramas, mostrados por Eisenstein em *o Encouraçado Potemkin* (1925). Como descreve Garcia, *Grão*

é uma cosmogonia poética com semas ancestrais são animados e mixados com imagens numa tentativa de criar o mundo através da palavra. Cosmogonia poética com textos em português, inglês, sânscrito e chinês antigo. Ele foi criado e distribuído em meio digital, experimenta a evolução do verbivocovisual de Joyce, passando pelos Campos até os dias de hoje, na era da computação em nuvens e dos dispositivos móveis, onde o termo ganha interatividade, hipertextualidade e dispersão em redes, sendo um exemplo de uma obra de ideografia dinâmica, como define Pierre Levy, ou de imaginação digital. (GARCIA, 2012).<sup>7</sup>

Nessa criação audiovisual o livro age como o estabelecimento de um plano, no qual se tem o diálogo entre a poesia, as artes plásticas e a música. O objeto poético traz em si a marca dos suportes eletroeletrônicos que necessitam de dispositivos, como o *pendrive* e o computador, para que o processo de interação entre o leitor e o texto se concretize. Suas marcas aparentes, que se sobressaem à primeira vista, são o movimento, por meio da animação, e a pausa temporal, que funciona como uma espécie de cristalização de uma cena e a musicalidade em sua amplitude de exercícios sonoros, como vocábulos e expressões orais e ritmos diversos, incluindo aqui o ruído.

Com essas breves considerações, percebemos que na criação de Garcia há a ideia de descategorizar a poesia e dar a ela novas

7. <https://sitiodeimaginacao.blog/2020/02/02/grao/>

moldagens, tirar a poesia da visão pura, cheia de entornos e recategorizá-la no sentido de deixar sua circulação e criação livres dos constrangimentos da linguagem convencional, abandonar a lógica de unicidade do papel e possibilitar o uso em do computador em espaços coletivo para insistir na descoberta de novas formas de interação poética.

Essa poesia experimentada com a ajuda da tecnologia digital indicia um percurso diferente do convencional e possibilita novas experiências do que é ler e escrever poesia com auxílio do software. A esse tipo de escrita que faz uso do computador e pode ser lida em tela, Spalding (2012) chamou de “Literatura digital, ou eletrônica”.

A interseção entre a poesia e o audiovisual agrega à poesia outro valor ao dialogar com diversas linguagens, tais como a verbal, a visual, a sonora e a algorítmica, além do diálogo com as artes plásticas e a música. Como se pode observar, a criação de Garcia é “um objeto de poesia digital é, por predefinição, uma peça de software que necessita de um usuário para transformar um instrumento de/ para significação” (MEMMOTT, 2006, p. 294).

## Referências

- ANTONIO, Jorge Luis. “Alguns aspectos da poesia digital”. *INTERCOM* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande, set. 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP8ANTONIO.PDF>. Acesso em: 5 out. 2018.
- ANTONIO, Jorge Luis. “Intertexto, hipertexto, hipermídia, transmídia: os caminhos da tecno-arte-poesia”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 14, n. 20, 2012, pp. 63-91. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/282/286>. Acesso em: 10 set 2020.
- ANTONIO, Jorge Luis. *Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Universidade da Beira Interior, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EISENSTEIN, Sierguéi. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. 4.

- ed. In: CAMPOS, Haroldo de (org). Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.
- FUNKHOUSER, Chris. *New Directions in Digital Poetry*. New York: Continuum, 2012.
- GARCIA, Álvaro Andrade. *Grão* (livro digital), 2012. Disponível em: [www.sitio.art.br/grao](http://www.sitio.art.br/grao). Acesso em: 10 set. 2018.
- GARCIA, Álvaro Andrade. *Poemas de brinquedo*. Belo Horizonte: Ate-liê Ciclope, 2016. Disponível em: [www.ciclope.com.br](http://www.ciclope.com.br).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2009.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. São Paulo: Aleph, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEAL, Bruno Sousa. “As imagens como arquivo do real: reflexões sobre o realismo contemporâneo”. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, ano 9, v. 9, n. 25, pp. 215-230, ago. 2012.
- LÉVY, P. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MEMMOTT, Talan. Beyond Taxonomy: digital poetry and the problem of reading. In: MORRIS, Adelaide & SWISS, Thomas (ed.). *New Media Poetry: contexts, technotexts, and theories*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2006.
- RETTBERG, Scott. *Electronic Literature*. Cambridge: Polity, 2019.
- RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ate-liê Editorial, 2004b.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPQ, 1987.
- SANTAELA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTOS, Carmélia Daniel dos; MOREIRA, Wagner José. O livro transmídia Poemas de Brinquedo, de Álvaro Andrade Garcia. *Textura – Revista de educação e Letras*. Porto Alegre – RS. v. 21 n. 45 p. 175-191 jan/mar. 2019.

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (UFERSA) <sup>1</sup>

### **Entre ficção e (auto) crítica: metaficção**

Manifestação narrativa da metalinguagem, a metaficção caracteriza-se como o fenômeno por meio do qual a ficção se volta para seu próprio código, expondo seus mecanismos de construção para o público leitor, no sentido de identificar os elementos de composição artística como artifícios e de questionar convenções que constituem a composição literária. A partir do reconhecimento das fraturas e das limitações dos procedimentos literários, o texto literário – autoconsciente, autoirônico e autorreferencial – que se mostra metafictional atua pela problematização e, conseqüentemente, na exposição de seus próprios recursos em meio a história.

Sendo, portanto, definida como “ficção sobre ficção – isto é ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (HUTCHEON, 1991, p.1), o referido discurso se aproxima da atividade crítica, uma vez que propõe um olhar perscrutador, despojado de idealizações, mas ainda comprometido com a fabulação, que se desenvolve segundo aspectos peculiares: a exposição de artifícios de composição literária e o seu questionamento por meio da crítica a convenções narrativas tais como as que se relacionam à onisciência ou às questões espaço-temporais, a prática metafictional atinge também a noção de história (ou fábula), uma vez que se desenvolve a partir da interpenetração dos discursos crítico e narrativo.

Levando em consideração a irreverência estética delineada pelo *modus operandi* metafictional, a referida modalidade narrativa acaba por minar também a relação leitor/texto. Se a metafictionalidade do texto narrativo se expressa, sobretudo, por meio do ataque sistemático às convenções e aos lugares-comuns relacionados à questão da escrita e da leitura, o leitor obviamente perde alguns dos referenciais que atribuíam certa estabilidade à sua interação com o

1. Professora Adjunta na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Doutora em Letras (PPGL - UFPB).



texto literário. Diante de um texto que põe em xeque suas próprias estratégias de produção, o leitor não tem outra escolha a não ser o engajamento efetivo com a significação.

### **Adaptação e metaficção: reflexividade transmutada**

A adaptação fílmica ocorre a partir da relação dialógica, intertextual, de simbiose entre literatura e cinema e se configura como um processo ampla e abertamente autoconsciente, tanto em sua produção, como em sua recepção; aspecto que aproxima o contato com o produto da adaptação à experiência de leitura suscitada pelas narrativas metaficcionais.

O contato do adaptador com o texto literário é de natureza questionadora, participativa e atenta às suas potencialidades intersemióticas. O filme adaptado apresenta-se como a materialização desse aspecto, uma recriação resultante de uma leitura cocriativa, dialógica.

De acordo com Linda Hutcheon (2011, p.22), em *Uma teoria da adaptação*, o fenômeno – considerado em seu sentido amplo – é presença constante na dinâmica de criação artística, configurando-se como uma prática fundamental à cultura ocidental, traduzindo, assim, o truísmo de que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”.

A despeito dessa ubiquidade da prática da adaptação na história da arte, Hutcheon afirma que parte da recepção crítica considera as produções adaptadas como secundárias em relação às suas fontes; pensamento que comprova a retórica que Robert Stam (2008) reproduz em *Teoria e prática da adaptação*, no sentido de evidenciar os pontos de vista conservadores em relação à interação entre diferentes linguagens artísticas, permeados de um vocabulário derogatório, que desvaloriza os resultados do trabalho de adaptação em comparação à suposta originalidade das fontes. Normalmente, esse discurso expõe o desejo em enxergar no material adaptado uma reprodução do que se encontra no material escrito. Tal aspiração, apesar de justificável, mostra-se inválida ao se considerar que a própria palavra adaptação suscita rearranjos, redimensionamentos, deslocamentos e, sobretudo, mudanças. Essa questão se fortalece ainda mais quando se evidencia que esse processo – no âmbito das

realizações artísticas – envolve duas linguagens distintas, de elementos próprios e características peculiares.

Segundo Hutcheon (2011, p.28), a longevidade da prática da adaptação na cultura se deve ao prazer proporcionado pela repetição. Manter contato com uma obra já conhecida evocaria certa sensação de conforto e curiosidade no receptor. No entanto, essa seria uma “repetição sem replicações” e, portanto, com variação. Dessa forma, a ideia de adaptação como derivação perde relevância em comparação à diversidade de motivações que podem orientar a sua prática:

[...] há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: homenagem contestadora, edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HUTCHEON, 2011, p.29).

À prática da adaptação subjaz um trabalho de crítica: apropriação, interpretação e recriação de material estético e de significados, procedimentos que refletem inevitavelmente o posicionamento analítico diante do texto fonte. A multiplicidade semântica da literatura é muito mais provocadora do que cerceadora da liberdade de recriação. É a partir dessas peculiaridades que caracterizam linguagem literária e linguagem cinematográfica que o processo de adaptação floresce como trabalho de criação, materializando-se como obra dotada de autonomia e liberdade em relação ao material preexistente a ponto de “perturbar seu equilíbrio” (BAZIN, 2014, p. 127) e atribuí-lo novas possibilidades semânticas.

A presença do dado metaficcional no texto literário transforma o trabalho de adaptação fílmica. Considerando que, nesse caso, a narrativa solapa as noções convencionais de fabulação ao inserir comentários sobre as mesmas e uma variedade de recursos autor-reflexivos, intrincando a narratividade do texto, é possível inferir que a transposição desse material para a linguagem cinematográfica passa a envolver novas formas de interação com o texto e de composição fílmica.

Apontada como eixo comum às linguagens literária (no caso dos textos que apresentam natureza narrativa) e cinematográfica, a narratividade seria o aspecto que possibilitaria o contato intertextual

entre os referidos meios de expressão. O fenômeno metaficcional visa justamente ao questionamento e à subversão de convenções que contribuem com a construção dessa noção no texto literário, promovendo reviravoltas estilísticas que minam a história, construindo uma narrativa que pensa sobre si mesma ao mesmo tempo em que se constrói. Isso, portanto, representaria aparente dificuldade ao processo de adaptação, que não contaria mais com o intermédio da fábula como elemento passível de recomposição por outra linguagem.

No intuito de contornar essa potencial e suposta dificuldade, o processo de adaptação recorre a alternativas que tornem possível o redimensionamento de um discurso autorreflexivo essencialmente literário para as telas. A adaptação, nesse caso, perde o (suposto) aspecto unificador, podendo se voltar para outras questões do texto: valorizar os elementos da história, suavizando a questão metaficcional do texto fonte, ou desenvolver maneiras de se engajar a ela, transferindo esse material para a linguagem cinematográfica, o que resulta no desenvolvimento de estratégias de autorreflexividade.

A adaptação que opta por aderir ao discurso autorreferencial proposto no texto literário desconstrói a expectativa comum ao processo que diz respeito à ansiedade de se encontrar a materialização da narrativa literária em imagem, som e movimento. Assim, segundo Stam (2008, p.44), desenvolvem-se formas distintas de recepção, que, de certo modo, enfraquecem a preponderância de eventos e elementos narrativos e conscientizam o espectador “sobre a existência da caneta, do pincel ou da câmera que criou as figuras fictícias”.

### **Adaptação e reflexividade: reações do cinema frente ao dado metaficcional**

Analisando as numerosas adaptações de *Dom Quixote* para o cinema, Stam (2008, p.64) conclui que grande parte dos filmes opta por incluir os episódios famosos e excluir o material considerado “não-cinematográfico”, isto é, as passagens autorreflexivas do romance, marcadas pela presença de “crítica literária, histórias intercaladas e técnicas de mise-en-abyme”.

Em oposição a essa tendência, o autor localiza *Dom Quixote*, de Orson Welles, filme inacabado e editado apenas após a morte do

diretor, que adere mais fortemente ao estilo cervantino, buscando realizar sua transposição para a linguagem cinematográfica. A maneira pela qual Welles demonstra aceitar o desafio de adaptar o dado metaficcional presente no romance se traduz na tentativa de “emular e modernizar as técnicas narrativas de Cervantes” (STAM, 2008, p.77). Esse posicionamento resulta na manutenção do espírito “quixotesco” através de sua transcodificação para o cinema: as passagens autorreflexivas de *Dom Quixote* de Cervantes são adaptadas para o contexto audiovisual, uma vez que Orson Welles toma o texto cervantino como provocação a um trabalho de adaptação abertamente metalinguístico e autoconsciente.

Desse modo, Stam aponta as reações cinematográficas possíveis frente a traços metafissionais do material literário. Essas formas de lidar com a natureza do material apresentado pelo texto literário oscilam entre a total indiferença a esse aspecto – o que resulta em produções que atuam em nome da narratividade convencional e da composição de um filme com maior potencial de aceitação do público (supostamente ávido por histórias imersivas e ilusionistas) – e a adesão ao desafio da autorreflexividade – resultando em adaptações fílmicas que trabalham uma vasta gama de alternativas cinematográficas que transpõem o dado metaficcional para a linguagem audiovisual de forma mais comprometida.

Com a adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, realizada por André Klotzel (2001), ocorre um exemplo de adesão total à autorreflexividade que se mostra no romance de Machado de Assis. O filme supera a regra que, no ponto de vista de teórico, domina o trabalho com a adaptação de textos autorreflexivos: a inobservância do discurso autoconsciente do texto literário como motivador da prática metalinguística também no filme, por meio da construção de um discurso autocrítico (STAM, 2008, p.171).

O teor mordaz de autocrítica do romance é transfigurado no filme por meio de recursos metalinguísticos essencialmente cinematográficos que mobilizam a atenção do espectador e expõem a natureza do filme como um conjunto complexo de artifícios e recursos técnicos, operando, portanto, de forma análoga à do texto literário no sentido de desconstruir certas convenções narrativas, despertando no público (leitores e espectadores) a renovação de seus hábitos de recepção e significação. Dessa forma, a adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não demonstra impassibilidade

frente às provocações machadianas. Nesse caso, o material literário provoca o processo de adaptação e de produção cinematográfica, assim como desafia o leitor a reconsiderar seu posicionamento diante do material textual.

As considerações de Robert Stam chamam atenção para as vicissitudes que se estabelecem na relação entre literatura e cinema na presença (ou sob a “interferência”) do discurso metaficcional: a metaficção – como conclui Hutcheon (1991) – convoca o leitor a participar mais ativamente do processo de construção da narrativa. Sendo o adaptador, antes de tudo, um leitor, sua relação com o texto segue princípios similares.

As atitudes desse adaptador enquanto leitor de metaficção podem vir à tona no filme, que resulta desse processo de leitura e interpretação. Em casos em que se observa a “regularização” da autoconsciência e da autorreflexividade do texto literário, ocorre a produção de narrativas fílmicas em que os aspectos metaficcionais não são aproveitados no filme, que apresenta uma história de natureza mais linear, desprovida de recursos autorreferenciais e de estratégias que atribuam complexidade à narrativa fílmica.

*O colecionador* – filme de William Wyler (1965), adaptado do romance homônimo (1963) de John Fowles – demonstra essa tendência, uma vez que valoriza mais as questões fabulares do romance, ressaltando os desdobramentos da relação entre Frederick Clegg e Miranda, opção que leva à supressão da alternância de pontos de vista realizada no romance.

Enquanto no filme o espectador é levado a conhecer uma história de sequestro que evidencia a obsessão do criminoso pela vítima e o desespero dessa última, no romance, o leitor conhece essas personagens em profundidade, uma vez que tem acesso ao ponto de vista tanto de uma, como de outra. Esse efeito se deve à adoção de um narrador autodiegético (Clegg) até o momento em que ele encontra o diário de sua vítima. A partir disso, o leitor tem acesso direto aos escritos da moça sem nenhuma mediação ou interferência da voz narrativa, que dominava a enunciação até então.

Além dessa estratégia metaficcional – que destaca o potencial manipulativo dos recursos narrativos, a diversidade dessas estratégias e o poder que elas exercem sobre a natureza da leitura e da interpretação –, é possível verificar a semelhança entre a relação de sequestrador e vítima (dominador e dominado) com a

conturbada relação entre narrador e leitor. Independentemente de sua qualidade cinematográfica, o filme demonstra a opção pela suavização dos recursos metaficcional do material escrito, sem recorrer a procedimentos cinematográficos autorreflexivos ou anti-ilusionistas.

*Blow-up: depois daquele beijo* (1966), de Michelangelo Antonioni, reage de forma expressiva à presença do metaficcional em *As babas do diabo*, de Julio Cortázar, narrativa com a qual se relaciona dialogicamente. Cineasta que compartilha com Cortázar o interesse teórico-crítico pela arte, Antonioni compõe narrativas que escapam à tentativa de regularizar a fragmentação resultante dos aspectos metaficcional do conto, ciente de que esse recurso é o principal suporte de significação dos textos. A liberdade em relação a convenções e paradigmas narrativos que se encontram no material escrito é absorvida e transmutada pelo filme através de um discurso autorreflexivo que contesta uma diversidade de aspectos ligados à composição, à recepção e à significação cinematográficas.

A dificuldade que o dado metaficcional impõe à composição audiovisual, por suprimir a visibilidade da narratividade, é, então, o ponto de partida para a produção de Antonioni, que propõe uma interpretação possível às diversas sugestões autorreflexivas que Cortázar insere no conto. Um desses aspectos se relaciona à questão da noção de realidade e de sua representação pela arte, uma discussão que afeta o cinema frontalmente, considerando que seu princípio mais fundamental está intimamente ligado à produção da impressão de realidade.

O redimensionamento da discussão proposta por Cortázar possibilita ao filme de Antonioni uma significativa autonomia em relação ao texto literário; o convite ao jogo foi aceito, ambos os autores passeiam livre e criticamente pelos meandros da composição artística.

Em *Blow-up*, é possível perceber que o intercâmbio literatura-cinema se desenvolve de maneira livre; diversos elementos presentes no conto são suprimidos, amplificados e recriados pelo filme. Já a feição metaficcional do conto – que é fundamental ao seu processo de significação – não só é aproveitada, como transcodificada para o contexto discursivo cinematográfico, embora não de forma explícita, como acontece, por exemplo, em *O desprezo* – filme de Jean-Luc Godard, inspirado em *Il disprezzo*, de Alberto Moravia – e *A mulher do tenente francês*.

O processo de adaptação aproxima-se, desse modo, à analogia que Hutcheon propõe entre a atividade tradutora e a atividade adaptadora, ao citar Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*. Se a tradução não corresponde a uma simples versão de um significado proposto pelo texto escrito, mas a um trabalho resultante do “engajamento com o texto original” (HUTCHEON, 2011, p. 40), a adaptação se aproximaria dessa forma de se compreender a tradução; equivalendo a “traduções em forma de transposições intersemióticas”, configurando-se como um trabalho de envolvimento com o texto escrito resultante de um olhar abrangente, envolvido com a reconstrução do significado (ou mesmo com o avivamento de sentidos latentes) ou, nas palavras da própria autora, “(...) tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2011, p. 40).

Esse trabalho de recodificação exige, portanto, a manipulação do material escrito e a busca por recursos expressivos que “traduzam” àquele novo código, ao audiovisual, os possíveis significados do texto literário. Tal procedimento está intensamente ligado à ideia de autonomia, embora o trabalho de adaptação possa remeter à ideia de dependência em relação a um texto pré-existente.

No caso de *Blow-up*, o fato de se tratar da adaptação de um conto recrudescer ainda mais a liberdade de criação. Gênero literário em que predominam lacunas a serem preenchidas pela interpretação resultantes muitas vezes de sua estrutura fragmentária, o conto pede ao leitor que participe da dinâmica de significação a partir de uma construção textual aberta. No processo de adaptação fílmica, essas peculiaridades do gênero em questão requisitam procedimentos distintos dos que estão normalmente ligados à adaptação de romances, por exemplo.

O conto, ao sugerir os significados a partir de momentos de silenciamento da história ou de uma construção metafórica, possibilita à adaptação a amplificação de nuances que se encontram dispostas de forma mais velada no texto. Trata-se mais de uma necessidade, uma vez que frequentemente o material textual que se encontra na narrativa breve não é suficiente para o tempo médio de duração de um filme de longa-metragem, como afirma Hutcheon: “As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (2011, p. 44). Os filmes que resultam de adaptações de contos,

portanto, normalmente são frutos de um processo de (re)interpretação, (re)criação e intervenção intenso, que muitas vezes reelabora significados que se encontravam sub-reptícios na trama textual.

Em *Blow-up* esse trabalho é perceptível no que tange à emergência da autorreflexividade a partir do dado metaficcional do conto. O que no conto pode suscitar a paralisia da narrativa – as paradas questionadoras, os momentos de exposição da autoconsciência, a exposição dos bastidores da composição narrativa – é redimensionado e transformado na tônica do filme.

Os exemplos supracitados refletem a dinâmica da adaptação fílmica em contexto metaficcional. O material literário autoconsciente e autorreflexivo perturba o já conflituoso processo de adaptação, que lida com a imbricada relação intersemiótica de duas linguagens que são, à primeira vista, inconciliáveis, mas que encontram em seu eixo comum – a narratividade – uma abertura para a relação de diálogo entre linguagem literária e linguagem cinematográfica. Se a metaficção problematiza a questão da narratividade, expondo seus artifícios e suas potenciais falhas, propondo formas alternativas de se conceber a narrativa ao realizar seu desnudamento a partir de suas próprias estruturas e do questionamento dos aspectos convencionais que a condicionam, o processo de adaptação fílmica aparentemente perde seu ponto de apoio no relacionamento com o texto literário. Essa particularidade pode gerar a ideia de que o texto metaficcional seria resistente ao processo de transcodificação.

No entanto, levando em consideração que a arte de uma forma geral, desde os tempos mais imemoriais, apresenta fortes tendências à autorreflexividade, o que impediria o cinema de realizar o exercício autorreflexivo, respondendo criativamente aos textos literários metaficcionais? A tendência anti-ilusionista se faz presente no cinema desde sua origem – o cinema mudo diversas vezes busca suprir a carência da comunicação sonora recorrendo às potencialidades semânticas dos recursos técnicos de cinema, frequentemente usados em desacordo com as convenções – e se estende ao longo da trajetória de sua consolidação como linguagem artística. Desse modo, a presença do dado metaficcional em meio ao processo de adaptação fílmica seria um estímulo a esse potencial autorreflexivo talvez adormecido devido à natureza de suas características técnicas que produzem a impressão de realidade. Considerando a natureza autoconsciente do processo de transcodificação, a adaptação fílmica em contexto



metaficcional pode amplificar essa característica, ampliando também as possibilidades da autorreflexividade no cinema.

### **Considerações finais**

As já referidas tendências em ignorar ou omitir a sugestão da metaficcionalidade apontam para posicionamentos estéticos (e, por que não dizer, ideológicos?) que se vinculam à produção cinematográfica mais inclinada a procedimentos convencionais e mais comprometida com a construção de narrativas de maior aceitação do grande público, relacionando-se de forma mais intensa com a linguagem cinematográfica clássica, produzindo filmes cujas narrativas operam a “correção”, ou a “regularização” da feição metaficcional do texto literário.

A atitude de aceitação do desafio metaficcional do texto literário traduz o comprometimento com pensar o cinema em suas distintas feições, inserindo essa reflexão no próprio filme a partir dos recursos que lhe são peculiares, dialogando criativamente com a fonte textual literária. Tal orientação mostra relativa independência do cinema em relação à construção de narrativas mais palatáveis alinhadas a interesses e motivações mercadológicas, sendo perceptível na cinematografia de realizadores conhecidos pela ampla atuação não apenas na produção cinematográfica, mas na compreensão e análise das múltiplas possibilidades da linguagem audiovisual.

Sobre a dinâmica de adaptação fílmica de uma forma geral, Robert Stam percebe que os mais populares manuais de elaboração de roteiros deixam transparecer uma tendência à “regularização” dos aspectos textuais que se configurassem como problemas às etapas de produção, comercialização e recepção do filme e dos elementos que não apresentassem potencial intersemiótico, isto é, que apresentassem dificuldades ao processo de transcodificação:

Quase invariavelmente, eles [os manuais para roteiristas] recomendam jogar a fonte na direção do modelo dominante de contar histórias (seja no modelo clássico de Hollywood ou de Sundance, sua versão mais amenizada). O modelo aristotélico reciclado e suburbanizado dos manuais de roteiro recorrem a estruturas em três atos, conflitos principais, personagens coerentes (e muitas vezes simpáticos), um arco narrativo inexorável e catarse final ou final feliz (STAM, 2006, p.45).

Essa afirmação pode ser extensiva à questão da adaptação fílmica em contexto metaficcional se for levado em consideração que esse aspecto – quando se apresenta no texto literário que o cinema se propõe a adaptar – é frequentemente omitido (ou não percebido em sua totalidade), ou mesmo reajustado pela predominância dos elementos dotados de maior potencial fabular. Tal tendência deixa de abordar o que seria – no caso da narrativa literária metaficcional – a essência do texto, o elemento mais fundamental ao processo de significação.

Seguindo o caminho oposto, as narrativas fílmicas que se envolvem com os aspectos metaficcionais sugeridos no texto literário, dialogam de forma fecunda com suas fontes, uma vez que transcendem a mera transposição da história, investindo igualmente na criação e na recriação do aspecto autorreflexivo literário, apondo os espelhos também para si mesmas e, com isso, construindo obras que não realizam apenas a adaptação de uma história, mas que – provocadas pelo material textual – exercitam suas próprias questões metaficcionais. Esse esforço resulta em narrativas fílmicas que subvertem uma diversidade de convenções cinematográficas e que requisitam ao espectador, além de maior atenção aos múltiplos procedimentos narrativos, técnicos e estilísticos, participação ativa na significação fílmica.

## Referências

- BAZIN, André. O que é o cinema? Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUTCHEON, Linda. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. London And New York: Routledge, 1991.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Trad.: André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad.: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do desterro, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul. 2006. Semestral.

## Entre laços e lanças: a construção da identidade feminina através da metaficção histórica em *O retrato do rei*, de Ana Miranda

Cristina Reis Maia<sup>1</sup>

### Introdução

Este trabalho é uma reflexão acerca da identidade feminina na obra *O retrato do rei* (MIRANDA, 2001). Consiste em examinar as representações sociais instituídas sobre as mulheres a partir de sua narrativa e investigar como estas imagens persistem ainda hoje.

Abordando a Guerra dos Emboabas – ocorrência que marca a posse e ocupação das jazidas auríferas no Brasil Colonial e apresenta, ainda que de forma incipiente, um sentimento de pertencimento e territorialidade –, o livro constrói sua narrativa sob o ponto de vista das representações femininas. Utilizando de pesquisas históricas, sob o uso do referencial metahistórico (HUTCHEON, 1991), este episódio é recontado sob o protagonismo de uma mulher.

Focando nos papéis femininos desempenhados ao logo da história, a autora se utiliza da metaficção historiográfica para discutir sua função, recorrência e potencialidades. Para tanto, ela outorga uma liberdade na (re)construção da narrativa, problematizando os acontecimentos – ao trazer à luz diferentes versões da História (WHITE, 2001) e o enquadre subjetivo sobre o contexto em questão, contribui para o questionamento de “verdades absolutas” impostas (WHITE, 1991). Um processo que é facilitado através da apropriação (descritiva) de obras artísticas famosas, as quais, retratando cenas do cotidiano, permitem ao leitor uma imersão no contexto da época.

Sua narrativa introduz um olhar perscrutador, contribuindo para uma nova apreensão acerca da construção identitária feminina, permitindo-nos uma reflexão acerca de seu processo de concepção, institucionalização e reprodução – a quem servem e por que permanecem atuais e recorrentes. Oferece, ainda, um referencial crítico sobre tais predicamentos, possibilitando ao leitor estabelecer

1. Graduada em Serviço Social (UFF) e Letras (FFP/UERJ), Mestre em Antropologia (UFF) e Estudos Literários (FFP/UERJ). Atualmente trabalha no campo sociojurídico do TJRJ.

sentidos entre os fatos do passado e a atualidade, facilitando a compreensão da realidade em que se vive.

### **O olhar subjetivo da história na construção da(s) identidade(s)**

Em meio a discursos e versões ideológicas (MUNSLow, 1997), a História constitui suas representações sociais. Estas, buscam assegurar a ascendência e o domínio de uma determinada visão de mundo sobre as demais – o que implica na idealização de identidades e papéis sociais exercidos pelos atores sociais.

Dessa forma, embora toda sociedade possua seu próprio cânone, erigido a partir de um cabedal de práticas e condutas instituídas que delineiam certo padrão de comportamento e constituem diferentes narrativas, nenhuma delas é linear. Isto porque cada uma compreende uma história e se inscreve em um mosaico cultural que atravessa as fronteiras das relações sociopolíticas; eivada por subjetividades, vão além dos costumes e hábitos para descrever apreensões e expectativas pessoais e coletivas.

Tendo em vista esta concepção, a escolha da metaficção historiográfica como narrativa de *O retrato do rei* não é acidental: ela tem com foco problematizar a construção das diversas representações sobre o universo feminino em pleno processo de colonização. Constituindo um reflexo sobre o que a sociedade espera desses seus membros, elas definem um padrão (de condutas) específico. O que não significa que inexista outras opções – apenas que no jogo das relações de poder certas representações se sobrepõem à(s) outra(s), sobrepunando-a(s). Nesta premissa, a *recontação* da história abre um leque de possibilidades, consistem em importantes instrumentos de produção de valores e de “verdades” que não podem ser deixados de ser analisados criticamente.

Sob tal parâmetro, temos como pano de fundo do enredo o painel sociopolítico sobre o qual se assenta a sociedade patriarcal do Brasil colonial às vésperas de uma importante insurreição. Desencadeada no início do século XVIII, a Guerra dos Emboabas permite à autora discorrer sobre a condição da mulher à época – os diversos papéis a ela designados –, discriminando os modos, condutas e costumes que vivenciavam, compondo o entrelace entre sua função e a conjuntura social. Comporta ainda, uma inevitável comparação sobre o

passado e os dias atuais, traçando um paralelo entre a época colonial e a contemporânea apontando sutilmente, para as transformações e reincidências de tais comportamentos ao longo do tempo.

Retratando a guerra através da história de uma personagem feminina – com todas as suas nuances e implicações –, o livro recupera parte da construção da mentalidade e manifestação social da época. No entanto, apresenta também uma perspectiva analítica decorrente da incorporação de avaliações críticas posteriores ao discurso histórico. A junção dessas duas perspectivas conduz a uma versão original, inegavelmente subjetiva, e que proposital e subliminarmente sinaliza para questões a serem problematizadas.

Este caminho seguido pela autora faz refletir sobre a multiplicidade de narrativas geradas por um mesmo acontecimento e o motivo pelo qual uma delas prevalece sobre as demais. Porque, afinal, a História não é apenas um compêndio de registros de ocorrências, mas um somatório abrangente e plurifacetado resultante de realidades e visões de mundo distintas construídas a partir de pontos de vista e concepções político-ideológicas diferentes.

### **O contexto narrativo e as possibilidades interpretativas**

Assim, embora em primeiro plano *O retrato do rei* aborde as articulações políticas que visavam assegurar o domínio sobre a extração mineradora e o projeto expansionista do território colonial, são as representações sociais que, subliminarmente, imprimem cores às personagens e delineiam a narrativa sob um viés crítico.

Mais do que retratar o confronto entre os descobridores do ouro e os demais aventureiros pela disputa dos direitos à exploração das jazidas e seus atravessamentos econômicos, seu cerne discursivo direciona-se para o painel no qual se desenha a sociedade da época. Para tanto, a introdução de elementos estéticos (telas, gravuras e obras arquitetônicas) na narrativa, permite a percepção da história sob um horizonte mais expandido, abrindo-se a novos diálogos. E embora o fio condutor do enredo seja a disputa política de uma pintura pública do rei de Portugal – um “retrato de Corte”, cuja função consistia em produzir um *marketing* da figura de autoridade, enaltecendo seu poder (PIMENTEL, 2008) –, o foco da história são as representações femininas. Representações estas que

abarcam a existência de muitas mulheres e podem ser facilmente identificadas.

Um exemplo é a construção da personagem protagonista, D. Mariana de Lancastre, a qual apresenta características reconstituídas a partir de um compêndio de diversas biografias (MAIA, 2018). Extrapolando a unidimensionalidade dos papéis sociais instituídos, ela constitui uma interessante interseção entre exigências, regras e comportamentos impostos e as formas de resistência e ruptura de padrões impostos.

Sua história é constituída através da síntese de variados perfis femininos oriundos de lendas e relatos populares, recortados e condensados (MAIA, 2018). Como, por exemplo, a figura histórica da Condessa da Calheta e Capitoa do Funchal, D. Mariana de Alencastre Vasconcelos e Câmara, da qual a personagem herda nome e título. Filha de um Conde (de Calheta) e casada com um nobre (D. João Rodrigues de Vasconcelos), ela não se sujeitou às restrições impostas às mulheres de sua época e círculo social. Não só desempenhou importantes funções na Corte como lutou para obter reconhecimento na sucessão das terras da família, tornando-se capitoa do Funchal e a primeira e única mulher à frente de uma capitania. Foi participante ativa do processo de restauração da soberania portuguesa, organizando a defesa de sua cidadela e daqueles sob sua jurisdição no combate aos castelhanos (CAMPELO, 2002; VERÍSSIMO, 2008).

Mas o processo de representação não se limita ao *patchwork* de histórias representativamente entrelaçadas. Ele se inicia pela seleção do nome da personagem, pois a escolha da nomenclatura promove um diálogo entre a figura da narrativa e as ideias que se pretende abordar.

Assim, Mariana tanto é o nome da rainha consorte de Portugal à época da narrativa – poderosa na vida pública, infeliz na vida privada –, como nomeia boa parte do gênero feminino, sendo utilizado por todas as castas e classes. Contração de dois nomes muito difundidos em países de referência religiosa judaico-cristã, *Maria* e *Ana* representam uma justaposição entre o popular e o aristocrático, o sagrado e o profano. *Maria* é traduzido livremente como *senhora* e reportaria à origem nobre da personagem, enquanto *Ana* indicaria a *graça* com que teria sido afortunada; inversamente, tal nome também reporta a corruptelas de palavras como *mara* (a *amarga*) ou *mina* (*fonte de água pura*), em franca intertextualidade com Minas (MAIA, 2019). Trilhando esse caminho, temos diferentes nomeações

para a personagem (*senhora da graça, graça amarga, ou senhora das minas*), todas contextualizadas intertextualmente na narrativa. Nesse sentido, a própria construção da personagem desmembra-se em múltiplos significados que, acoplados, definem atributos e representações de tantas outras mulheres ao longo dos séculos.

Ainda no território das intertextualidades, esse prenome também faz referência à cidade mineira de Mariana (homenagem à referida rainha), que contrapõe a riqueza das jazidas auríferas à precariedade das condições de vida de seus habitantes. Alude ainda à personagem “Marianne” da obra “A Liberdade Guiando o Povo”, do pintor Ferdinand Victor Eugène Delacroix (MARIANNE, 2014), que empresta seu rosto para estampar os mais diversificados objetos cívicos, aludindo à efígie da liberdade evocada pela Revolução Francesa.

Já o sobrenome da personagem faz alusão a uma antiga rainha-consorte da casa real portuguesa, Filipa de Lancastre (SOUSA, 1948). No caso específico de D. Mariana de Lancastre, propõe uma ponte entre a nobreza (com seus privilégios) e a condição popular, abrangendo por representatividade, mulheres nas mais variadas condições.

A *performance* da protagonista é complementada por atuações que traduzem de modo correlato sentimentos de temor e impetuosidade, fragilidade e potência, subordinação e emancipação. Mas, principalmente, compõe uma série de intertextualidades que traça uma relação entre as interpretações aparentes e os seus desdobramentos. Isto é, extrapolam a figura da personagem, delineando particularidades comuns a muitas outras mulheres.

De modo que a ideiação da personagem de D. Mariana de Lancastre deriva de um *pot-pourri* de situações e características que evidenciam o(s) espaço(s) ocupado(s) pelas mulheres na sociedade – ampliando e amplificando as funções por elas exercidas. Esta forma de (re)contar a história – através de fragmentos de experiências distintas – permite escapar do senso comum – de lugares cristalizados e papéis sociais pré-determinados –, para questionar a naturalização de práticas e conceitos instituídos. Por outro lado, permite “tornar ficcional o que pode ser matéria de ficção e relatar com fidelidade os fatos conhecidos ou já canonizados pelo discurso da história” (MORAES, 2003, p. 27), legitimando as possibilidades interpretativas.

Outrossim, o texto levanta a discussão sobre a representatividade das manifestações socioculturais que levam à construção (e

reprodução) da identidade feminina e a sua relativa recorrência ao longo dos séculos. Uma identidade que, apesar de continuamente transformada em decorrência de interpelações oriundas dos sistemas culturais circundantes, permanece preponderante.

### **Várias identidades, um único perfil**

Mais do que um simples relato da história, a produção discursiva de *O retrato do rei* engloba uma profusão de substratos subjetivos que tecem novos sentidos e percepções. Reconstituindo parte do mosaico social no qual a personagem se insere, este processo a humaniza, desvelando-a a partir de sutilezas e cristalizações conceituais. Longe de torná-la inverossímil, revela a riqueza e heterogeneidade dos aspectos culturais, fazendo-a mais próxima da realidade atual, contribuindo para uma melhor percepção desta. Assim concebida, a revisitação do passado abre espaço para se pensar o presente – expandindo os horizontes, ampliando as visões de mundo e buscando interpretar – e questionar – contextos instituídos.

Sob tal aspecto, a elaboração de suas personagens reflete paradigmas estabelecidos, representando categorias distintas de mulheres dos mais variados estratos sociais. Mas, principalmente, remetem a questões relevantes sobre a realidade feminina que permanecem no nosso cotidiano – a repressão, a discriminação entre classes e sexo, as distintas formas de religiosidade, o processo colonizador de mentalidades, as diferentes formas de autoritarismo e cerceamento...

Neste sentido, o livro também constitui um excelente exemplo das correlações de força e poder existentes durante o período colonial brasileiro e um importante referencial para reflexões acerca de expressões de violência a que as mulheres eram submetidas.

Como exemplo desta proposta, sua protagonista, D. Mariana de Lancastre, encarna diferentes representações sobre o universo feminino: ela é da nobreza, mas analfabeta, é a filha obediente que transgredir as regras, a mulher submissa que se torna independente, a frágil que se torna intrépida... Essa variedade de tipologias em uma só persona, além de expandir as percepções acerca da formação identitária, demonstra a sua abrangência e imprevisibilidade, não comportando uma definição única ou definitiva e se manifestando de modo plurifacetado.



De fato, embora ela cumpra funções socialmente estabelecidas para seu gênero e classe – aceitando um casamento arranjado vantajoso para a família, submetendo-se a figuras masculinas mais velhas, buscando na religião aquilo que a sociedade lhe recusava –, gradualmente se empodera e toma nas mãos as rédeas de sua vida. Pondo em xeque sua realidade, passa a tomar atitudes diametralmente opostas ao seu percurso de então.

Entre laços e lanças, D. Mariana de Lancastre representa os dois lados de uma mesma moeda: nobre e rica, vê-se empobrecida em meio à riqueza da descoberta do ouro na colônia, onde aventureiros desbravadores enriqueciam. Sua trajetória ao longo da narrativa explicitava a comparação entre dois mundos que colidiam e se sobrepunham: o da metrópole de origem e o da colônia que escolhera para viver. Revela ainda, sob a forma de micro histórias, o papel das mulheres na sociedade colonial, constituindo-se enquanto substrato para apresentá-la em sua dinâmica cultural e compará-la aos dias atuais.

Outra importante questão a ser levantada diz respeito às relações interpessoais da protagonista com as figuras masculinas que a cercam. Estar afastada da figura paterna, com quem rompe por rebelar-se (enfim) contra os desmandos do patriarcado, autoexilar-se na colônia após o assassinato de seu marido e, por fim, decidir sobre seu destino (mesmo pagando alto por isso), faz dela porta-voz da independência feminina. Sua luta contra a objetificação feminina é a luta de todas. Sua jornada rumo ao desconhecido (as terras ainda por desbravar das minas) corresponde a uma metáfora sobre o autoconhecimento e os enfrentamentos da vida diária. Assim como sua expectativa de resolver questões pendentes com o pai representa a necessidade de se fazer ouvir e ser reconhecida, a busca por uma identidade própria. Também o abandono das funções cotidianas que realiza em vista de um chamado imperativo revela o padrão sócio cultural que define as atribuições femininas. Todo esse transcurso existencial serve como meio de ultrapassar o aspecto íntimo e privado para alcançar uma representação coletiva.

No decorrer de sua viagem para o encontro da figura paterna, a personagem singra o caminho do autoconhecimento. Dividida entre o despertar da paixão (pelo seu guia, o desbravador emboaba Valentim) e o desejo da independência, ela incorpora dúvidas e incertezas recorrentes ao seu gênero. A morte do pai e os desencontros com o alvo

de seu desejo tornam-na uma herdeira sem recurso. Pois, conquanto se torne legatária de uma data de ouro, a ela não cabe quaisquer recursos para explorá-la. Sua situação assemelha-se a de tantas outras mulheres – sejam elas ricas ou pobres, nobres ou plebeias –, cuja dependência é firmada por meio da privação dos meios de produção.

Tanto frágil como potente, enquanto colona e colonizadora, a personagem é acima de tudo uma mulher que toma a vida sob suas rédeas e trilha seu próprio caminho, fazendo suas próprias escolhas. Contraditoriamente às expectativas esperadas, sua relação com o sexo é ativa – nunca submissa – e, por isso, seu comportamento assusta e afasta os homens. Seja com o marido – a quem mata por forçar sua posse – ou com os pretendentes que a rondam, ela busca uma autonomia que continuamente é negada ao seu gênero. Rompendo com as convenções sociais, ela contesta o critério genérico da liberdade masculina, tomando medidas drásticas para assegurar a conquista de seu próprio espaço. Seja apontando para questões existenciais, seja desvelando aspectos socioculturais, ela descreve as dificuldades que pesam sobre as mulheres de todos os tempos, raças e classes sociais, refletindo contradições do cotidiano.

Com as convulsões sociais decorrentes do início das batalhas, a personagem acaba por almejar uma segurança e voltar-se para a presença protetiva (e estimulante) do emboaba Valentim e, na ausência deste, para a representação pictórica do seu rei – ambas figuras masculinas e de autoridade. Aproveitando-se das circunstâncias, a jovem resgata a tela – que a esta a esta altura já adornaria a sala do governo local – e parte para o interior das Gerais, em busca de uma identidade própria. Essa nova viagem a leva a um confronto maior e a uma estratégia mais simbólica: o fogo. De posse do disputado retrato de Corte – aquele cuja representação simbolizava a exaltação da personificação do retratado –, mas sem perspectivas, ela caminha em direção a uma grande queimada na mata

É interessante notar que o fogo é um instrumento dúbio e plurivalente. Considerado um elemento de purificação, através dele todas as dissidências são combatidas e as eventuais controvérsias eliminadas. Sua utilização reporta à ideia de aniquilamento, renascimento e reconfiguração. De modo que a queimada representa uma alegoria tanto para a perda de expectativa na existência (transformando tudo em cinzas) quanto para a possibilidade de redenção – ambas as imagens aludindo à Fênix e à sua capacidade de reconfiguração

e transmutação. Pois, se a vida (da personagem) estava definitivamente mudada, o fogo era a metáfora perfeita para enfatizar as consequências que tais comportamentos acarretam, expressando cênica e dramaticamente esta transversão.

De fato, apesar da intolerância e das regras rígidas da sociedade a que pertencia, a protagonista se lança com voracidade para o novo mundo que se lhe descortinava. Cotejando os obstáculos que se apresentam, reformula sua vida, suas aspirações e posicionamentos – deixa seu papel de submissa e coadjuvante para tornar-se senhora da (sua) história. E, ao fazê-lo, não apenas se empodera, mas (re)significa paradigmas, gerando uma *descolonização de ideário*.

Se a resolução sentimental é incompleta, a busca por autonomia e independência mantém o círculo em movimento – a narrativa indica que o caminho seguido foi o de manter sua emancipação duramente conquistada.

A nobre que frequentava saraus e se servia de amanuenses e administradores para gerenciar seus próprios rendimentos, lançou-se à aventura de desbravar sertões e lavrar seu ouro. De herdeira passiva a mineradora, sustentando-se com o fruto de seu labor, a protagonista se joga na maior de todas as aventuras – a busca de si mesma. Pois, aquela a quem não foi permitido estudar, aprendeu a filosofar e questionar as convenções sociais; que era subjugada e vítima (de violência), tornou-se independente e respeitada, capaz de se reinventar e quebrar tabus. De modo que D. Mariana de Lancastre torna-se referência para tantas outras em situações semelhantes, uma representação da identidade feminina.

Porém, sair do lugar comum e quebrar com valores instituídos implica em um preço (alto): o custo é a própria vida.

### **Considerações finais**

O percurso desenvolvido por D. Mariana de Lancastre reflete condições e vivências de várias mulheres, traçando de maneira resumida, um perfil identitário. Muito mais complexo do que se imagina, este tem raízes profundas: é definido historicamente, configurado no exercício de uma multiplicidade dinâmica de determinados papéis sociais. Isto é, une em seu âmago um rol de características referentes às vivências de mulheres distintas. E muito embora seja atravessada

por individualidades que se entrelaçam, a representação que constitui acampa a coletividade.

Recontando a história a partir da desconstrução/reconstrução de pontos de vista e de atravessamentos subjetivos, *O retrato do rei* propicia uma perquisição por novos ângulos da história, suscitando indagações e abrindo possibilidades para outros entendimentos, que não o instituído. Tal dinâmica representa o desafio de ressignificar acontecimentos passados e já incorporados como verdades incontesteáveis dando-lhes outro sentido. Ao problematizar as representações sociais do passado a partir de referenciais do presente, sua narrativa extrai da história novas significações, abrindo-se à novas prospecções e elucubrações.

Esta postura pós-moderna de busca por uma ampliação da compreensão sobre a realidade que nos cerca proporciona um olhar para “o passado com os olhos do presente, inquirindo sobre a dita verdade por detrás dos fatos expressos” (FERREIRA, 2010, p. 13). Enfatizando pequenos gestos e ressaltando micro histórias, a narrativa descreve o cotidiano por meio da personagem, pondo em evidência as relações de poder que atravessam a rotina de tantas mulheres, ela torna crível o especulativo, transformando em épico, o cotidiano (MAIA, 2015). Trata ainda de um referencial para se discutir acerca de importantes temas como a reprodução de expressões de violência, as resistências e conquistas femininas no decurso da história, bem como as *representações* femininas constituídas pela sociedade, definindo um padrão (de condutas) específico. Através desse viés perscrutador, podemos ser levados a refletir e a nos posicionar de forma mais efetiva ante as reverberações de condutas passadas e sua recorrência nos dias atuais.

O fato de o texto construir um paralelo sobre a busca por liberdade – comparando fundação de ideias que questionavam a obediência aos preceitos estabelecidos com a trajetória da protagonista para superar as opressões vividas em sua classe e gênero – reforça o movimento de rompimento com as práticas colonizadoras. Entretanto, desconstruir a concepção colonial não implica em passar de pronto de colonizado a independente – representa um processo, no qual idas e vindas, avanços e retrocessos constituem partes de um todo em contínua formação.

Conquanto *O retrato do rei* utilize de interfaces com variadas formas de representações, subvertendo intertextualidades, seu foco

é a apresentação de diferentes perfis para a composição de uma identidade feminina – identidade esta construída através de retratos polimórficos e sobrepostos, coesos sob o talhe de suas personagens. (Re)contextualizado, o percurso desenvolvido pela protagonista, reflete condições e vivências de várias mulheres, traçando, de maneira resumida, um perfil identitário – o que nos leva a pensar sobre as semelhanças de suas vivências com os dias atuais.

Redimensionada, sua história assume uma nova compreensão, propondo-se a refletir sobre o engendramento dos acontecimentos – das transformações operadas socialmente às recorrências que se mantêm arraigadas –, oferecendo reinterpretações sobre o passado e estabelecendo ressignificações sobre o presente. De modo que não se trata de um simples ato de ficção, mas um projeto de reinscrição social. Pois, ao narrar experiências diárias corriqueiras das suas personagens, a autora problematiza o cotidiano, estimulando reflexões sobre as transformações ocorridas e as formas consuetudinárias que ainda persistem, séculos depois.

## Referências

- CAMPELO, Álvaro. *Lendas do Vale do Minho*. Valença, Associação de Municípios do Vale do Minho, 2002, pp.101-103. Disponível em: [www.lendarium.org](http://www.lendarium.org) - Narratives tagged with “portugueses”. Acesso em: 24/10/2019.
- FERREIRA, Antônio Sérgio. Relações entre literatura x história. In: *Diálogos Acadêmicos*. Revista Eletrônica da Faculdade Semar/Unicastelo. Publicação Quadrimestral, Volume 1, Número 1, Edição Outubro/Janeiro de 2010. Disponível em: [uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20170627110749.pdf](http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170627110749.pdf). Acesso em: 04/09/20.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MAIA, Cristina Reis. A construção das personagens: diálogos interdisciplinares entre literatura e história em uma análise de *Desmundo* e *O retrato do rei*. In: OLIVEIRA, Paulo César S. (org.). VI SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS. São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores/ UERJ, 2015. Disponível em: <https://literaturaufalarapiraca.files.wordpress.com/2017/08/livro-completo-vi-sel-2015>. Acesso em: 14/09/20.

- MAIA, Cristina Reis. A sutil interface. Meta história e crítica social: um mergulho em *Desmundo* e *O retrato do Rei*. In: *Revista da ANPOLL*, v. 1, nº 47, Florianópolis, set/dez, 2018.
- MAIA, Cristina Reis. *O processo intermediático em O retrato do rei*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores FFP/UERJ para a obtenção do grau de mestre em Estudos Literários. São Gonçalo, 2019.
- MARIANNE. In: *Oficina da Net*. Disponível em: <https://www.oficinadanet.com.br/post/13726-quem-e-a-efigie-que-estampa-as-cedulas-doreal/>. Acesso em: 03/09/20.
- MIRANDA, A. *O Retrato do Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MORAES, Eunice de. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - área de Estudos Literários, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba: UFPR, 2003. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24349/D%20%20MORAIS%20EUNICE%20DE.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04/01/20.
- MUNSLOW, A. *Deconstructing history*. London: Routledge, 1997.
- PIMENTEL, Antônio Filipe. *Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte*. In: *Revista de História da Arte*, nº5, 2008, pp. 132-151.
- SOUSA, Antonio Caetano de. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo V, nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, 1948.
- VERÍSSIMO, Nelson. *O Funchal em cinco actos*. O século XVII. Disponível em: <https://passosnacalcada.wordpress.com/.../o-funchal-em-5-actos-o-sec-xv>. 01 de jun de 2008. Acesso em: 20/09/2020.
- WHITE, H. *Teoria literária e escrita da história*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1991, vol. 7, n. 13, p. 21-48. Disponível em: [https://www.academia.edu/4043144/TEORIA\\_LITERARIA\\_E\\_ESCRITA\\_DA\\_HISTORIA](https://www.academia.edu/4043144/TEORIA_LITERARIA_E_ESCRITA_DA_HISTORIA). Acesso em: 04/09/20
- WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

## O caráter estético em *Sabor de Química*: estratégia humanizadora na formação do leitor

Danieli Tavares (UNESP)<sup>1</sup>

### Introdução

A obra *Sabor de Química: crônicas nordestinas*, de Roniwalter Jatobá (1977), surge em contexto com uma preocupação enunciativa, a de escrever para os operários. Sob esse valor, o autor acaba “inventando” um novo público na literatura brasileira da década de 1970. Em contexto com esse empenho, Jatobá é considerado<sup>2</sup> o pioneiro no Brasil a problematizar literariamente o proletariado urbano e rural. *Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977), primeira publicação do autor, premiada no I Concurso de Escrita de Literatura (1977), na categoria contos, já demonstrava a força narrativa imbricada aos temas trabalho e trabalhadores.

A busca por estudos acadêmicos dedicados à interpretação de *Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977) não retornou resultados. Entretanto, há trabalhos dedicados ao estudo de *Crônicas da vida operária* (1978), de Jatobá. Marques (2018), Medina (2014), Fanini e Santos (2013), centram-se nos temas trabalho e trabalhador, com abordagens voltadas a interpretações críticas do trabalho e da subjetividade em *Crônicas da vida operária* (1978), segunda obra de Jatobá.

O nosso estudo propõe uma via distinta ao percurso realizado pelos autores mencionados, uma vez que se destina a compreender como o conjunto de contos da obra comunica potenciais efeitos no leitor e como se manifestam os aspectos humanizadores dessa literatura. Nos contos de Jatobá (1977), existe uma simbiose entre fundo e forma, isto é, a história do proletariado se constrói sem reducionismo, sem afetação. Para se aproximar do leitor, Jatobá não empobrece a linguagem. Pelo contrário, a força de sua narrativa está

1. Doutoranda em Letras no PPGL-UNESP/Ibilce, câmpus de São José do Rio Preto - SP.
2. Ensaio “A mais perfeita tradução”, de Marcio Renato dos Santos, no *Jornal Rascunho* (2009).

construída em moldes bíblicos, nos quais a denúncia e a lamentação não se encontram dissociadas da poesia.

Apesar de poucos trabalhos que se dedicam ao projeto literário de Roniwalter Jatobá<sup>3</sup>, Luiz Ruffato organizou *Contos antológicos – Roniwalter Jatobá* (2009a) com a seleção dos textos que considerou concentrar a atenção no imaginário suburbano e produziu o ensaio *Roniwalter Jatobá e a literatura proletária* (2009b). Neste último, Ruffato (2009b) reitera a nossa concepção de que a produção ficcional brasileira, ao longo do tempo, poucas vezes flagrou personagens exercendo algum tipo de atividade laborativa. O autor destaca a necessidade de “uma dose mínima de veracidade”, colocando Roniwalter Jatobá no nicho dos escassos autores brasileiros conhecedores das mazelas da classe trabalhadora.

Nas palavras do jornalista e escritor Márcio Renato dos Santos (2009), apresentadas no ensaio sobre o projeto literário de Jatobá no *Jornal Rascunho*, “a ficção de Jatobá traduz, para o leitor, a sensação daqueles para quem viver é apenas sofrer”, os sonhos e “o azar, que é ter nascido pobre em um país como o Brasil, onde poucos desfrutam [...] de um bem-estar que não é bem nem estar” (SANTOS, 2009, p. 24).

Márcio Renato dos Santos (2009) e Luiz Ruffato (2009a; 2009b), em que pesem a natureza e os propósitos dos textos, concebem a intensa força narrativa no universo jatobaniano em contexto com a inserção da figura do migrante transformado em proletário e consideram Roniwalter Jatobá o pioneiro no Brasil a problematizar literariamente o proletariado urbano e rural<sup>4</sup>.

O empenho de criação e repetição (tema, cenário, personagem) colaborou para que os limites locais de uma literatura que o próprio Jatobá chamou de “popular”<sup>5</sup> alcançasse algum impacto na identidade das literaturas nacionais, alterando, sensivelmente, a tendência da produção da década de 1970. Jatobá escolheu no repertório dos contos editados os que lhe parecia “mais adequados às competências e às expectativas dos leitores mais numerosos e menos letrados” (CHARTIER, 2015, p. 24), ao mesmo tempo em que deslocava

3. Vide o trabalho de Fanini (2013), Marques (2018) e Medina (2014).

4. Vide “Roniwalter Jatobá e a literatura proletária”, por Luiz Ruffato (2009b), e “A mais perfeita tradução”, por Marcio Renato dos Santos (2009).

5. O anseio de produzir uma obra popular justifica a preocupação de Jatobá em solicitar a seu editor a publicação de livros em letras grandes.



para o centro da narrativa aqueles sujeitos destituídos de protagonismo e, em especial, de subjetividade autônoma<sup>6</sup>.

### **A unidade temática e a “representação da realidade”**

*Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977) pode ser abordada a partir do processo literário organizado “em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169). O ensaio “Temática”<sup>7</sup>, de Tomachevski (1971), serviu-nos como um material oportuno de reflexão sobre o tema de toda a obra *Sabor de Química* (1977) e do tema de suas partes, ou seja, os contos. “Aquilo de que se fala”<sup>8</sup> é a unidade construída na obra literária a partir de um tema único, o trabalho, que nela se desenvolve. Tomachevski conduz-nos a uma compreensão de que em cada conto, quando lido e relido, há algo de novo e representativo.

Uma associação essencial nos estudos de Tomachevski é que “a escolha do tema depende estreitamente da aceitação que encontra junto ao leitor” (1971, p. 169). Mas, diferentemente do que cogitou o teórico<sup>9</sup>, Roniwalter Jatobá não só define o seu público, como também tem conhecimento e experiência sobre ele. Além disso, coloca o leitor-operário para dentro dos problemas do ofício. A linguagem dura e próxima à oralidade toma uma forma diversa, pois parte da exigência de uma combinação de interesses literários com questões de interesse geral.

As acepções introdutórias de Tomachevski (1971) talvez não nos auxiliem pontualmente na identificação do interesse durável como

6. Na terceira lição da obra *Dez lições sobre estudos culturais*, Maria Elisa Cevasco (2003) ressalta que “a missão de manter acesa a chama dos valores humanos é assim delegada a uma minoria de literatos, os únicos capazes de preservá-los para um futuro cada vez mais tenebroso” (CEVASCO, 2003, p. 46). A autora aborda a “cultura de minoria” em relação à sociedade da máquina e ao mundo industrializado, tendo como amparo os estudos de Leavis.
7. TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. *et al* (Org). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre - RS: Editora Globo S.A., 1971. p. 169-204.
8. Expressão de Tomachevski (1971, p. 169).
9. Conforme explicita Tomachevski, “a palavra ‘leitor’ designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas, do qual muitas vezes, o próprio escritor não tem um conhecimento preciso” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169-170).

os interesses universais (o amor, a morte), mas convém retomá-las para adentrarmos a temática “trabalho” e prepararmos-nos para avançar à *unidade de efeito*. Convém a alusão: o que Tomachevski (1971) considerou como *interesse* para as obras literárias de modo geral, Poe (1981) e Cortázar (2006) conceberam, especificamente para o gênero conto, como *unidade de efeito*, calcada no princípio de uma relação de construção, isto é, entre a extensão do conto e o efeito provocado pela leitura.

A obra, anunciada ante o subtítulo de *crônicas*, compõe-se por um conjunto de contos<sup>10</sup>. Justificamos a assertiva a partir da aceção de Julio Cortázar (1993), para quem o conto e as narrativas curtas necessitam ter *significação, tensão e intensidade*, além da *capacidade de desprender-se do autor*.

Quanto ao primeiro aspecto, “[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo” (CORTÁZAR, 1993, p. 151, grifo nosso), de forma a transformar um fato corriqueiro “no resumo implacável de certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (Ibid., p. 153). Não há, portanto, acontecimento bom ou ruim. O que importa é o tratamento literário realizado com esse tema e as técnicas empregadas para desenvolvê-lo.

O que Cortázar denominou *tensão e intensidade* refere-se à atmosfera em que o leitor se envolve durante a leitura, é “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 158), prendendo nossa atenção até o fim da narrativa. Deve ser uma “máquina de gerar interesse”, ou seja, ter a capacidade de prender a atenção do leitor. Por isso, faz-se na eliminação de tudo que não seja essencial para o drama, “de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Por fim, no que diz respeito à *capacidade de desprender-se do autor*, o conto deve a ele ser alheio enquanto artífice. Sobre esse último aspecto, não basta, nos contos de *Sabor de Química* (1977), a aparição de São Miguel (São Paulo) e Bananeiras (Bahia), lugares onde Jatobá morou, para pormo-nos inclinados a confiar que se trata de autobiografia ou de crônicas. Essa é uma “força do social” presente em *Sabor*

10. São, ao todo, 14 contos.

de *Química*, potencializada no seu caráter ficcional, nos elementos estéticos e artísticos.

Aquela concepção sobre personagens exercendo algum tipo de atividade laborativa, de que falava Ruffato (2009b), dialoga com os pressupostos de Cevasco (2003), de que a cultura é também um campo material no qual os seres humanos produzem e reproduzem sua vida, valores e significados, e não um campo isolado e apartado da vida real. A “dose de veracidade” vai se ressignificando no jogo entre o fictício e o imaginário, conforme o leitor. Roniwalter Jatobá revela-se um escritor pós-moderno que busca problematizar e rejeitar o que foi preconcebido e naturalizado na sociedade. Portanto, realidade e falar da realidade não podem ser encarados como completamente separados, mas como um dos meios de produção e reprodução da vida.

Não é despropositado o uso de expressões próprias dos grupos sociais aos quais pertencem as personagens: “olha a esquipação dele, não vê nas manhas dele?” (JATOBÁ, 1977, p. 19); “aquele mitótipo no meio dos quartos” (Ibidem, p. 57.); “proseando, dei fé, meio-dia” (ibidem, p. 82). A variedade no modo de utilizar sinais gráficos de pontuação em alguns contos reforça uma noção crucial para Raymond Williams (1979): a linguagem como material. Criados para serem lidos por operários (e não só), os contos contêm elementos próprios à oralidade, que, registrados pela escrita, requerem adaptações não negligenciáveis.

Chartier<sup>11</sup> (2015) fortalece a nossa confiança de que não há trabalho de autor sem preocupações metodológicas. “A forma existe tanto na arte quanto na sociedade” (CEVASCO, 2003, p. 185). Essa noção, reversível, quando bem sucedida consegue alcançar a complexidade do real, mas demonstra também o preço de se viver em um contexto no qual “a literatura é reserva de classe e grande parte da população é excluída tanto de sua produção quanto de sua fruição” (Ibidem, p. 186).

Convém ressaltar que grande parte do trabalho realizado por Roger Chartier marca o alargamento das nossas perspectivas acerca das relações entre os leitores e os livros. Qual o impacto na formação dos leitores operários, com a (re)publicação de *Sabor de Química: crônicas nordestinas*, na década de 1970? Essa é uma pergunta para a qual ainda não temos respostas.

11. *Cultural History, Between Practices and Representations.*

Certamente, haveria a necessidade de aproximar a história da produção, das circulações e das recepções dos textos impressos de *Sabor de Química* (1977) para acompanharmos com atenção a história de um determinado momento de sua existência tipográfica, bem como o modo como entravam no repertório das publicações propostas aos compradores populares, obrigando-nos a questionar várias certezas. Pelos limites de páginas e as implicações da realização de uma pesquisa, atemo-nos, ainda que de modo incipiente, às relações da unidade temática da obra com a “representação da realidade”, nos termos de Chartier (2015).

A ficção de Jatobá beira a realidade, mas com ela não se confunde. O autor instaura, portanto, um desafio à crítica literária e à História da Literatura “pós-moderna” ao elaborar uma possível síntese do que pode ser a trajetória daqueles que querem viver na grande São Paulo. Ele fala e escreve (ficcionalmente) sobre as personagens pobres que, em sua maioria, migraram de rincões brasileiros rumo a grandes centros.

### **A leitura e o processo da compreensão leitora**

Ao eleger o público, Roniwalter Jatobá atribui importância ao receptor para as suas narrativas. A construção da obra em função de efeitos predeterminados é uma proposta que prima pela racionalidade do material linguístico, mas também pelos efeitos possíveis no público.

A leitura assume um valor central tanto na produção de Jatobá, quanto na Teoria do Efeito. Wolfgang Iser (2013) “mostra que a visão ingênua de atribuir ao escritor o poder de guiar a leitura é substituída pela concepção do texto literário-ficcional como determinado por uma estrutura dotada de vazios a serem suplementados [...]” (BASTOS, 2013, p. 7-8).

A relação que o narrador estabelece com o leitor mediante a narrativa, mediante o texto literário, pode colocá-lo como mediador de leitura, atuando no processo de compreensão leitora (LAJOLO E ZILBERMAN, 1996). O texto é o ponto de partida, mas não necessariamente o único componente do fluxograma do livro a merecer atenção (BASTOS, 2013, p. 24). Em muitos contos de *Sabor de Química* (1977), a presença de um narrador-personagem conduz a

leitura a partir da sua visão de mundo, das suas angústias, dos seus sonhos e sentimentos.

Essa estratégia permite ao leitor-operário uma afinidade com o fazer das personagens. A compreensão, conforme explicita Bakhtin (2006), é um processo ativo, uma forma de diálogo; um processo de decodificação, que não consiste na tarefa de reconhecer um sinal ou a forma utilizada, mas em “compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular” (BAKHTIN, 2006, p. 93). Isso significa que compreender a enunciação de outra pessoa requer uma orientação específica do ouvinte em relação a ela, sendo preciso que o interlocutor encontre o lugar dessa enunciação no contexto de suas significações anteriores. No processo de compreensão leitora, a cada palavra do outro fazemos corresponder uma série de palavras, ideias e sensações nossas, as quais quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real será a compreensão.

Ao lermos os contos de *Sabor de Química*, por exemplo, deparamo-nos com um narrador que acompanha o leitor, é como se ele fosse um bom aluno que vai acompanhando as pegadas designadas pelo mestre de leitura, o narrador. O fato de o narrador, na maioria dos contos, fazer uso da primeira pessoa do singular inclui o leitor no texto, sem mesmo que ele perceba; sem compreender que ele está fazendo parte do discurso e emitindo juízo de valor acerca disso ou daquilo.

O aspecto “popular” se faz presente e permite a perspetivação e suporta a recriação da leitura. A denominação de literatura popular, em face da ambiguidade do termo<sup>12</sup>, tem levantado objeções de alguns teóricos, como é o caso de Vítor Aguiar e Silva (2010), para quem esta literatura exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuinidade, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na particularidade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico.

Manuel Viegas Guerreiro (1983) afirma preferir “literatura popular” por ser o de mais extenso significado, já que ali cabe toda a matéria literária que o povo entende e aprecia, de sua autoria ou

12. Consoante os autores e os seus contributos teóricos, a literatura popular é também apresentada com outras denominações: literatura oral, literatura tradicional, etnoliteratura ou literatura marginal.

não. Isto posto, Guerreiro (1983) define a “literatura popular” como um vasto e diversificado conjunto de formas de arte verbal<sup>13</sup> determinado pelo uso que o povo delas faz e que, por isso, são testemunhos da sua cultura e da sua identidade.

*Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977) revela as particularidades de uma cultura. As personagens “sofrem a clivagem de seu tempo e de seu espaço” (FERNANDES, 2007, p. 137) e estão ancoradas na cultura em que são produzidas. Elas integram, com isso, nossas reflexões como uma forma de pensar a formação de identidades em tempos “pós-modernos”. Em se tratando de identidades, não podemos nos esquivar do caráter nacional e da ressignificação da concepção e do papel da literatura no Brasil. As literaturas (no plural) são construções que contribuem na formação de uma nação e de seu sentido popular e nacionalista. Alinhados a esse pensamento, concebemos a nossa concepção de literatura como “um ato socialmente simbólico” (JAMESON, 1989; 1992).

## As personagens

Justificadas as noções de conto, de leitura e de construções, retomamos uma de suas particularidades: uma obra escrita para ser lida por um público de operários. Esse desígnio nos leva às tentativas de responder a questão: como essa “tomada de consciência” contribui na construção de personagens narrativas?

Conforme mencionamos na introdução desse artigo, Roniwalter Jatobá (1977) importa-se em criar personagens convincentes. O modo como o autor trabalha a fabricação das personagens nos contos de *Sabor de Química: crônicas nordestinas* elevou o nosso interesse de interpretação. Afinal, como destacou Carlos Reis, a personagem é a “categoria sem a qual não há relato que se sustente” (REIS, 2014, p. 49-50), trata-se, mesmo, de “figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela [...] está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade narrativa” (REIS, 2014, p. 51). “É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada

13. Literatura popular é a designação corrente e simplificada de literatura oral tradicional ou literatura popular de tradição oral, isto é, todo o conjunto de formas simples da arte verbal de um povo.

pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa” (FRANCO JR., 2003, p. 38).

As personagens, condenadas à vida, como o próprio Jatobá escreve, estão inseridas em ambientes e contextos inóspitos. Nasceram pobres, não terão direito a estudo, tampouco a relações com pessoas que poderão abrir portas e oferecer oportunidades. Esses sujeitos serão obrigados a morar na periferia de São Paulo, distantes do local de trabalho. Percebemos que os dramas universais e humanos, vividos pelas personagens, estão presentes também em obras regionalistas<sup>14</sup> e que suas inquietações sobre os problemas sociais marcam a formação do sujeito, dando-lhes, mesmo na ausência de educação formal, um sentimento que vai além das fronteiras geográficas.

No processo de fabricação das personagens que representam as minorias, Jatobá (1977) procura novas formas e paradigmas culturais e sociais para reescrever suas representações na literatura, fora dos estereótipos e convenções repressivas da literatura moderna eurocêntrica. A maioria das personagens elaboradas por esse mineiro-universal<sup>15</sup> tem apenas nomes. Elas são muitas: Zélia, Jacinto, Zefim, Santina, Tônico, Zuleide, Germano, Damião. Todas, sem exceção, funcionam como mão-de-obra barata (são domésticas, contínuos, moços e moças de recado) em trabalhos embrutecedores, dentro de montadoras de automóveis, fábricas, empresas, lojas, casas.

“As representações não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” (CHARTIER, 2015, p. 27). Podemos balizar a massa de complexidade que as personagens de *Sabor de Química* ganham por fugir da conveniente tese da reprodução social de um sujeito que ascende economicamente. Nessa tensão entre modelos e a produção de novas formas ou caminhos brasileiros, segundo Fernandes (2007) cabe às personagens um papel preponderante: o de significar pelo ato (ação) e pela consciência (psicologia) a resposta brasileira.

Interessante observarmos que a violência em *Sabor de Química*

14. Para mencionar um exemplo, recordamos *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

15. Com exceção de Pedro Silvero, comprador de animais velhos, e Gercílio Batista, o coronel.

aparece como um elemento do cotidiano das personagens, dos espaços que elas transitam, mas não como denúncia social. Na concepção de Spivak (2010), a banalidade é uma negação. Essa banalidade, arriscamos, talvez tenha se desenvolvido porque o autor quisesse poupar o anunciado grupo leitor de ler e experienciar a violência, preferindo focalizar as tensões sociais. É com esse espírito que Roniwalter Jatobá (1977) destaca o Domingo, em vários contos, como um “dia tranquilo”, um dia de passeio com a família, um dia de preguiça. Nos domingos, a violência parece não ter vez.

Destacamos, portanto, que embora *Sabor de Química* não revele a violência explícita como denúncia, existe uma crueldade emergida nos contos: “Recordaram até, em voz baixa, que o demônio entra em corpos grávidos para impor os germes da maldade em incautos rebentos que estão para nascer”<sup>16</sup> (JATOBÁ, 1977, p. 25); “no segundo sono, amoitado no canto da cama, sonhou. Não com o ônibus enorme e veloz que toda noite o transportava para São Paulo, mas sim, que voava sobre os ponteiros de um relógio Seiko alado e pontual”<sup>17</sup> (JATOBÁ, 1977, p. 47); “o riso se bate nas paredes descascadas e vem de volta morrendo, sumindo”<sup>18</sup> (ibidem, p. 59); “Saí pela sala e fiquei no portão da rua sentindo um choro pendurado no olho, preso na garganta. Pior, sem descer pelo rosto. Alguns vizinhos, cientes, entravam pedindo licença”<sup>19</sup> (ibidem, p. 85).

Alguns desses trechos selecionados revelam que mesmo nos contos em que a tensão social não está latente, emerge o conflito entre expressar-se e a realidade circundante que oprime. O silêncio da personagem que segura o choro pode ser lido como uma forma de resistir à conformação em maneiras de viver e estar no mundo. Jatobá, nesses trechos, autoriza a possibilidade de lirismo na crueldade.

O ato de ler, como cada conto, só pode ser entendido dentro de suas próprias condições históricas e sociais de leitura. Nessa leitura dialética, configura-se o enlace fundamental das problemáticas frankfurtianas<sup>20</sup> com as narrativas literárias, cujo alvo não é outro

16. Conto “Flores da violência” (1977).

17. Conto “Vontades” (1977).

18. Conto “A força do sangue” (1977).

19. Conto “Zuleide, a chuva pára!” (1977).

20. Referentes, em grandes traços, aos modos de sujeição social através da alienação e da opressão.



senão a experiência subjetiva diante das problemáticas que envolvem o sujeito, a ética e o poder. Isso significa que não se pode simplesmente discutir o “sentido” de uma narrativa, por exemplo, sem se referir a quem vai lê-lo e como, quando e onde isso será feito.

Não encontramos um vazio social nas personagens de *Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977). Por isso nos sentimos à vontade para afirmar que, ao lado de sua construção estética, as personagens igualmente estão respondendo a outras questões extratextuais. Elas se apropriam de elementos da cultura popular (falares regionais), diversificando a produção na literatura brasileira. Houve, de forma explícita, a tentativa de resumir em algumas personagens uma característica nacional, entretanto, sem confundir com a necessidade (real ou imaginária) de produzir modelos míticos por intermédio dessas personagens<sup>21</sup>.

As personagens fabricadas por Roniwalter Jatobá, de forma especial aquelas que representam momentos culminantes da prosa brasileira, estão comprometidas com a ideia de nação (FERNANDES, 2007).

### **Considerações finais**

O que fica da leitura de *Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977) é um saudável “desconfiômetro” com relação aos clichês e lugares-comuns de que estamos cada vez mais cercados. E a demonstração, por Roniwalter Jatobá, de que a Literatura é fonte inesgotável de saber e de prazer.

Talvez *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, seja o primeiro experimento literário que visou apresentar esse estrato da população brasileira<sup>22</sup>, ainda no século XIX. O retrato do cortiço foi realizado

21. Relembremos Macunaíma, personagem criada por Mário de Andrade (1928), como protagonista que saiu das páginas do livro para ir viver no imaginário coletivo da nação, tornando-se um ícone popular. Na mídia e na cultura popular, formou-se uma persistente imagem de Macunaíma como um retrato do “brasileiro médio” e seu modo de viver e entender o mundo, geralmente enfatizando traços negativos de preguiça, inconstância, libertinagem, covardia e pouca confiabilidade, imaginário que para a maioria dos críticos recentes faz-se estereótipo pouco fiel à realidade.
22. Personagens operários contratados para trabalhar na pedreira, na obra *O Cortiço*.

em uma chave naturalista, cujo protagonista era o próprio cortiço, cerceado pela exploração e as péssimas condições de vida dos moradores das estalagens ou dos cortiços cariocas do final do século XIX.

Outros dois romances são escassos herdeiros. *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, pioneiro sob muitos aspectos, inclusive pela abordagem de um tema urbano na literatura do Nordeste, no qual o camponês da seca encontra sua derrocada final no mundo industrial da cidade. Sobre a desagregação de uma família sergipana na cidade grande pré-industrializada, Fontes (1933) introduz a fábrica (e, por extensão, o proletariado) na literatura brasileira. *O moleque Ricardo* (1935), primeiro romance de José Lins do Rego narrado em terceira pessoa, faz parte das chamadas obras independentes do autor, cuja realidade nordestina está retratada no personagem Ricardo, que, de moleque e serviçal de engenho, passa a proletário urbano.

Quase meio século depois, Roniwalter Jatobá amplia o tema apenas sugerido por Fontes (1933) e Lins do Rego (1935) e faz da exploração do operário – o migrante nordestino que fugiu da seca e da miséria para viver na periferia de São Paulo – o motivo condutor<sup>23</sup> de suas obras, em especial, a obra de estreia *Sabor de Química* (1977), *Crônicas da vida operária* (1978), *Trabalhadores do Brasil* (1998) e *Paragens* (2004).

O escritor mineiro teve olhos para ver, percepção para sentir, raciocínio para concatenar e disciplina para escrever, e reescrever, a respeito daqueles que, de modo geral, foram lidos limitadamente em estatística até a publicação de *Sabor de Química: crônicas nordestinas* (SANTOS, 2009). Jatobá “projeta nas personagens a sua substância, deformada pela arte” (CANDIDO, 1992, p. 64) a partir de questões sociais e humanas estruturalmente bem construídas, de maneira crítica e engajada, sem, no entanto, cair no discurso panfletário e de pouca agudeza literária.

A sua obra não nos toca somente como arte, mas também (quem sabe para alguns, sobretudo que tiveram contato com o projeto literário jatobiano) como testemunho de uma grande consciência, mortificada pela desumanidade e estimulada a manifestar-se pela força dos conflitos entre a conduta e os imperativos histórico-sociais. A lucidez do estilo pode ter sido uma alavanca para a publicação de

23. A possível tradução da expressão alemã leitmotiv faz-se apropriada ao projeto literário de Roniwalter Jatobá.

uma das visões mais expressivas e honestas que a nossa literatura produziu do homem operário e da vida.

*Sabor de Química: crônicas nordestinas* (1977) merece ser extensamente lida porque aponta o pedaço de exclusão social que a acompanha. Esse processo, se bem sucedido, poderá dar conta de abarcar a complexidade do real, como também demonstrar os desafios de se viver em um mundo em que a literatura é reserva de classe e grande parte da população é excluída tanto de sua produção quanto de sua fruição.

Quando houver assentamento de estudos desse calibre não será mais necessário discutir — como fizemos neste artigo, inspirados e admirados pelo brilhante trabalho de Maria Elisa Cevasco (2003) — a cultura como a organização dos significados e valores de um determinado grupo social e como um campo de luta onde eles possam ser modificados em direção a um mundo mais democrático. “Eles estarão definitivamente implantados, prontos para levar como queria Williams, o melhor que se pode produzir intelectualmente a todos a quem isso possa interessar como forma de entender a vida” (CEVASCO, 2003, p. 187).

Os estudos culturais vêm modificar não somente o que se estuda em uma sociedade dominada pelos meios de comunicação de massas, mas também por que se estuda. Em um momento em que proliferam as teorias, a disciplina também busca elaborar como a cultura está constantemente produzindo e moldando conceitos, sistemas e ideias para explicar quem somos e como se organiza o mundo em que vivemos.

O caminho percorrido por *Sabor de Química*, ao longo das quatro últimas décadas, no corpo a corpo com a maquinaria cultural, configura-se como pista segura e inequívoca a seguir na interpretação de um distinto período histórico-cultural-literário, chamado pós-modernismo, que no Brasil também já imprime suas marcas, entre as quais uma profunda crise naquilo que até então se conheceu como “literatura”.

E a crise da literatura, que aqui não nos foi possível abordar, ao fim e ao cabo, é também a crise do livro e do leitor, ambas provocadas por transformações profundas nos meios técnicos de produção cultural, que se traduzem também por reformulações nos seus modos de produção e consumo.

## Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor. *As humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*. Coimbra: Edições Almedina, 2010.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Click Editora, 1997.
- BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 08-30.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981 (1º volume).
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981 (2º volume).
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In: ROCHA, João de Castro (Org.). *Roger Chartier - A força das representações: história e ficção*. 2 ed. Chapecó: Argos, 2015. p. 21-54.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FANINI, Angela Maria Rubel; SANTOS, Adriana Cabral dos. Trabalho artesanal e trabalho industrial como elementos de sociabilidade, subjetividade e tragédia em “A mão esquerda”, de Roniwalter Jatobá. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2013, n.42, p.197-208. ISSN 2316-4018. <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200012>.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *A ideologia do personagem brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. Oficina Editorial do Instituto de Letras – UNB, 2007.
- FONTES, Amando. *Os Corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.
- FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) *Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da UEM, 2003, p. 33-56.

- GUERREIRO, Manuel Viegas. *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. 2 ed. Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, 1983.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2013.
- JAMESON, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor Distribuciones S.A., 1989.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- JATOBÁ, Roniwalter. *Sabor de Química: crônicas nordestinas*. São Paulo: Global Editora, 1977.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- MACHADO, Rubem Mauro. Roniwalter Jatobá: enfim literatura proletária. Suplemento da Tribuna. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 30/09 e 01/10/1978, p. 6.
- MARQUES, Guiosepphe Sandri. *Construções discursivas do trabalho em Crônicas da vida operária de Roniwalter Jatobá*. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. UTFPR. 2018. (Dissertação de Mestrado)
- MEDINA, Ettore Dias. Família operária, memória e subjetividade em uma narrativa de Roniwalter Jatobá. Cadernos de campo. *Revista de Ciências Sociais*. n. 18, 2014, p. 131-145. UNESP de Araraquara. ISSN 1415-0689
- POE, Edgar Allan. “Filosofia da composição”. In: POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas por Oscar Mendes, em colab. com Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981. p. 911-20.
- REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem, *Revista de Estudos Literários*. [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], n. 4, p. 43-68, 2014.
- RUFFATO, Luiz. (Org.). *Contos Antológicos de Roniwalter Jatobá*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009a. (Obras Antológicas)
- RUFFATO, Luiz. Roniwalter Jatobá e a literatura proletária. *Observatório da Imprensa*. Armazém literário, edição 544, jun. 2009b. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/roniwalter-jatoba-e-a-literatura-proletaria/>. Acesso em 16/04/2020.
- SANTOS, Marcio Renato dos. A mais perfeita tradução. *Jornal*

*Rascunho*, edição 115, jan. 2009. Disponível em <http://rascunho.com.br/a-mais-perfeita-traducao/>. Acesso em 23/09/2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHEMBAUM, Boris. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p.169-203.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. DUTRA, Waltensir (trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

## Boi Aruá: Cenas poéticas em riscaduras de gravuras populares

Edilene Matos (UFBA)<sup>1</sup>

Para refletir acerca de um diálogo fecundo entre escrita e imagem, é necessário um mergulho numa espécie de tensão poética e criadora que propaga, recria e perpetua um texto. De um lado, os folhetos populares do boi encantado, com ênfase no já “clássico” (portanto, paradigmático) O Boi Misterioso, de Leandro Gomes de Barros, composto de 222 sextilhas setessilábicas de rima perfeita (editado, em 1912, em 6 fascículos, e posteriormente reeditado, em 1917, num só volume). De outro lado, o longa-metragem de animação, Boi Aruá, experiência plástica de Chico Liberato que, na década de 80, ousa um cinema de animação com feitura totalmente artesanal, baseado na riscadura das gravuras populares – marco de uma época da animação brasileira – (hoje já em DVD de 85 minutos). Este filme-animado, de incontestável atualidade, narra a estória de mistérios de um boi que chega-e-vai, por sete vezes, interferindo na vida de um poderoso e arrogante fazendeiro, até o despojamento de suas máscaras e a celebração da vitória sobre si mesmo.

O artista, seja ele escritor, pintor, ator, ou cineasta é o sujeito que não se satisfaz com aquilo que no nosso dia-a-dia é perfeitamente satisfatório. O artista não se satisfaz com a representação. Ele sabe que isso é importante, mas também sabe que é muito pouco para nós. Representar é muito pouco; os seres humanos sempre quiseram mais. Nós somos seres desejan-tes exatamente porque a representação – o simples representar – não nos satisfaz. Se a dimensão representativa do signo nos satisfizesse inteiramente – por hipótese, por absurdo – nós seríamos seres plenamente satisfeitos, e o desejo estaria radicalmente eliminado como marca da nossa humanidade, como uma das marcas essenciais da nossa humanidade. E uma das saídas para isso, uma das saídas para atenuar esse nosso desejo de encontro é a arte.

Em seu instigante texto “O que é a poesia?”, Derrida (2003, p. 9) diz que a “poesia é como o ouriço, não podemos tocá-la sem nos machucar”. E é exatamente esse contato com o poesia-ouriço, que

1. Edilene Matos é ensaísta, docente e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia. Ocupa a cadeira de nº 13 da Academia de Letras da Bahia.

trago como provocação para abordar esse filme-animação. Aqui, portanto, um longa-metragem de animação como espaço de resistência e resistência como instância crítica, como quer Agamben, que “freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato” (2018, p. 67) e de atualidade porque este é o nosso desejo.

Sabemos todos nós que o cinema é considerado, ao lado do teatro, síntese de todas as artes (palavra, cor, som, movimento, música). Cinema não é só técnica e dar forma ao pensamento é expressão também do cinema. É preciso ultrapassar a mera construção técnica de um filme e isto só ocorre quando “formos capazes de gerar um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste” (Carvalho, 2007, p.2).

Aí entra a fabulação. A fabulação exige o movimento de oferecer-se. E é justamente esse movimento de oferecer-se que Chico Liberato faz, como artista que é, com o objetivo de superar códigos artísticos delimitados, e transgredir seus limites para explorar novas fronteiras. Os artistas lançam desafios em cada um de seus textos, sobretudo no que diz respeito à incorporação de gêneros provenientes de diferentes esferas de uso da linguagem. Tais possibilidades combinatórias convergem para experiências estéticas em que os signos extrapolam limites de seus espaços e revelam-se como cenário múltiplo de corpo em movimento, de som, de voz, de dança. A estes referidos desafios, Chico Liberato se dedica.

Muito embora seja a imagem sua mídia primordial, a arte desse poeta do visual, assim o considero, estende-se a um amplo fenômeno comunicativo, situando-se no cruzamento do cinema, da performance, do espetáculo televisual ou até de uma espécie de rara peça radiofônica, sem deixar de ser literatura, poesia. Com isso, além de operar gêneros discursivos, Liberato exhibe habilidade em operar gêneros e signos de diferentes tradições culturais, sobretudo os de sua contemporaneidade. São fragmentos da inspiração, fragmentos de vida, fragmentos de memórias. Memórias que trazem histórias. Memórias filtradas que apontam e replicam dobras de uma memória individual, circularmente direcionada para a constituição de uma memória do coletivo.

Ao pensar em memória, faz-se necessário evocar o tempo. Não um tempo linear, mas o tempo pensado de uma outra maneira. Um tempo alinear, tempo de alinhavo e costuras de temporalidades diversas, tempo de ruminação do boi.



Se para muitos tais questões já não se põem, pois o que chamamos de poético, como já o disseram os gregos, diz respeito a um tipo específico de linguagem, linguagem marcada por um *fazer* (*poien*) sensorializador do signo verbal ou não verbal (pois para mim o poético abrange o amplo domínio da poesia verbal, mas também da não verbal, ou seja, da poesia que se insinua e se insere no cinema, na tv, nas hq, na publicidade, nos múltiplos teceres e desteceres que se manifestam no piscapiscar incessante das telas e redes dos computadores), sensorialização está empenhada em reduzir ou eliminar a distância inevitável que delimita a relação entre o sujeito (representante) e seu objeto (representado), ou, enfim, entre o homem e o real, alvo desde sempre de nossos desejos e nossas utópicas aspirações.

Nesse contexto, é instalado um diálogo intenso não só com experiências estéticas da tradição oral, como muitos dos principais estudiosos já fizeram, como também com experiências semióticas geradas pela cultura da audiovisualidade cinética – do rádio, do cinema, da televisão. É como se o mundo dos signos se exibisse numa grande cena – a cena dialógica da linguagem e a arena dos contatos.

Aqui, exibem-se olhares de desejo e também de rejeição que entre si trocam as chamadas poéticas da voz, a escritura, a imagem – espécie de jogo de mão dupla, ir-e-vir – em que se tem, por um lado, a inserção da voz, em aparente silêncio, na escritura; de outro lado, se tem a escritura que reclama a presença ruidosa da voz; e ambas, escritura e voz, reclamam a imagem – a fascinação pela imagem visual e a riqueza do movimento.

Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espalha no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou.

Então, esta coisa, que é a voz, lugar simbólico e alteridade eu-outro, exige a presença de dois ouvidos – a do enunciador e a do ouvinte; nomadismo e movência, nunca apreendida totalmente, mas sempre em situação de passagem, de encontro de presença. Assim, se tocam e se deslocam no movimento de transformação para o atingimento da plenitude na experiência poética.

E nessa passagem, os desenhos dialogam com o texto, ou seja, traço, voz, letra se encontram corpo a corpo na singular proposta

visual que trago, aqui, enlaçando folhetos como memória da voz, espaço onde se dá a articulação de plurais matrizes; espaço também de performatização de cenas poéticas, uma espécie de caminhada, movências.

Uma singular proposta narrativa-visual, que vai do livro de Luís Jardim – O Boi Aruá, editado, em 1940 – incluindo folheto “O Boi Misterioso” ao filme-animação “Boi Aruá”: diálogo sobre o mítico boi de uma “rapsódia sertaneja”, traz em si uma variada gama de interpretações, que podem ser traduzidas na tão conhecida diversidade dos vários brasis. É assim, pois, o ponto de intersecção, o traço comum que se estende do boi de Parintins, passando pelo boi do Maranhão, do Piauí, Bahia, Pernambuco, Boi Ramallete de São Paulo ao boi do sul, o boi mamão de Santa Catarina ou Rio Grande do Sul. Vale registrar que o humba-meu-boi foi reconhecido em agosto de 2012 como manifestação cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural Nacional (IPHAN), tendo recebido a certificação do título de Patrimônio Cultural do Brasil. O Boi é uma criação que também atravessa todo o Brasil, como uma espécie de animal totêmico. Foi como animal totêmico que o encontrei em minhas pesquisas sobre os Fundos Villa-Lobos, no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP). Se no Oriente está relacionado com o deus Krishna, no Ocidente, participa do nascimento de Cristo, está na manjedoura e se inscreve, com força, portanto, no nosso imaginário. Mais ainda. É o boi santo da mística folclórica cearense. Com Gabriela Reinaldo (2005, p.78), eu conto: Em 1900, o Padre Cícero ganhou de presente um novilho Zebu. José Lourenço, seu acompanhante e servidor, encantado com a beleza e mansidão do animal, de raça desconhecida na região, começa a render-lhe homenagens e dirigir-lhe orações. Como pagamento de uma promessa, dá ao Zebu um feixe de capim verde, em plena época de estiagem. O boi recusa o alimento. Pelo fato de o capim ter sido roubado, José Lourenço começa a crer que o animal possui poder adivinhatório e, mais que isso, que ele recebe o espírito do Padim Ciço. Conta Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro (1979, p. 130), que

com o passar dos anos o culto espalhou-se, os fiéis multiplicaram-se, as romarias apareceram e mansinho virou boi Ápis, comendo em manjedoura enfeitada, usando fitas nos chifres, cauda e testí-

culos, coberto de rosários, terços, bentinhos, estampas de santos aos quais comunicava forças mágicas ou revigorava as existentes. (...) Excremento, urina, baba, pelos, raspas dos cascos, fragmentos dos cornos, eram relíquias, amuletos, remédios específicos, comprados em pequeninas porções e por preços altos ao beato José Lourenço.

Além do boi santo é também o boi dos côcos que figura nos côcos do Boi Tungão ao lado dos côcos de palmas, dos côcos de rodas. O côco do Boi Tungão é, como disse Mário de Andrade<sup>2</sup>, comovente na voz e na performance de Chico Antônio, de Natal.

É ainda o boi Barroso das chulas do Rio Grande do Sul.

É também o boi presente nas manifestações dos bailes pastoris, na Bahia, com os bizarros personagens dançarinos do seu séquito, como o Padre, o Mateus, etc. Sei, com Menéndez Pidal (1953), que a dança, acompanhada do canto, é a manifestação de arte popular mais complexa e acabada, pois nela se mesclam a voz, a poesia e a rítmica coreográfica.

Essas danças corais, em que se canta algum romance velho, continuam em uso entre a gente do campo. O coro reclama o boi: “Olha boi,/ olha o boi, te dá!/ ora entra p’ra dentro/ ó meu boi marruá!”, enquanto o personagem vaqueiro Antonio Geraldo faz a distribuição das vísceras e das outras partes do boi pelos presentes, que riem ouvindo os referidos nomes relacionados a determinadas partes ou pedaços do animal (transformados numa surpreendente cornucópia ou até numa curiosa caixa de surpresas), numa distribuição entre jocosa e brincalhona e, em outros casos, irônica e até satírica.

2. Gilda de Mello e Souza refere-se ao assunto com muita lucidez: A análise das representações coletivas brasileiras revelara a Mário de Andrade que o boi era o bicho nacional por excelência e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: “na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no côco norte-riograndense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca”. Num país sem unidade e de grande extensão territorial, “de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera”, o boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento “unanimizador” dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade” (...) Mas o boi não é apenas o animal heráldico do Brasil, como o leão é britânico e a águia bicéfala é austríaca; representa, ainda, como metáfora, um dos “grandes sinais” do escritor, a marca de sua personalidade construída, do seu ethos.” (1979, p. 17-18).

Por tudo isso, o boi é, repito, fator de unidade nacional e elemento preponderante em nossa formação.

As estórias consagradas ao boi percorrem todo o Brasil em contos, cantos, narrativas orais, folhetos, dramatizações

O folheto do Boi Moleque, por exemplo, traz um boi brincalhão, mas também enganador e indomável.

O Boi Misterioso e O Côco do Boi Tungão apresentam um boi mais definidamente pactuado com o demo. Já O Boi Espaço e O Boi Calçado indicam um Boi muito especial, cuja morte é semente para a criação de numerosos objetos, beneficiando um sem número de usuários. Uma morte que dá vida. Morrer, no caso, é, pois, transformar-se e multiplicar-se.

Esse intenso diálogo do cinema com o cordel, considerando a singularidade de uma obra poética oriunda da voz e da imagem, como que ‘destinada’ a ser completada pelo movimento permite, pois esse cruzamento do boi mítico em suas encarnações, instaurando realidades de ficção e fundando sentido.

Na literatura de cordel, o Boi é visto, pois, como um animal que encerra mistérios, possuidor de dotes extraordinários, visivelmente relacionado com a figura do demônio ou encarnando a alma deste e somente domado por um vaqueiro pactuado; ou ainda, como uma fonte de transformação e multiplicação absolutamente maravilhosas e fantásticas. É essa fonte de transformação que revela o filme-animação Boi Aruá.

“Ê Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá/ê boi quem haverá de pega”, assim Elomar dá início à cantiga do Boi Incantado, canção-chave desse filme que dialoga com as várias histórias do boi em circulação no vasto repertório dos textos de extração popular.

Experiência plástica de Chico Liberato que, na década de 80 (1983), recria em imagens de forte tensão poética o tema do boi misterioso e o faz com densa carga significativo-simbólica.

De feitura totalmente artesanal, técnica manual, com traço sofisticado e forte em variada policromia, no estilo dos gravadores que ilustram parte significativa dos folhetos de cordel – narrativa puramente plástica –, o traço da xilo se mantém na imagem em movimento, Boi Aruá é uma narrativa fílmica que conta a história de um fazendeiro poderoso, homem arrogante e cheio de si, cujo poder é desafiado sete vezes pela extraordinária aparição do Boi até o último confronto, quando se vê livre de todas as máscaras e celebra a vitória

sobre si mesmo. Tal boi é a representação, portanto, do ego inflado e que, após várias “provações”, abdica do orgulho pelas respostas que a própria vida lhe traz, cumprindo seu processo de individuação, que se completa no momento da decaída da última máscara. Assim, Boi Aruá acena para um ser humano pleno em sua essência, liberto da operação de colar máscaras, deixá-las assentadas e assumi-las. No filme Boi Aruá, o recado ecoa em vozes babélicas e acena para um canto mais novo, qual seja o da liberdade, o da justiça.

Em Boi Aruá (A versão em DVD, comemorativa dos vinte anos de lançamento do Boi Aruá, 2003, tem 60 minutos), obra-prima e pioneira no gênero, tudo se transforma. Até o próprio boi. O boi vai sofrendo transformações e essas transformações contam e movimentam a história, colocando os personagens na linha narrativa que corre diante dos olhos do expectador. A tela é um elemento estático que a imagem dinamiza – um movimento temporal com a linha do tempo correndo diante dos olhos. O herói (ou herói às avessas) participa desse movimento, ele é ação. Essa transformação se dará por conta do contato com o boi, elemento da natureza que tem características mágico-sagradas. Ele é um símbolo. Tudo inserido na linha do tempo e do destino.

Essa narrativa fílmica se faz presente na voz que se transforma em imagem visual, pois que, no cinema, tudo adquire sensação de trânsito, que está iconizado, visualmente concreto em um espaço movente, caleidoscópico, girante.

A dualidade estética da Imagem provoca uma intensa ligação dialógica entre literatura e cinema. A transposição fílmica do texto literário percorre a produção cinematográfica e os códigos específicos do cinema estão presentes na memória estética de muitos escritores.

A índole narrativo-linearizante da literatura é uma espécie de mote para a linguagem do cinema, em que não só fotograma a fotograma, mas também os cortes, os planos, a angulação da câmera etc., enfim, todas as marcas específicas do idioleto cinematográfico são postas a serviço do relato e desenvolvimento linear de uma história. A incorporação dessa índole narrativa ao cinema faz com que, hoje, ela se confunda com a própria linguagem cinematográfica, considerando-se como categorias próprias de sua natureza a narratividade e o registro realista da vida humana. Estes aspectos, no entanto, se referem a narrativas clássicas, com tempo linear. No caso desse filme/

animação, imagens/ pensamentos quase-chamas servem de fundo para figuras, que emergem da imaginação do artista.

Se no início do filme, o quadro com o retrato do fazendeiro trazia a inscrição *Eu por primeiro, meus amigos por derradeiro*, ao final passa a ser: *Meus amigos por primeiro, eu por derradeiro*. Aqui, também uma tradução gráfica do som, aqui, a própria palavra entra em movimento, se desloca e esse deslocamento interfere no conceito. Dados de transformação. E essa possibilidade de transformação do homem é lição de uma poética de vida.

Boi Aruá se apresenta como narração (verbo de ação); descrição (o adjetivo, a qualidade), dissertação (conceito, ideologia). A partir de um núcleo narrativo central, o filme, sem dependência do signo verbal, desenha um documento do cotidiano do nordeste brasileiro e em especial do sertão atingueiro (trabalho, habitação com utensílios de uso doméstico, vida em família, canções, adivinhações, festas, forró, instrumentos musicais como sanfona, zabumba e triângulo, enfim, saberes e costumes). Esse olhar poético sobre o modo de vida do nordestino implica um complexo de significação dos variados mundos dessa realidade que, às vezes, se faz cambiante: ora, áspera e seca, ora colorida e solar.

Em Boi Aruá, a imagem se apresenta como uma ordenação conceitual de ideias, sensações, sentimentos, pressentimentos – O papagaio/falador anuncia a chegada do Boi. Chegada que também é pressentida por um velho corcunda, espécie de adivinho, versão sertaneja do Tirésias: “meu cumpade vai ter muita suspiração, assunto bem”.

Canto poético que ressoa no silêncio ruidoso das imagens em movimento, processo tradutório de suposição de vozes narrativas, esse filme-animação tem pouquíssima fala, apenas anúncios proféticos: “Você não pega esse boi. Esse boi, você não pega!”

O texto fílmico é compreendido como um conjunto de sonoridades, ritmos e elementos visuais. As vozes das personagens são dos vaqueiros de Monte Santo e a trilha sonora é a da Sinfonia Sertânia, executada pela Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, criada para o filme pelo compositor Ernst Widmer, incluindo a canção do boi “incantado” de Elomar Figueira de Mello, aqui já referida.

Chico Liberato consagrou seu trabalho de diretor cinematográfico, desenvolvendo toda uma reflexão sobre a transposição da

escrita à imagem, na persistente busca por uma linguagem nova, de invenção, (re)inventando códigos narrativos e regras de montagem.

Para este artista plástico/cineasta, cioso de seu “laboratório de invenção”, é possível permitir a um espectador um mergulho em um universo cinematográfico, para que este viva plenamente esta experiência sensorial.

Quanto ao espírito do texto, trata-se de beber nas próprias metáforas do autor, na própria estrutura narrativa, na ambientação, no ritmo, na cor, na textura, na música, na densidade, no tom, no universo, no vivido, no imaginário, na memória.

Transgressor às avessas, lá nos escondidos de proibidos territórios, como a Fazenda Santo André – Jequié/Bahia, o cineasta/artista plástico, andarilha da tela do quadro à telona, operário da mão que é, farejando todas as coisas “miúdas e grandes”. Ao pôr tudo em movimento, vai construindo também a memória, fazendo história, não aquela história de simples suporte documental que sobrecarrega um texto, mas aquela originada de um trabalho criativo sensível e revelador. No contato com vaqueiros, cantadeiras, benzedeadas, carpideiras, personagens vários, Chico Liberato desliza seu processo criativo.

Nesse gênero oscilante, permeado de impurezas, um cadinho da música/som, um cadinho da performance, um cadinho do silêncio, muito movimento e muita imagem, se dá o tensionamento de marcas artísticas específicas. Jogo de esconde-esconde entre o texto das narrativas populares, contadas ao pé-do-fogo, e a própria criação imagética, o trabalho de Chico Liberato estabelece um diálogo fecundo entre várias linguagens da arte, fazendo, portanto, um trabalho criativo de viés transdisciplinar.

E, nesse trabalho de tecer fios, vislumbram-se bordados de grandes textos, onde ficam invisíveis os pontos de início e fim, mas se faz presente o entrelaçamento de matrizes de textos consagrados e, por isso mesmo, nômades, paradigmas moventes.

No trabalho desse cineasta, uma goiva de bom manejo executa essa tarefa de redução ou ampliação da realidade, num movimento de vai-e-vem, e a lâmina cortante e sutil do traço plástico, manejada por sua habilidade, faz até mesmo suas “transcrições” fílmicas escaparem da história e projetar-se no futuro, através de uma peregrinação incessante pelo ato criativo. Na transposição, a imagem contribui enormemente com o texto para a criação de um novo

espaço/tempo, pois sabe Liberato, e pensando com Agamben, que o ato poético é marcado pelas tensões e contradições de ímpeto e resistência, inspiração e crítica (2018, p. 13).

Chico Liberato consegue retomar, assim, todo o universo da vida sertaneja, transformando em cor e traço seu verbo de fogo e ar. Posso ler, nessa obra substantiva desse cineasta, lírico, o sonhador, o revolucionário, memorialista, o arauto da liberdade e da transformação.

Como os criadores de imagens, Chico Liberato tem por base a variação de concepção e técnica. Imagino-o em seu atelier, imerso em suas reflexões, atormentado por seus desejos, devaneios, sonhos, fazendo esforço por traduzir visualmente suas intuições e intenções. Imagino-o na cena de transformação da dimensão do imaginar para enfrentar e recriar a materialidade resistente desse mundo dos sertões. E esse artista tão irreverente quanto instigante, com uso da mão hábil e operante, cria livremente a partir de sua vontade, de suas intenções.

O cineasta/poeta (o considero sempre assim) quer provocar outra sorte de sensações, quer que os olhos leiam mais que letras. O cineasta/poeta rabisca papéis, faz desenhos, mil desenhos, na busca persistente de expressão em outra linguagem:

Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavra; palavras surgem como diagramas (...) (SALLES, 1999, p. 114-115).

A arte cinematográfica, sem dúvida, exerce forte influência sobre todas as artes e fornece novos caminhos em torno da experimentação da linguagem da poesia.

Essas criações do imaginário, parceiras na construção da cultura, na era do domínio da imagem visual, dividem ainda o desejo comum: aquele da poeticidade, da inteligência, da crítica e, porque não, do prazer. E, nesse sentido, atinge a “graça” que é, em arte, o elemento decisivo (AGAMBEN, 2018, p. 81).

E é esse elemento decisivo que reclama a sensibilidade, pois é através da vida sensível que o mundo se nos oferece. É através da vida sensível que o artista plástico percebe a terra como natureza plena, apontando uma rica variação cromática, que vai de uma



imagem ou um conjunto de imagens, com cenas de deslocamentos de pessoas, bichos e coisas, imagens que são profundamente carregadas de sentidos, imagens que realçam os detalhes e incitam a pensar que cada um desses quadros é fruto de um instante, instante marcado por flashes iluminadores.

### **Encerrando a cena**

Uma curiosa viagem para diversos espaços foi feita pelo cineasta/memorialista dessa ronda. Não houve aventura impossível para a imaginação desse viajante, que viajou solto, desprezando rédeas e chegando ao público. Não houve impedimentos para o despertar das memórias.

A memória, porém, é frágil e, portanto, enganadora: seleciona, rejeita, interpreta, reconstrói. Em virtude disso, toda e qualquer lembrança é suspeita. Assim como é suspeita qualquer tentativa de reconstrução da imagem do sertão. Para Liberato, essas lembranças serviram para umedecer-lhe os olhos e aguçar-lhe os sentidos.

Ah! A sensibilidade para as “coisas” do povo... Lembro, então, do cineasta jovem, no verdor dos anos, a se recolher no sertão nordestino para, sob o signo da paixão, compor esse filme

Com olhos de menino, brilhantes e inquietos, Chico rodeava a fazenda e seus entornos para assenhorar-se do tema.

Não será difícil, portanto, entender a fabulosa aventura/viagem que Chico Liberato fez em busca de contatos, contatos advindos desses espaços onde o olhar abarca o real e com esse real se envolve em movimento caleidoscópico, girante e transformador.

Sei, aqui com base em Boi Aruá, que a imaginação tem o poder de subversão da vida perceptiva, mas também da vida social e histórica. Boi Aruá é uma proposta que não silencia o real, ao contrário, dá-lhe amplo espaço com imagens que ferem, que comovem, que apontam caminhos, que semeiam utopias. Filme de denúncia, aponta, através de histórias, que circulam em imagens de sofisticada artesanaria, um sistema social perverso. Dialoga esse artista, pois, com textos da tradição e inscritos no romanceiro brasileiro, pondo a imagem-no-mundo, escancarando gestos, sons, silêncios e gritos. Sabe que a obra de um indivíduo é uma espécie de nó no interior de tecidos culturais.

Trago inquietações, não trago respostas. São tantas palavras, tantas perguntas e a resposta não é o mais importante. O que importa – e isso vai fazer a diferença – é o fato de nós, que estamos resistindo a tantos balanços, tantos tropeços e já com evidentes contornos de barbárie porque passam a educação, a cultura, enfim, a sociedade em nosso país, e que, obviamente tem drásticos reflexos em nossa produção artístico-cultural, nós, sujeitos, nos voltarmos para nossas experiências e fazermos delas, juntos, convolados, um espaço de trabalho, de diálogo rumo a um país que queremos, e possamos perguntar com Drummond (1988, p. 97) “trouxeste a chave”?

Entrou por uma porta  
Saiu por outra  
O rei, meu senhor,  
Que me conte outra.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O Fogo e o Relato Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ALMEIDA SALLES, Cecília. Gesto Inacabado. In *Processo de criação artística*. São Paulo: Anablume, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- LUIZ FERNANDO. Cadernos manuscritos e não publicados. In Encarte do DVD *Lavoura Arcaica*. Agosto de 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *Che Cos'è la poesia?* Tradução de Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- LIBERATO, Chico. *Boi Aruá*. Direção, Chico Liberato. Salvador: EMBRAFILME, 1984. 1 videocassete (85min.), son., color.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o Alaiúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- PIDAL, Menéndez. *Romancero Hispanico*. v. I. Madri: Espasa-Calpe, 1953.
- REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

## **Corpos indestrutíveis: o corpo humano como produto customizável na ficção científica do século XXI**

Francisco Magno Soares da Silva (UERJ)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Minha pesquisa consiste em olhar os avanços da ciência, da tecnologia e seu impacto sobre o ser humano, em particular o corpo humano, e como essa transformação é captada pelas lentes especulativas da ficção científica do século XXI. Busco encontrar figuras recorrentes na produção especulativa dos anos 2000, que representem um processo de transformação que eu denomino tecnomorfose humana. Dois pontos são de grande influência para meu trabalho: a convergência NBIC (nanotecnologia, biotecnologia, informática e ciência cognitiva); e o movimento transumanista – uma corrente de pensamento que prega uma liberdade morfológica e um aprimoramento humano por intermédio da tecnologia. O filósofo sueco Nick Bostrom define o movimento como:

Uma superação do humanismo secular e do Iluminismo, apoiada na tese de que a atual natureza humana é aprimorável através da tecnologia e outros métodos racionais, que podem aumentar nossa expectativa de vida, expandir habilidades físicas e mentais, e nos conceder controle sobre nossos estados mentais e humores (BOSTROM, 2011, p. 55)

As novas descobertas nas diversas áreas do conhecimento humano fomentam a imaginação daqueles que creem que nós podemos de fato assumir um papel ativo para acelerar a evolução de vida inteligente além da forma humana atual. Os entusiastas da era transumana entendem que a conjuntura implica na visão do humano enquanto um projeto customizável, tendo como guia a crença de que a natureza humana não é fixa, mas, sim, maleável. Com isso, o futuro da humanidade estaria aberto à alteração. Ao fazer uso de

1. Graduado em Letras – Inglês/ Literaturas (UERJ), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e professor do departamento de inglês do Colégio Pedro II.

técnicas oriundas do intelecto humano como engenharia genética, fármacos para aumento de concentração e memória, *gadgets* incorporados ao corpo, terapia antienvelhecimento, entre outros, o ser humano estaria livre da imprevisibilidade e aleatoriedade da natureza e, conseqüentemente, teria o poder de não só a redesenhar a si mesmo como também definir as gerações futuras.

Ao adotar a tecnologia como motor evolutivo, a humanidade poderia convergir técnica e corpo, atingindo um estágio de suposta plenitude, no qual, segundo os transumanistas, o humano poderia se emancipar da própria biologia e esculpir a melhor versão de si. Visionário ou demasiadamente utópico, e por que não perigoso, o discurso transumanista vê na tecnologia e na ciência uma espécie de fogo prometeico que transforma o humano bestial em ser divino equiparado aos deuses, agraciado com o poder técnico de exercer uma reengenharia de seu corpo, tomando as rédeas de seu futuro, deixando para trás seu processo de evolução natural e substituindo-o por uma evolução artificial. Essa evolução artificial teria como norte os acidentes e acasos que resultaram na transformação dos primeiros seres do gênero *Homo* até chegarmos no *Sapiens* do século XXI, com a diferença de que agora controlaríamos o processo e escolheríamos o rumo a seguir.

### **O corpo humano como objeto de experimentação técnica**

Quando estrelou a primeira adaptação cinematográfica de *Superman* em 1978, o ator Christopher Reeve encantou plateias do mundo inteiro ao fazê-las acreditar que ele podia voar. Dezessete anos mais tarde o mundo recebeu a notícia de que aquele mesmo homem capaz de subir aos céus nas telas do cinema sofrera uma queda de cavalo, fraturando duas vértebras, deixando-o paralisado do pescoço para baixo. Até a sua morte em 2004, Reeve nutriu o sonho de que um dia a tecnologia poderia desenvolver recursos capazes de lhe devolver o controle sobre seu corpo novamente. A tecnologia caminha a passos largos para decifrar os segredos da biologia humana, buscando meios de mitigar as dores e mazelas que vivenciamos em nossa própria carne, prometendo dádivas dignas de escritos sagrados tais como devolver visão aos cegos ou fazer tetraplégicos caminharem. Logo, especula-se, desenvolveremos ferramentas que não

só corrigirão imperfeições, mas também ampliarão nossas habilidades e nos farão superarmos nossos limites, deixando o humano cada vez mais distante de seu passado animal e mais próximo de um ser tecnicamente superior.

Contudo, a promessa de uma técnica regenerativa miraculosa ainda se encontra em estágio embrionário. Ainda que promissores, os experimentos em diferentes áreas da biomedicina não conseguem pôr em prática as promessas de uma tecnologia reparadora, capaz de conceder ao intérprete do *Superman*, se ainda fosse vivo, liberdade de seu confinamento a uma cadeira de rodas. A possibilidade de um corpo regenerável, maleável e formado por próteses que se acoplam ao corpo, expandindo as fronteiras da organicidade do humano, só se faz possível, por ora, em obras de ficção científica. Filmes como *Upgrade* e, principalmente, o romance *Homem-máquina* ilustram a vontade do humano de exercer domínio total sobre si enquanto construto biológico, esculpindo através da tecnologia seu próprio corpo, transformando-o em uma quimera biotecnológica, metade humana e metade máquina, sempre aberto para receber as atualizações das pesquisas científicas, transmutando seu substrato biológico em hardware, visando não a um estágio final, mas sim à possibilidade de se mesclar com novas técnicas e materiais.

Ao submeter-se a uma metamorfose contínua, o humano provoca mudanças profundas em seu próprio ser, dando margem ao surgimento de uma nova estirpe, que, além da capacidade de sobrepujar a dor e a fragilidade de sua existência carnal, também é capaz de atender demandas por performances que superam as atuais habilidades humanas. Tanto o filme quanto o livro se utilizam de uma visão negativa do corpo biológico, posto aqui como matéria frágil, falho e sujeito a dissolução. Em *Homem-máquina*, a personagem principal, o engenheiro Charles Neumann, tem uma de suas pernas amputada devido a um descuido em seu laboratório. Mais grave ainda é o destino do tecnofóbico Gray, protagonista de *Upgrade* (2018), que tem sua coluna cervical dilacerada após ser atingido por uma arma de fogo, deixando-o tetraplégico. Os dois exemplos servem para reavivar na memória do público a fragilidade da condição humana e a precariedade inerente à vida. Ao terem algumas funcionalidades de seus corpos danificadas, ambos são obrigados a encarar as limitações impostas por nossa realidade biológica.

O desconforto em relação ao corpo se intensifica pelo fato de as obras pincelarem o drama de suas personagens com tons melancólicos e uma carga majoritariamente, ao menos de início, negativa. A representação da nova condição de Gray e Charles, agora homens com determinada deficiência, ganha um tom enraivecido, melancólico e até mesmo abjeto em relação ao próprio corpo. Charles descreve a si mesmo com termos pejorativos como aleijado ou *freak*, e revoga de si a condição de humano ao se autodenominar “criatura que termina nas coxas ou uma forma de vida diferente” (BARRY, 2012, p. 65). Por sua vez, a representação de Gray não segue a revolta colérica de seu correlato literário; pelo contrário, a dor não é verbalizada, seu sofrimento é silenciosamente mostrado sob uma luz soturna que mostra um homem frágil e indefeso, cujos cuidados com higiene pessoal e alimentação fica a cargo da mãe. O silêncio é interrompido pelo choro de Gray, que é consolado por sua mãe, tal qual um bebê de colo. A abjeção a si, ou a sua condição de prisioneiro de seu corpo quebrado, se dá não por palavras, mas por sua tentativa desesperada de utilizar uma máquina, responsável por lhe aplicar seus medicamentos, para tirar sua própria vida.

Os corpos ficcionais em *Upgrade* e *Homem-máquina* ilustram a esperança de que a ciência poderá operar e corrigir os danos corporais, restaurando no indivíduo um estágio operacional indefectível. Eles representam o corpo que se coloca enquanto objeto de experimentação científica, que é escaneado, mapeado e alçado à condição de máquina, cujas partes podem ser removidas, ampliadas e ajustadas de acordo com as demandas. Gray se submete a uma cirurgia experimental, na qual um chip é inserido em sua coluna, revertendo os danos do episódio que o deixou tetraplégico, além de equipá-lo com uma inteligência artificial que serve como uma espécie de computador de bordo. Neumann ganha uma prótese *high-tech*, algo próximo de uma perna super biônica, que substitui e agrega funcionalidades ausentes em sua perna perdida no acidente.

Em busca de uma saída das amarras da carne, do encarceramento em si próprio, as personagens se colocam como cobaias da intervenção técnica, permitindo que seus corpos sejam receptáculos da curiosidade e engenho do intelecto humano. Não há mistério, não há alma e nem o divino, somente pele, tecido, músculo, osso e conexões nervosas, que, ao serem revelados por lentes, microscópios e scanners, permitem que o sujeito humano adote uma posição

ativa na luta por amenizar as mazelas de sua existência física. A profanação do corpo permite intervenções invasivas que desmontam e remontam o humano, redesenhando-o em sua materialidade corporal, acoplando o protético, o maquinico ou o cibernético nas entranhas do natural, do biológico, provocando uma metamorfose na ontologia do ser. Esses homens modificados que buscam a cura de seus corpos representam seres em estágio de transição, que, ao mesmo em tempo que resguardam traços do humano moldado pelo processo de evolução natural, pavimentam o caminho para algo novo, para seres fronteiriços, que habitam a borda entre o natural e o artificial, o humano e o inumano.

Essa nova estirpe híbrida não é algo novo. Pelo contrário, os protagonistas de ambas as obras se enquadram em uma moldura estética recorrente no gênero de ficção científica: o ciborgue.

A imagem do ciborgue permeia nosso cotidiano, seja nos institutos de pesquisa ou no entretenimento. Porém, no âmbito científico os experimentos possuem um caráter terapêutico, com finalidade de consertar algo que foi desmantelado no corpo, trazendo ao portador de alguma restrição física uma vida mais autônoma, ou menos dolorosa. Ao passo que, na ficção, as promessas tecnológicas de recuperação de corpos são extrapoladas, e não se restringem ao aspecto meramente curativo. Se o corpo é equiparado a uma máquina e podemos consertá-lo, por que nos limitarmos a restauração de sua configuração de fábrica? Por que não fazer ajustes finos na nossa programação e trocar ou acrescentar peças para ampliarmos nossas habilidades, montando assim máquinas de alta performance?

Essas perguntas são respondidas pela ficção científica com a criação de figuras que através da técnica são transmutadas em algo novo, que se expandem de modo que o conceito de humano já não as comporta. Uma ilustração disso está no pôster do filme *Upgrade*, que logo abaixo do título traz o slogan *Not a man. Not a machine. More.* A metamorfose de Gray vai além da reversão de sua tetraplegia – seu implante cervical altera sua visão, capacitando-o a enxergar detalhes milimétricos, capturar imagens e projetá-las posteriormente para fora de sua mente, além de rapidez e força sobre-humanas. Com uma inteligência artificial acoplada ao chip que agora se confunde com tecidos e conexões nervosas, Gray tem opção de deixar o funcionamento de seu corpo nas mãos de seu computador de bordo. Assim como um veículo na função de piloto automático, o software dita as

ações do corpo de modo eficaz, enquanto Gray pode relaxar e assistir a si mesmo se dobrar, contorcer, prever os movimentos de seus agressores e atravessar seus corpos com a força inumana de seu punho.

A junção de Charles Neumann com o artificial é ainda mais sintomática de um processo de tecnomorfose humana que vislumbra um horizonte mais amplo do que a remediação de ferimentos e traumas corporais. O ciborgue Charles pretende que seu componente protético não seja uma mera cópia paliativa que simula um componente do corpo humano. O protagonista do romance de Barry vê em seu infortúnio a chance de aprimorar sua natureza, a qual sempre o incomodou, especialmente pelo contraste com a máquina, que para o engenheiro se opõe ao biológico com ampla margem de superioridade. A oposição entre natural e artificial se materializa em seu corpo ciborgue, aumentando a perspectiva da construção da biologia humana como algo obsoleto e percível: “Olhei para minha perna, a boa. Quer dizer. Não exatamente ‘boa’. Aquela que eu tinha desde o nascimento. Levantei a calça e virei a perna para um lado e para outro. Era gorda, fraca e comum. Quanto mais eu olhava para ela, mais me incomodava” (BARRY, 2012, p. 58).

Ao confirmar sua teoria de uma superioridade do artificial sobre o natural, o protagonista do romance decide pôr em prática seu ideal tácito de liberdade morfológica, cujo objetivo é transformar cirurgicamente o restante de seu corpo para que se equipare à sua perna ciborgue. Contudo, é importante salientar que, aqui, o processo de substituição de membros e órgãos naturais por equipamentos biotecnológicos não se pauta por um objetivo medicinal, e, sim, por um ideal explícito da personagem de aprimoramento das funcionalidades do corpo. Portanto, Neumann deliberadamente amputa todos os seus membros de modo a agregar em si a tecnologia de ponta desenvolvida por ele mesmo.

É claro que, por ora, o impulso de customização cibernética deliberada se restringe à ficção. Em um curto prazo, acredito que dificilmente iremos nos deparar com pessoas comuns dispostas a trocar um órgão saudável por um artificial sem que receba em troca um ganho operacional muito acima da média. Todavia, a alteração dos nossos corpos através da técnica, não necessariamente para fins terapêuticos, mas sim estéticos, é algo corriqueiro. Segundo a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética, a cirurgia plástica mais procurada entre as mulheres do mundo todo é o implante de



silicone. Em 2017, estima-se que 1,6 milhão de próteses de seios foi colocada. Além disso, a entidade registrou um aumento desse tipo de procedimento estético entre mulheres com menos de 18 anos, assim como se constatou, na mesma faixa-etária, uma maior demanda por procedimentos como rinoplastia e labioplastia. Esta última contabilizou o total de 138 mil cirurgias em 2017<sup>2</sup> ao redor do mundo.

Isso me faz pensar que se com o avanço das técnicas de intervenção cirúrgica e aparelhos que possam ser implantados em nossos corpos, não chegará o tempo em que poderemos substituir, por exemplo, nossos olhos naturais por aparelhos que possam enxergar a distâncias quilométricas ou microscópicas? Trocar os nossos pulmões por algum sistema que nos dê mais fôlego e que amplie as capacidades em situações de restrição de oxigênio? Uma coluna vertebral mais resistente a diferentes tipos de impactos? Ou utilizar implantes cerebrais capazes de ler nossa mente e que forcem nossos corpos a produzirem determinado hormônio aumentando a nossa performance de acordo com a situação, nos deixando assim mais atentos, concentrados, relaxados, felizes ou excitados? Penso que com o desenvolvimento científico essas práticas de modificação não medicinal da biologia humana se tornem mais seguras e efetivas, o que fará com que percam o viés negativo, de algo perigoso ou contra uma suposta sacralidade da natureza humana. Não demorará para que as práticas de *biohacking* se tornem lugar comum, sendo, inclusive, uma área de exploração comercial, o que traz à tona questionamentos sobre tais práticas como, por exemplo, a desigualdade de acesso, o aumento do abismo entre classes socioeconômicas, interesses corporativos, perda de privacidade e de propriedade sobre o próprio corpo.

## **Considerações finais**

Nesse contexto, o corpo se transforma em um produto. Seja para fins de performance ou estéticos. Charles Neumann é o oásis da lógica de mercado do corpo humano. Sua transformação em algo que expande as fronteiras do humano se apresenta como uma

2. Disponível em <https://epoca.globo.com/brasil-lidera-ranking-de-cirurgia-plastica-entre-adolescentes-23651891>. Acessado em novembro de 2019.

oportunidade de lotear o corpo e vendê-lo com a promessa de algo em constante renovação. A visão dos empregadores de Neumann, a empresa tecnológica Futuro Melhor, destitui Charles da posse de seu próprio corpo e transforma o novo humano aprimorado em sua mercadoria, um protótipo que poderá conquistar uma gama ampla de consumidores, apelando para nosso implícito desejo transumanista de termos uma qualidade de vida melhor, de adiar os efeitos internos e externos do envelhecimento natural, de prorrogar a morte, de ficarmos mais fortes e belos *ad eternum*.

Portanto, a comercialização do transumano em *Homem-máquina* reflete e transfere para o corpo o impulso consumista da nossa sociedade, ávida por novidades e tendências que surgem e se tornam obsoletas de forma vertiginosa. “As pessoas compram um celular novo a cada 13 meses. Treze meses! Elas jogam fora o telefone antigo, que adoravam, porque existe um mais novo. Mais bonito” (BARRY, 2012, p. 87). E se a mesma lógica pudesse ser transferida para o corpo? Acessórios usáveis, cibercorpos supersexys, com funcionamento superior.

A ficção científica traduz de forma literária o que a ciência e a tecnologia sinalizam como promessas. *Homem-máquina*, *Upgrade* e as outras obras de ficção ilustram o potencial de transformação da técnica humana, que é capaz de redesenhar a própria ontologia humana, apontando, inclusive, para novas possibilidades de existência do humano. O corpo ciborgue das obras de ficção científica do século XXI abarca todas as novidades biotecnológicas, fazendo do próprio corpo uma espécie de *super gadget* capaz de suprir as necessidades e demandas desse século. E mais, o corpo híbrido, engenhado, otimizável e reparável simboliza o inconformismo do humano em aceitar sua condição animal, vinculado às amarras de seu organismo, frágil e condenado ao inevitável fim. Ao contrário, ao se transformar em uma quimera biotecnológica, o cibercorpo é uma revolta contra o destino biológico de tudo que é vivo; ele se recusa ser o cárcere de si, se nega a ser somente o que seu corpo físico delimita, e principalmente, ele se recusa a morrer.

## Referências

- BARRY, Max. Homem-máquina. São Paulo: Intrínseca: 2012.
- BOSTROM, Nick. In Defense of Posthuman Dignity. In: HANSELL, G.R & GRASSIE, W. (ed.) H+ -: Transhumanism and Its Critics. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011.
- HARARI, Yuval Noah. Sapiens: uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L & PM, 2015.
- HARARI, Yuval Noah. Homo Deus: uma breve história do amanhã. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KAKO, Michio. The future of humanity. New York: Doubleday, 2018.
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LE BRETON, David. Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade. Brasil: Papirus, 2015.
- MORE, Max. The Philosophy of Transhumanism. IN: MORE, Max & VITA-MORE, Natasha. (ed.) The transhumanist reader. United Kingdom: Willey-Blackwell, 2013.
- O'CONNELL, Mark. To be a machine: adventures among cyborgs, utopians, hackers, and the futurists solving the problem of death. New York: Granta Books, 2017.
- ROBERTS, Adam. A Verdadeira história da ficção científica: do pre-conceito à conquista das massas. São Paulo: Seoman, 2018.
- SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano. São Paulo: Paulus, 2003.
- TIROSH-SAMUELSON, Hava. Engaging Transhumanism. In: HANSELL, G.R & GRASSIE, W. (ed.) H+ -: Transhumanism and Its Critics. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011.

## A formulação da linguagem de ficção científica na condição humana de *O aquário*

Graziela Campana Drago (UFRJ)<sup>1</sup>

### Configuração humana em *O aquário*

Se partirmos da premissa que uma das principais características de qualquer obra de arte é sua ligação com a humanidade por meio de um ato criativo no mundo, mesmo que se considere a sua natureza misteriosa, a criação de arte é também característica da humanidade. Embora as investigações sobre essas categorias sejam milenares e talvez não tão simplistas assim, consideremos durante este artigo que a linguagem é a tecnologia essencial que permite à humanidade as indagações acerca da realidade e da ficção. Localizando nosso objeto de análise na transição ao que se pode entender por pós-modernidade, na década de 1960, Hannah Arendt reflete sobre a renúncia da linguagem cotidiana e da percepção sensorial para o desenvolvimento da ciência moderna no ensaio “A Conquista do Espaço e a Estatura Humana” (ARENDR, 2013), a partir do movimento de exploração espacial em meados do século XX, enquanto as narrativas de ficção científica criavam intrigas espaciais coincidindo com o experimentalismo artístico que se desenvolveu desde o início do século em diversas tendências, na busca de novos parâmetros e perspectivas por meio de extremas transformações culturais e políticas que reconfiguraram a humanidade em novas concepções de trabalho, arte e saber. A separação entre ficção e realidade torna-se mais tênue pelas formas de espetáculo estético em meios de comunicação de massa e desvenda-se através da linguagem artística que desafia os limites da tradição e do sentido a partir da forma.

A premissa de Arendt será suporte para a análise costurada entre indagações sobre a realidade e a ficção que surgirão neste artigo a apresentar *O aquário*, obra da escritora portuguesa Alice Sampaio, publicada em 1963. O romance experimental adianta o tempo em

1. Bacharela, Licenciada em Letras (USP) e mestranda bolsista CAPES em Ciência da Literatura (UFRJ). É artista e educadora [www.zeligara.com](http://www.zeligara.com). Acesso em: 15 jun. 2021.

que robôs, andróides ou “monstruosos” (SAMPAIO, 1963, p.9), convivem em sociedade tecnocrática e hierárquica ao se classificarem através da inteligência como dimensão de superioridade. Essa classificação é inferida, não descrita, ao contrário da dinâmica narrativa de *Admirável mundo novo*, *A mão esquerda da escuridão*, 1984 e tantos outros exemplos de ficção científica. Os robôs do Aquário organizam-se em classes nomeadas por letras gregas, assim como na narrativa de Huxley, entretanto, na obra de Sampaio, são os Ômegas e não os Alfas que representam aqueles que controlam os meios de produção e saber. Será possível que essa inversão incomum (designar os mais poderosos com a última letra) já signifique irônica e sutilmente uma inversão da ordem lógica, de natureza humana? Não responderemos esta pergunta específica, porém é este o tipo de funcionamento que buscamos identificar e expor brevemente nesta comunicação: como a formulação literária da obra articula a linguagem de ficção científica para criar sentidos filosóficos e poéticos em uma leitura sobre a relação da humanidade com a máquina?

Para apresentar este mundo fictício, talvez em seu cerne dialético, vejamos a protagonista, nomeada “Maga”. A rapariga é uma experiência “*tipo-controle*” (1963, p.111)<sup>2</sup> fecundada por Albert de Michigan um “robot humanóide cínico” (1963, p.12), apelidado de Fausto. A linguagem de ficção científica e de fantasia, gênero aparentado afinal, opera com personagens alegóricos ou tipificados e no caso destes protagonistas, sua história já está contida em seus nomes, abrindo possibilidades de interpretação ainda mais amplas do que John Savage, Mustafá ou Henry Ford (HUXLEY, 2009). Por ser necessário inferir sobre o que não está escrito, surgem questões variadas: Maga seria a última humana ou a primeira? Ou, ainda, a única humana depois do Universo ter sido colonizado por seres elétricos e artificiais, nem primeira, nem última? Nada disso é explicado e a margem de interpretação cria na obra espaço para uma fantasia, uma leitura criativa e, sobretudo, ativa; para que ao ler a pessoa não se resuma ao lugar de esperar para ver os acontecimentos

2. Nesta obra há um vasto uso experimental de elementos gráficos como itálicos, aspas e negrito, além do uso de códigos com números e neologismos. Na pesquisa levamos em consideração estes elementos na criação com sentido filosófico, poético e narrativo. Assim, mantivemos aqui os elementos quando surgem nos termos referidos.

se desenrolarem<sup>3</sup>. Esta ambiguidade em particular sobre ser a primeira ou a última pessoa<sup>4</sup>, potencialmente subverte quaisquer lógicas de tempo linear e de narrativas apocalípticas que as acompanham, o que estará na narrativa de outras formas, inclusive na unidade que conta o tempo a partir da estrela Vega. Ironicamente, é ela, a mulher nascida de um útero (seria Denise Ya-Tsé humana? Não se diz), que servirá de controle para a produção laboratorial da sociedade:

– É difícil não rir. Estás a ver, eu, Maga, pertencente à espécie dos indivíduos que o laboratório deverá seguir humildemente, pacientemente, micromilimetricamente [sic], eu, um Tipo nascido dum útero esponjoso, horrendo, resultado extralaboratorial aprovado como espécimen *human-contrôle*... É de morrer a rir. – Nem tanto assim. Senão repara: Denise Ya-Tsé tem um útero, o qual com a supervisão dos Teta é fecundado por mim, Albert de Michigan... Daqui resulta um ente denominado Maga Ya-Tsé, cuja história se desenrola segundo trâmites normais, isto é, sem história... – Até certo ponto... (SAMPAIO, 1963, p.122)

É a perspectiva humana e feminina de Maga que subverterá tanto a lógica de seu criador, o cientista dissidente Fausto, quanto dos administradores mecanizados. A subversão surgirá principalmente a partir do corpo da protagonista, que questiona os limites dimensionais do Aquário, mundo interplanetário que manifesta em imensos espaços de “Nada” (SAMPAIO, 1963, pp. 30, 53, 53, 54, 88,

3. Aqui pressupomos a noção de abertura da obra de arte, antes até mesmo do conceito duplo de “obra aberta”, na obra homônima de Eco (2019): “cada ‘leitura’, ‘contemplação’ ou ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular de ‘execução’. A noção de *processo interpretativo* abrange todas essas atitudes.” (ECO, 2019, p.67).
4. A chave interpretativa de que ela seja primeira mulher, juntamente à passagem que satiriza a ingestão do fruto proibido abre possibilidade de analisar Maga junto à figura apócrifa de Lilith, divindade babilônica de corpo híbrido de mulher e serpente (ver LARAIA, 1997). Há no primeiro capítulo do Gênesis a menção à criação do homem e da mulher, o que antecede a criação de Eva, criada a partir da costela de Adão no segundo capítulo (BÍBLIA, 2002, Gên: 1-2). Na pesquisa esta possibilidade será explorada juntamente ao comportamento sensual e promíscuo de Maga. Diferentemente, no entanto, do comportamento superficial de Lenina (HUXLEY, 2009), Maga investiga através da sensualidade temas centrais da filosofia e da natureza humana, como desejo, amor e dominação.

89, 104, 105, 107, 110, 127, 138, 166, 204, 223), a prisão da existência individual. Esta é a dimensão em que a obra se afasta do registro de ficção científica convencional, ainda que seja através de elementos essenciais dessa temática, como o abismo que se pode encarar nas viagens interplanetárias, que o niilismo e o existencialismo que a obra abarca em registros indiretos e diretos, chegando a questões de alteridade e subjetividade: “*O inferno são os outros* [sic]” (1963, p. 212), referência à peça de Sartre *Entre quatro paredes*.

É a experiência fictícia de encarar a escuridão cósmica que revela o Nada com letra maiúscula, citado tantas vezes e pressentido na filosofia. Portanto, não é à toa a modificação gráfica, assim como os nomes alegóricos de personagens e o uso do vocabulário científico, por exemplo: mutação (SAMPAIO, 1963, p.71); Cosmos (SAMPAIO, 1963, pp.132, 152, 161, 199); nebulosa elipsoidal (SAMPAIO, 1963, p.200) e outros. A linguagem expõe o contraste entre vocabulário e ecos de significação metafórica de uma ciência abstrata que se funda em princípios mais inconcebíveis do que quimeras. É, portanto, entre um “círculo triangular” e um “leão alado” (como Schrodinger qualifica o universo, citado em ARENDT, 2016, p.330) que as características estéticas da ficção científica e da fantasia figuram fórmulas filosóficas, poéticas e satíricas neste romance para representar o absurdo teatro da condição humana moderna.

### **A tecnologia literária e a linguagem de ficção científica**

Propõe-se investigar a linguagem da obra como tecnologia, ao que podemos lembrar outro clássico do amplo universo cultural de ficção científica, prolífico desde as histórias em quadrinhos até o cinema: a misteriosa imagem da tecnologia inscrita no monólito apresentado aos ancestrais primatas como ponto de virada para a civilização humana (a transição do osso-ferramenta ao veículo espacial em *2001: uma Odisseia no espaço*); a linguagem é o diferenciador entre as espécies de primatas e homínídeos, cujo elo perdido recai sobre o *Homo Erectus*, ou como aparece em *O aquário, Pithen-catropus Erectus* (SAMPAIO, 1963, pp. 34, 35, 37, 160), espécie na qual a proto-linguagem criou princípios fundamentais para o desenvolvimento da tecnologia coletiva de vocalização e organização social (ZATREV, 2014).

Assim, as noções que aparecerão nesta análise sobre tecnologia, dimensão e configuração buscam analisar primeiramente funcionamentos da ficção aquariana que se manifestam como alegorias da organização social moderna, ilustradas com a indeterminação das ciências diante do Universo (SAMPAIO, 1963, pp. 61, 66, 188) e da arte diante das vanguardas; “a Álgebra transformada na Arte” (1963, p. 29). A sátira que permeia o retrato dessas tecnologias em tempo-espaço fictício manifesta-se no tom desiludido de qualquer genialidade ou grandeza das conquistas de exploração do império robótico. Certas características humanas permanecem vivas nos gestos mecânicos, e, se há uma dissidência revolucionária sobre este *status quo*, fragmente-se em diferentes concepções de ação para cada um dos três personagens principais. O que os reúne, de alguma forma, é a oposição ao progresso de uma conquista imperial, de uma ordem sistêmica, de aprisionamento institucional e delimitação de liberdade.

Tecnologia, portanto, como o desenvolvimento da linguagem, abordando ciência e arte, com suas amostras de rebeldia e criatividade contra-hegemônica; enquanto dimensão e configuração no sentido da investigação sobre os limites éticos e estéticos que surgem para a humanidade a partir dos produtos da linguagem, a dança dialética da dominação, da resistência e da transformação. É por isso que o confronto das ideias do Selvagem contra o Administrador ou de D-503 diante do Grande Benfeitor causa arrepios de excitação e medo: através do dimensionamento da tecnologia verbal questionam-se os valores morais como relativos, pois além de tal configuração da cultura seria possível viver de outra forma. Embora as referências aqui sejam a *Nós* e *Admirável mundo novo* respectivamente, é comum em ficção científica que a metáfora política sobre robôs surja como percepção política sobre o sistema global de trabalho industrial.

O mecanismo difuso de narrativa na obra de Sampaio estabelece contato com tais obras por eventos no enredo, tais como revoltas contra a máquina e insurreições contra a ordem sistêmica, ainda que, ao mesmo tempo, rompa com certa tendência messiânica, sacrificial e tipicamente heroico-trágica em moldes revolucionários de esquerda, pois comumente o desfecho de narrativas distópicas<sup>5</sup>

5. O artigo de Marques (2014) traça um horizonte amplo para o uso do termo com outras referências úteis.



encaminha-se a certo apocalipse em que a Besta é o Frankenstein. A criação que supera seu criador é uma imagem tanto inspiradora quanto apavorante; a depender do lugar a ser representada. Enquanto Prometeu é um representante da humanidade diante da tirania dos deuses, interessa-nos tomá-lo por herói. Será então que a sensação sobre o robô Radius na peça de Tchapek é distinta?

A configuração narrativa em *O aquário* é outra. A multiplicidade de vozes opera através de poucos personagens que declaram suas posições sobre a realidade que vivem. Não há uma voz narrativa organizadora que explique a quem lê o que se passa, como em *Admirável mundo novo* ou *1984*. A partir das sensações de Maga, cria-se uma orientação de leitura, ainda que não subjetiva ao ponto do diário de D-503 em *Nós*. A protagonista liga-se a dois principais personagens que arquitetam teorias e neuroses sobre o sistema do Robot Biológico (SAMPAIO, 1963, pp. 11, 36, 44, 46, 48, 52, 57, 58, 67, 69, 77, 92, 93, 103, 104, 135, 138, 144, 152, 161, 185, 228). Este personagem é também um espaço e tem dimensões divinas. A configuração desta sociedade fictícia pode se aproximar de analogias sobre o caráter religioso da alienação capitalista, embora nas palavras do próprio robô-deus-biológico o que aparece é um ser sábio, bem-humorado e bonachão: “É um erro [inventar outro deus] estou farto de o dizer: quanto mais autênticos os deuses, mais falsos os homens” (SAMPAIO, 1963, p. 93). Não há a mesma materialidade ou a mesma natureza vil e humana que percebemos em Henry Ford e até mesmo nos corpos expandidos do Grande Irmão ou do Grande Benfeitor. Ainda, se há heroísmo em Maga é um de *trickster* (MELETÍNSKI, 2002, pp. 91-95), a brincar com a inventividade humana ameaçada de desaparecer pela configuração de humanidade robótica que recusa as sensações do corpo, os sonhos e os prazeres profundos de imaginar a existência. A grande subversão dela é uma ousadia inalcançável para a razão de todos, ainda que seja também deslumbrante e apaixonante, especialmente para Fausto, seu mestre, criador, amante e “«pai»” (SAMPAIO, 1963, p. 123) <sup>6</sup>.

A linguagem poética e os consequentes traços de prosa poética acentuam este efeito de brincadeira e de investigação sensorial do saber, uma vez que as palavras, especialmente aquelas criadas em

6. Uso das aspas faz parte do experimentalismo da obra, por isso mantivemos na citação.

decorrência da inserção de hífen, letra maiúscula, negrito ou itálico, por vezes representam verdadeiros enigmas de significado, por outras, sobrepõem palavras e outras ainda realizam alteração do significante, ao frisar a palavra em certos registros gráficos que fazem o vocábulo se destacar em ressignificação polissêmica. Embora a exploração da linguagem a nível linguístico seja observada em 1984 e também se aproxime de *Laranja Mecânica*, com a motivação de criar a partir da linguagem a ambientação futurística, imprimindo na sintaxe e na semântica inferências sobre a modificação histórica que a humanidade teria percorrido até tal ponto no tempo-espaço fictício, o experimentalismo em *O aquário* parece reluzir especialmente a destacar a ação criadora da protagonista, de produzir questionamento, brincadeira, sensações e imaginação, não apenas através da personagem, como também através da narrativa toda, do romance, do livro como objeto de viagem imaginária no tempo-espaço. A autora declara em nota<sup>7</sup>:

Aos leitores de Ficção Científica e aos outros: Esta história não é uma hipótese arremessada ao futuro, uma mais ou menos verificável aventura; é sim (ou pretende sê-lo) a história de um imaginário conjunto de seres em equilíbrio dialético, numa palavra: uma FANTASIADA (que para aqueles que o gostarem pode rimar com fantochada).

Esta nota destaca o caráter satírico e irônico da obra de Sampaio, que ainda realiza uma crítica ao progresso patológico da reprodutibilidade técnica, transformando a humanidade em coisa. Não sendo completamente ficção científica (mesmo antes de conhecer a nota, já considerávamos traços de Romance Filosófico, Prosa Poética e Teatro do Absurdo, ao menos), o a obra de Sampaio assemelha-se com um exemplar de gênero híbrido satírico da literatura brasileira, *Jane Spitfire* (1976), de Augusto Boal, ao sobrepor estereótipos de um gênero literário para aproveitar críticas políticas com humor, especialmente vetorizadas no protagonismo feminino. A fluidez do gênero de ficção científica, além de sua recente consideração nos meios acadêmicos, também garante a *O aquário* a potência das

7. Nota revelada pela família em [https://www.facebook.com/AliceSampaio\\_escritora/photos/2002180089912041](https://www.facebook.com/AliceSampaio_escritora/photos/2002180089912041), disponível também em <https://zeligara.wordpress.com/2020/12/10/bilhete-de-alice-sampaio/>. Acesso em 15 dez. 2020.

colagens de vanguarda, mais dadaísta do que *Pop Art*, por realizar um mergulho na profundidade do tema e do gênero que fora tomado por banal durante décadas.

O funcionamento de deslocar um item da banalidade ao prestígio artístico é comum ao dadaísmo e à arte pop, sendo que o primeiro complexifica este movimento com a intenção de gerar estranhamento e reflexão, enquanto o segundo age para criar tendências de consumo de arte<sup>8</sup>. Ambos os funcionamentos ocorreram concomitantemente à ampla difusão do gênero de ficção científica, gerando obras hoje lidas com erudição, como Huxley e Orwell, outras esquecidas em edições *pulp* de quadrinhos e romances. Arendt no prefácio de *A condição humana* alerta para a relevância do gênero de ficção científica como “veículo dos sentimentos e desejos das massas” e afirma que a ciência, através das empreitadas espaciais, “apenas realizou e afirmou aquilo que os homens haviam antecipado em sonhos — sonhos que não eram loucos nem ociosos” (ARENDDT, 2007, pp. 9-10). Eis a aproximação entre ficção e realidade, arte e ciência, que figura o deslumbre de alguns pelo progresso, fermentando ideais positivistas, eugenistas e fascistas; que para outros se traduz em máquinas sem propósito, criação épica e poética sobre o cotidiano, ideais de libertação do estatuto de coisa, mergulho ao conhecimento bruto e inalcançável dos sonhos. Tais tendências políticas e artísticas formaram a primeira metade do século XX em meio a correspondentes eventos bélicos, configurando um cenário de transformações radicais de tradições culturais e organizações político econômicas.

A ficção científica tem seu papel intelectual, político e artístico desde o final do século XIX, envolvida a princípio com a relação da humanidade e máquina. Especialmente a máquina industrial, movida a vapor, carvão e posteriormente por energia elétrica e funcionamento eletrônico. Não pretendemos neste artigo expor a história da ficção científica, mas pontuar que o gênero suscita polêmicas de delimitação, por isso a análise ocorrerá por dois pontos temáticos comuns às narrativas selecionadas aqui para comparação: o uso do tempo futuro e o relacionamento humano com suas criações

8. Esta breve e brusca comparação considera a noção de arte comercial em *The story of art* (GOMBRICH, 2006, pp.609-611) e as análises políticas sobre as vanguardas em *Teoria da vanguarda*, além de estudos independentes.

automáticas. As obras principais para este diálogo serão 1) *Nós*, publicada em 1924 (em inglês); 2) *Admirável mundo novo*, publicada em 1932; 3) *1984*, publicada em 1949; obras que atualmente são tratadas por uma ramificação da ficção científica, chamadas distopias ou romances distópicos. *O aquário*, de 1963, tem elementos dialógicos em relação a estas obras, principalmente em relação a Huxley (2) e Orwell (3). Ambos os escritores, por sua vez, tiveram inspiração na obra de Zamiátin (1).

Todas as quatro obras partem de questões políticas e filosóficas de seu tempo: regimes totalitários, manipulação consumista, liberdade individual, existencialismo, formação de subjetividade e restrições sociais de classe e ocupação. Essas questões têm origens mais antigas, mas são todas questões essenciais do capitalismo moderno<sup>9</sup>. As projeções de futuro nessas obras funcionam como amplificação do que já existia tecnologicamente no mundo concreto. A realização dos sonhos antigos que Arendt cita nos avanços da ciência permite que na ficção se imagine carros, televisores e computadores de capacidades aumentadas, como acontece com as “teletelas” em *1984*, partindo da ideia de televisão e aproximando-se da noção de computador; ou a partir da noção de computador, faz-se surgir um ser como “O Ómega WXVL, um gigantesco quadro preto, desdobrado em planos e contraplanos, multiplicava-se em caracteres que por sua vez se iam dispor em fórmulas, gráficos, esquemas, traços” (SAMPAIO, 1963, p. 29-32). O futuro parece ser muito distante com este traço imaginativo, mas também é possível sintetizar o que nessas narrativas já existe no mundo contemporâneo, desde a época de elaboração da obra até a atualidade. Assim, a ficção científica, sob esse recorte, reúne em um novo tempo-espço a semelhança que identifica períodos e lugares distintos. Ainda que seja um ponto de múltiplas possibilidades: pois cada universo narrativo, de apenas quatro exemplos aqui delimitados, cria diferentes limites e problemas para que o sujeito confronte o sistema opressivo.

A criação do futuro como um destino comum da humanidade é uma possibilidade tanto como um desdobramento das tendências da globalização, quanto como consequência das empreitadas humanas no espaço, alicerçadas na competição entre o imperialismo

9. Afirmamos de acordo com diversas leituras, entre Marx (2011), Debord (1998) e Arendt (2007, 2016).

estadunidense e soviético. Embora nenhuma das outras três obras exceto *O aquário* tenham cenário interplanetário, há outros desenvolvimentos que partem das consequências de empreitadas político-científicas: em *Nós*, a linguagem matemática constituinte da personalidade do protagonista-engenheiro expressa-se na separação do sujeito do mundo cotidiano, justamente como descreve Arendt com exemplo do cientista no ensaio “A Conquista do Espaço e a Estatura Humana” (ARENDDT, 2013, pp.326-144), buscando a quase impossível expressão de si por meio da arte, algo considerado loucura no contexto do Estado Novo; em *Admirável mundo novo*, a evolução genética e os princípios eugenistas tornam possível o tétrico sonho de uma sociedade completamente obediente à hierarquia social, assim como a tecnologia de publicidade e consumo, vigente desde o início do século XX, corrobora o trabalho genético<sup>10</sup>; em *1984*, a vigilância constante representa o resultado da tecnologia de comunicação voltada à espionagem desde a 2ª Guerra Mundial, assim como a fragmentação do poder estatal nas instituições privadas e as ações de manipulação de informação como estratégia de controle de massas, segunda alternativa para a tecnologia da publicidade.

Talvez o futuro que *O aquário* propõe seja um ponto em outro lugar do tempo em relação a estes três sistemas. Ainda há uma identificação, pois o alicerce de todas as quatro narrativas está no referencial da configuração humana através do capitalismo, sendo o sistema político-econômico fundamentado na diferença de classe social, na mais-valia, na troca de serviço por valor e vice-versa e na relação humana com a produção controlada por uma pequena classe, veiculada por meio de máquinas. Consideremos a relevância da capacidade de adaptação deste sistema vigente ainda em 2020. Entretanto, as três narrativas são distopias sobre sistemas totalitários no planeta Terra, enquanto o Aquário é um sistema que parece institucional, hierárquico e tecnocrático, mas não exatamente totalitário. Ou aparentemente não é totalitário, como o efeito causado no Mundo Novo. Podemos imaginar que *O aquário* se passa após esses sistemas totalitários terem sido superados no planeta Terra a ponto de que os próprios humanos foram superados e agora robôs colonizaram

10. Para conhecer os princípios da psicanálise freudiana aplicados na tecnologia de publicidade desde o início do século XX, ver o documentário de Adam Curtis, *The century of the self* (2002).

outra estrela que não o nosso Sol. Além do espírito colonizador, levaram outras ferramentas e tecnologias humanas, a linguagem matemática e a linguagem artística, além de outras ciências e artefatos. A relação com o trabalho é muito distante, pois a revolução que se propõe então é o inverso da reivindicação por menos horas de trabalho: “o mundo só pode ser revolucionado: 1) se destruímos os Óme-gas e o Robot Biológico, os escravos e o senhor; 2) se ganharmos o pão com o suor do nosso rosto” (SAMPAIO, 1963, p. 135). Outra divergência na formulação do Aquário é que o enredo não garante uma conclusão moralizante ou reveladora da alienação social, como nos outros três exemplos.

A revelação é antes filosófica-espiritual, pois, ao fim, Maga ultrapassa a última barreira do mundo, do Aquário; barreira física, espacial e simbólica dos aprisionamentos aos quais se limita a existência. O aquário é primeiro a mente, sendo talvez precisamente a linguagem, mas também a alteridade e a formação coletiva de pertencimento, aquela tecnologia adquirida pelos ancestrais da humanidade há milhões de anos. Ao final, a protagonista retorna ao início, a casa. No entanto, este movimento circular não se encerra em niilismo pessimista ou em automatismo de movimento perpétuo. Isso porque as ações dos personagens demonstram como a humanidade se caracteriza por sua constante busca por sentido, em criação ou manutenção e as oposições oscilam ora como pêndulos exaustivamente conflituosos e permanentes, ora como molas que impulsionam diferentes conclusões, seja em corpos biológicos ou robóticos. A noção de humanidade que aparece no romance de Sampaio se aproxima da teoria posterior de Donna Haraway, apresentada no *Manifesto ciborgue*, mais pela indeterminação de um ser robótico e orgânico, a compreender a complexidade da relação humano-máquina que se dá a partir de certo ponto do século XX, do que por explorar o conceito de ciborgue em si. O conflito entre humano e máquina não mais se desenha simplesmente em uma dualidade binária, no mundo Aquário, assim como a política e a moral, que são constantemente situadas em enigmas envolvendo crimes absurdos e as questões de aprisionamento e liberdade:

[Maga] – Nunca tiveste frio? [Alexei] – Nunca. –Mentiroso. –Não tive, garanto! – Nesse caso nunca saíste da tua prisão de invulnerabilidade – disse ela batendo o queixo ostensivamente. Alexei,

enquanto se vestia, fixava-a entre incrédulo e curioso: – É imoral... Ela riu: – É sim, meu ‘assassino’ de inofensivos Ômegas. É imoral arrepiar-me de frio, provar o sol, todo o mundo sabe isso. – Fechava os olhos e expunha-se melhor à carícia do sol, sorrindo, entre voluptuosa e irônica: – É um manjar-dos-deuses que debes provar um dia... (SAMPAIO, 1963, p.142).

Em suma, a dualidade não é a solução para o problema da humanidade em *O aquário*, sobre a sua natureza recai a incompreensão do paradoxo de personagens que nem mesmo são corpos humanos, mas ainda carregam humanidade em si. A manutenção da humanidade, portanto, continua surtindo efeito entre estes corpos mecânicos como a própria vontade humana de realizar matemática, liberdade e pão; objetos verbais que fazem parte da narrativa e diferenciaram o humano do primata ao longo dos milênios. São objetos verbais ou palavras-superfluidas, pois a materialidade, as sensações e o corpo são modificados, como se percebe no trecho destacado acima, as palavras são como alimento destes seres comandados pelo estímulo divino-robótico-biológico<sup>11</sup>.

Há um mecanismo chamado s-l-i, que se assemelha ao soma, de *Admirável mundo novo*, e serve para inibir emoções e sensações. Esta é a norma, por isso a imoralidade da sensualidade de Maga, mesmo que seja simplesmente o prazer de sentir o sol na pele fria. A protagonista vai além da busca hedonista, pois recorrentemente busca também as sensações desagradáveis, como o frio e o tédio, a compreender que é necessário o conhecimento sobre o que é mal para entender o bem. “Pão” também surge entre aspas, seguido pelas exclamações “palavreado subversivo!”, “Magia”, “é uma metáfora” (SAMPAIO, 1963, pp. 135-136), uma vez que a sociedade robótica não necessita de alimentos para sobreviver. Há outra cena icônica sobre sensualidade, sensorialidade e alimento que remete ao Gênesis, quando Maga oferece a Alexei um fruto e ressalta “Come, não é uma ‘maçã’” (SAMPAIO, 1963, p. 144). A indagação sobre a natureza do bem e do mal, assim como sobre a existência, abre<sup>12</sup>, experimentar dela pode

11. Referência ao personagem-espaco já apresentado, Robot Biológico. Essa associação da importância da palavra como elemento vital pode ser resgatado da mitologia cristã, no livro de Mateus “Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus” (BÍBLIA, Mateus 4: 4).

12. Brevemente, uma premissa vinda da leitura de Kierkegaard (2011).

ser exaustivo, assim como o tédio. Todavia, na sociedade em que sentir tédio é proibido, a investigação sobre o que é tido como negativo serve para gerar movimento, criação e subversão da lógica vigente.

Sobre a inversão de valores, Guy Debord desenvolve ideias, em *Sociedade do espetáculo*, que são ricas para a compreensão de qualquer uma das quatro obras destacadas. Todas funcionam com a ironia permanente de valores sórdidos que se tornam o parâmetro moral da sociedade. A dominação da humanidade pelos seus próprios produtos, já destacada na imagem do fetiche quimérico da mercadoria por Marx, no primeiro capítulo do primeiro livro do *Capital* parece realmente preencher o objeto vazio de uma existência descomunal, o que na verdade é muito distante do que as religiões animistas compreendem, pois pressupõem a existência humana entre tantas outras possibilidades de existência, enquanto tanto o fetiche quanto a imagem que forma o espetáculo são fantasmas humanos destituídos de existência e que, no entanto, operam psiquicamente sobre seus criadores que ao se provarem como deuses aniquilaram toda a possibilidade de alteridade.

### **A formulação da linguagem de ficção científica em *O aquário***

Como isso aparece materialmente em *O aquário*? Tratamos por palavras-superfluidas os termos da linguagem experimental que indicam a imaginação, ou seja, apontam tanto para elementos fundamentais da obra que não são descritos nem mesmo definidos, apenas inferidos pela narrativa (p.ex. s-l-i), quanto apontam para elementos que remetem a um significado intertextual (p.ex. Fausto, *Montanha Mágica*) e ainda outros termos secundários e próprios da narrativa (p.ex. Gene 3004-xb). Geralmente, as palavras-superfluidas contêm modificações gráficas ou são neologismos. Para a pesquisa, foi elaborado um glossário que lista estas palavras, sem a intenção de defini-las, mas de abrir textos que coletem as aparições no livro e proponham interpretações. Atualmente, o glossário lista 798 entradas das quais foram citadas neste artigo: 1) “Pão”, 2) Robot Biológico, 3) *tipo-controle*, 4) Nada, 5) Cosmos, 6) Universo, 7) s-l-i, 8) Aquário, 9) “Maga” e por associação “monstro”, Dimensão, “Pitecantropus”.

A nomeação de palavras-superfluidas surge em contraste com as “palavras-supérfluas” descritas no apêndice de 1984, como as palavras



desnecessárias ou ambíguas que deveriam ser abolidas e eliminadas na transição para a Novafala. No romance de Orwell, há o fenômeno artificial de modificação da língua inglesa para esta nova língua fascista. É dito em *O Aquário* que as línguas inglesa e francesa já são línguas mortas, o que acentua o palpíte de que não seja o idioma português o que lemos, com tantas palavras anômalas, como a substância superfluida, caracterizada por um estado anormal de certos líquidos que sob baixas temperaturas transpõem materiais sólidos, o que penso ser uma imagem para essas palavras de *O Aquário* que ultrapassam o mundo ficcional, ligando-se a outros mundos ficcionais e até mesmo aos mundos científico, filosófico, assim como o próprio movimento narrativo de romper a última barreira do Aquário.

Antes do desfecho ironicamente épico do rompimento da última barreira do mundo que revela o que já é conhecido, a casa, durante a narrativa há vários eventos que figuram graus de percepção, rompimentos, descobertas, desilusões ou transformações. Maga viaja ao Mar-da-Intranquilidade (SAMPAIO, 1963, pp.141-149), topos que parece ser mais interessante do que o desértico Mar-da-Serenidade, nome semelhante a um buraco lunar nomeado no século XVII por Giovanni Riccioli (*Mare Serenitatis*) e mantido até a atualidade na astronomia. Esta é uma cena que comporta desilusões, descobertas e transformações, especialmente da perspectiva de Maga, que viaja acompanhada de Alexei. Uma cena que figura graus de percepção, algo recorrente na narrativa, a supor que a elasticidade do tempo permite a comunicação através do espaço-tempo por meio de Magia (outra palavra-superfluida) ou ciência. Segue um trecho:

–... O homem é uma pobre, uma paupérrima coisa, entre o nascer e o morrer – escusam de me gritar o contrário –, um macaco a fazer momices no jardim zoológico! Após a minha morte vou ter uma estátua com os dizeres: «Primata» com características de «Pitecantropus». Não era cego nem surdo. Até falava, se muito instado. Foi um antropoide notável. Paz à sua alma». – Num breve gargalhar acrescentou: – Nascer e morrer, uma trampa cansativa e dolorosa. Não se pode escolher outra coisa? (SAMPAIO, 1963, p.160).

Esta cena demonstra Albert, o Fausto, o robot cínico, a fazer um experimento com um “homenzinho” (SAMPAIO, 1963, p.160), terráqueo moderno. Através de um aparelho que fica entre bola de cristal e computador, o cientista pode retirar temporariamente a pessoa de

sua ocupação e percepção temporal, onde a cobaia fica sublimada em um espaço vazio, branco, que muito lembra a ambientação absurda de *Esperando Godot*. Os personagens terráqueos que participam dessa experiência parecem estar em um estado de sublimação da dimensão espaço-temporal e, por isso, perguntam se já morreram ou se estão sonhando. As cobaias facilmente declaram e confessam uma série de pensamentos sobre sua existência. Assim é demonstrada a “fantochada”, sátira sobre a miséria humana, nas preocupações e temores mesquinhos, na alegoria do homem desempregado e da mulher burguesa, afinal cobaias de Fausto em seus experimentos em busca de algum humano virtuoso.

Assim, há um movimento oscilatório impulsionado pelo corpo literário da obra: ora temos acesso a um estado de sublimação fantasiosa e somos envolvidos nesta atmosfera específica, seja desértica ou pantanosa, ora surge uma noção de aprisionamento, que curiosamente não se encerra na compreensão negativa; pois ressurgem de repente o deslumbre de outra dimensão de percepção. O movimento parece ser a mensagem que Alice Sampaio informa neste teatro romancado da humanidade moderna – a fixidez talvez seja o princípio mais conservador afinal, que nos encerra em sistemas limitantes. A obra, evidentemente, não pode ser resumida nestas linhas, pois, antes de propor teorias, o livro é o espaço-tempo que permite que a protagonista como mensageira do Prazer-de-Existir, do tempo Vega, da Era de Aquário, indique-nos as portas para outras realidades em que a distopia não se aniquile em Julgamento Final.

### **Considerações finais**

As interpretações propostas neste artigo buscam primeiramente apresentar a obra de Alice Sampaio, como procedimento essencial de um dos objetivos principais da pesquisa que é iniciar o processo de resgate literário desta obra e desta autora. Por isso, não há ainda crítica acadêmica específica com que dialogar, sendo este trabalho (em andamento) um grande desafio. A aproximação às obras citadas aqui não pretende sugerir uma análise breve sobre tais autores que têm mais atenção da crítica, mas introduzir Alice Sampaio ao diálogo com estas referências no meio acadêmico, em suas semelhanças e particularidades. No mais, as ponderações, dúvidas e comentários

são encorajados e bem-vindos. Este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado inconclusa e as análises estão abertas para o trabalho que aponta a constante necessidade de superação de si.

## Referências

- 2001: A SPACE ODYSSEY. Direção de Stanley Kubrick. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- ARENDDT, H. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução: Flávio Rangel. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.
- BOAL, A. *Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: Editora CODECRI, 1977.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM, A. T. Gênesis. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução: Domingos Zamagna. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM, N. T. Mateus. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução: Theodoro Henrique Maurer Jr. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- ECO, U. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: Mario da Gama Kury. São Paulo: Zahar, 2013.
- HARAWAY, D; KUNZRU, H. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HUXLEY, A. *Admirável Mundo Novo*. Tradução: Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *The story of art*. New York: Phaidon Press Inc, 2006.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de angústia*. Tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LARAIA, R.B. Jardim do Éden revisitado. In: CESARINO, P.N. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v.40. n.1. p. 149 – 164, 1997.

- Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77011997000100005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000100005). Acesso em 15 dez. 2020.
- LE GUIN, U. K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução: Terezinha Eboli e Yedda Salles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MARQUES, E. M. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. In: *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p10>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- MARX, Karl. *O capital*: livro 1. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. Tradução: Aurora F. Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 2002.
- ORWELL, G. 1984. Tradução: Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAMPAIO, A. *O Aquário*. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1963. Disponível em: <https://www.alicesampaio.com/livros>. Acesso: 15 dez. 2020.
- SARTRE, J. P. *Entre quatro paredes*. Tradução: Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SHELLEY, M. W. *Frankenstein, or the modern Prometheus*. Calgary: Broadview Press, 2012.
- TCHAPEK, K. *A fábrica de robôs*. Tradução: Vera Machac. São Paulo: Hedra Educação, 2012.
- THE CENTURY OF THE SELF. Direção de Adam Curtis. London: BBC, 2002.
- ZAMIÁTIN, I. *Nós*. Tradução: Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.
- ZATREV, J. The co-evolution of human intersubjectivity, morality, and language. In: *The Social Origins of Language*. [S.l.]: Oxford University Press. pp. 249-266, 2014. Disponível em <https://portal.research.lu.se/portal/files/5959029/4924607.pdf>.

## **Desmascarando narradores em primeira pessoa: pontos de vista e suas estratégias**

Gabriela Kvacek Betella (UNESP)<sup>1</sup>

### **Estado das artes**

Desde 1991 nossos trabalhos se concentram nas aproximações e distinções entre o narrador onisciente intruso e a voz narrativa em primeira pessoa na literatura ocidental moderna. Uma das tônicas do percurso apareceu logo de início. Mesmo sem recorrer à teoria literária, era necessário desconfiar de qualquer narrador para entender os propósitos de representação dos autores mais criativos e provocadores. Nosso interesse se manteve sobre os narradores em primeira pessoa porque pareciam engenhosamente compostos para manipular a recriação de suas figuras e comportamentos pelas mentes dos leitores, resultando, na maioria das vezes, numa impressão de confiança e num pacto de confiança que poucas vezes provamos na vida real. Tais relações puderam ser reviradas pela pesquisa de modo a valorizar o processo de composição de pontos de vista situados em lugares diferentes dos postos ocupados pela autoria. Nesses últimos trinta anos de vida acadêmica, portanto, nossa dedicação ao desvendamento de processos de criação e, sobretudo, de pontos de vista estratégicos produzidos pelos autores – escritores de romances, de narrativas curtas e, mais tarde, diretores de cinema – vem nos proporcionando algumas instigações enriquecidas pelo debate didático.

Este trabalho é muito mais um exercício de uma mirada oportuna para as aulas cuja proposta é o enfoque interartes do que o resultado de uma pesquisa na área de educação ou mesmo relato de experiência. Nesse sentido, digamos que se trata de uma experiência em progresso, tanto para o nível de graduação quanto para a pós-graduação, enquadrando-se aí os grupos de estudo e as orientações que coordenamos. Justificamos, ainda, as distâncias entre os exemplos postos em evidência nesta oportunidade com o fator que os aproxima e que elegemos como objeto central de análise: o

1. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP) e docente na FCL-Assis/UNESP.

ponto de vista exposto em narrativa de memória. Estamos dispostos a explorar certos usos da primeira pessoa em narrativas literárias e audiovisuais com a desconfiança capaz de favorecer a leitura e a interpretação.

Todos sabemos que Machado de Assis teve papel incomparável na literatura brasileira, mas também estamos cientes de que ele não inventou nenhuma forma literária nova. Como diz Antonio Candido, Machado soube aproveitar e aperfeiçoar seus predecessores<sup>2</sup>, e podemos estender a observação para os procedimentos que elevaram a literatura machadiana a exemplo de incorporação de influências estrangeiras, capaz de produzir, por exemplo, narradores em primeira pessoa absolutamente não confiáveis, cuja composição deve muito à configuração social brasileira e, mais que isso, reverbera valores espirituais universais e uma estrutura social local por meio de um comportamento narrativo. Assim, uma leitura ingênua quanto à origem do ponto de vista pode até estabelecer elos de identificação e simpatia entre narrador e leitores. Por outro lado, uma leitura mais atenta percebe que os narradores em primeira pessoa nos romances machadianos representam, em sua configuração estética, um ponto de vista de classe assim exposto justamente para ser revelado, para ser confrontado com o leitor. Temos exemplos. Em primeiro lugar, do Capítulo II de *Dom Casmurro* (1899):

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se

2. Nas palavras do crítico: “Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam ‘da capo’ e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.” (CANDIDO, 2007, p. 436-437)

mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. (ASSIS, 1992a, p. 810)

Em seguida, do mesmo romance, no capítulo X, o narrador desabafa que sente a justeza do que havia sentenciado um velho tenor italiano desempregado, a saber, que a vida seria uma ópera montada e encenada sem ensaios prévios. Bento Santiago faz a ideia servir aos seus propósitos, cortando as arestas segundo sua vontade, sua limitação e sua pretensão: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição”. (ASSIS, 1992a, p. 831) O narrador faz de sua constatação uma máxima que busca entender o universo contido na sua própria vida, portanto, particulariza a afirmação geral com vistas a engrandecer o seu legado. Mais tarde, a narrativa utiliza o lado mais pretensioso do procedimento. No Capítulo LXVIII, o narrador se compara a Montaigne:

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*. Ora, só há um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. (ASSIS, 1992a, p. 869)

Ao incorporar Michel de Montaigne à argumentação, o narrador passa a limpo todas as considerações anteriores, fazendo questão de mostrar que, a esta altura do livro, fala em tom mais sério para justificar suas mais íntimas confissões ao leitor. Contudo, o procedimento só faz equiparar Montaigne e Marcolini, ou seja, torna equivalentes as referências de todo tipo, da mais alta filosofia do humanista francês à presença popular do artista fracassado. Em poucas palavras, como ter em conta qualquer seriedade sobre um narrador que ora considera que “a vida é uma ópera” (permeada de encenações), ora define sua narrativa como “a escrita de sua essência” (a exposição de todos os seus sentimentos), e não apenas a descrição de seus gestos... Para não mencionar os momentos em que o narrador declara não confiar mais em sua memória (embora esteja narrando uma história que depende de fatos sensíveis à mesma),

deixando escapar uma tirania e um sentido de conveniência capazes de oferecerem régua e compasso para o relato.

Não bastasse considerar o comportamento narrativo de Bento Santiago, o narrador de *Dom Casmurro*, propomos juntar mais fermento às conclusões, lembrando mais uma criação machadiana que explora as possibilidades do ponto de vista no romance, agora no limiar do século XX. Vamos lembrar a advertência que abre *Esau e Jacó* (1904):

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê?

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos.

Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazeres do ofício, escreveu o Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.

Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir. Ab ovo, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez:

ESAÚ E JACÓ

Dico, che quando l'anima mal nata...

Dante (ASSIS, 1992b, p. 945-946)



Após escrever as memórias de narradores em primeira pessoa que nunca existiram, Machado passa a utilizar uma estratégia narrativa mais antiga, embora tão minuciosa quanto a anterior. Seus últimos romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, são construídos sobre a base ficcional de um suposto editor que teria encontrado os manuscritos do velho Conselheiro do Segundo Império. Diante de um achado tentador (quem não se deliciaria com a vida pessoal da gente de bem da transição do século XIX para o XX?), só restou ao esperto homem da indústria cultural adequar e publicar o que resultou dois romances.

Tanto em *Dom Casmurro* quanto em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* temos um ponto de vista condicionado ao lugar social do protagonista, mas temos também uma escrita condicionada ao posto social. O rico sexagenário Bentinho escreve suas memórias e o Conselheiro Aires, diplomata aposentado, vai mais longe no ócio da velhice: escreve sete volumes, encaderna-os e deixa como uma espécie de legado a quem os encontrar na escrivaninha. Dos sete livros, um deles continha uma história aparentemente ficcional, contada em terceira pessoa, com o próprio Aires como personagem. Os outros volumes eram seu Memorial, ou diário, com as entradas de datas não regulares e com a narrativa dos últimos tempos do Conselheiro, sua vida pacata ao lado da irmã Rita e dos amigos.

Tudo um embuste. Machado de Assis pensou esses personagens, o foco narrativo e a autoria de cada um, meticulosamente. Bentinho e Aires são personagens machadianos elevados à categoria de narradores em primeira e terceira pessoa, ao posto de escritores do século XIX e, contudo, nunca saíram da imaginação de Machado. E qual seria a razão desse desdobramento tão glorioso? Machado escolhe representantes dos estratos sociais mais altos para que eles mesmos exponham suas vaidades, perversões, vilezas e falsidades disfarçadas de linguagem bem composta – e bem composta porque sabe disfarçar e manipular.

Quando nossas pesquisas passaram a incorporar a narrativa audiovisual, muito do que havíamos considerado sobre a narrativa em primeira pessoa com os estudos machadianos puderam ser aproveitadas e renovadas. As questões envolvidas na análise imamente da obra audiovisual, como os longas-metragens do cinema, podem trazer ou não relações com a teoria da narrativa literária. Contudo, a consciência das limitações do aparato crítico nos leva ao

cuidado com a simples transposição dos instrumentos e conceitos. Ao mencionar ponto de vista na análise de uma cena de cinema, por exemplo, é preciso considerar o movimento da (s) câmera (s), o discurso da (s) personagem (s), voz (es) *over / off* e trilha sonora – tudo o que se diz a respeito da cena deve estar presente nela por meio desses elementos, assim como se deve ter em conta que qualquer um deles pode alterar o sentido do outro. Embora essas sejam condições essenciais para análise da obra audiovisual, certas informações externas às cenas (dados sobre o filme, condições de produção) podem ser consideradas. Todo o processo de produção de um filme possui elementos citáveis, desde a composição do roteiro até a pós-produção, mas o resultado da obra na tela prevalece como matéria para a interpretação que procura desvendar um certo olhar, um certo ponto de vista que orienta cada cena.

Já que mencionamos o ponto de vista do narrador Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, cheio de implicações sociais, vejamos como esse ângulo foi transposto para uma versão audiovisual. A minissérie *Capitu* (dirigida por Luiz Fernando Carvalho em 2008) traz um ponto de vista que conserva, atualiza e revisa o Bentinho do livro, ao mesmo tempo em que recondiciona os gêneros tradicionais, como o romance em primeira pessoa, o enredo melodramático, a comédia de costumes. Há quem diga até que Machado tenha antecipado o romance psicológico...

No melodrama tradicional ou na comédia de costumes do século XIX, já apareciam algumas questões sociais, o que certamente continua a acontecer na ficção posterior, incluindo o cinema. Contudo, os novos cineastas de meados do século XX não se satisfaziam com as soluções melodramáticas e procuravam representar experiências históricas utilizando modelos diferentes, com tendências mais analíticas – esse cinema, com raras exceções, além de ressaltar a diferença entre cinema popular e cinema crítico, sentiu muita dificuldade de comunicação com o público, o que levou boa parte dos realizadores a retornar às fórmulas convencionais e aos esquemas dramáticos tradicionais (XAVIER, 2003, p. 131). Alguns resultados atestam a eficiência de mercado, a competência do formato e do conteúdo, graças à capacidade de certos filmes na denúncia de verdades encobertas, na representação da realidade de cada país. Guardadas as proporções, a minissérie *Capitu* investe nas duas frentes, como se devesse manifestar uma herança que resultasse na

linguagem audiovisual nova e ao mesmo tempo pudesse conservar a essência melodramática que faz boa parte dos brasileiros se recordar do enredo em que o viúvo supostamente traído rememora sua história de amor.

Ao final da narrativa, voltamos ao presente do sexagenário solitário, com inúmeros exemplos de narrativa autorreflexiva, em que “o estilo se corrige a si próprio”, dissecando a expressão, muitas vezes com uma autoironia (STAM, 1981, p. 69) passível de interpretações diversas que incluem a manipulação da verdade pelo narrador e, noutro extremo, as especulações sobre o autoengano. De qualquer forma, a presença do narrador é fortemente marcada pelo seu tom de comentário em todo o livro.

O papel de Bentinho na série *Capitu* muda de lugar, como se lidasse o coro das personagens ou anunciasse cada cena. No entanto, ele preserva a função explicativa e condutora absoluta. Essencialmente, a postura do narrador concebido em 1899 e a do corifeu<sup>3</sup> forjado em 2008 representam parte de um comportamento autoritário e conservador, digamos “preso à sua classe e a algumas roupas” e, não bastasse isso, “sem problema resolvido, sequer colocado”, se é possível torcer versos de Carlos Drummond de Andrade para definir a ausência de uma genuína mea-culpa em Bentinho.

Na leitura de Luiz Fernando Carvalho, que constitui a série televisiva, parte-se do princípio de que uma decadente figura do século XIX tem imaginação suficiente para reviver o passado em grande estilo. O espetáculo-narrativa (ou delírio) idealiza pessoas e acontecimentos, porém deixa marcas mais evidentes (na cenografia e nos figurinos, especialmente) da parcialidade da narrativa e do caráter das personagens. Não por acaso, Bento aparece nas últimas cenas recoberto por elementos de outras personagens: brincos de Dona Glória, maquiagem e roupas de Capitu, cavanhaque de Escobar, terço de prima Justina – roupas, adornos, adereços e caracterização alheios exteriorizam a falta de si mesmo, conforme o próprio narrador adiantara nas cenas iniciais.

3. No século VI a.C., na Grécia, surge o primeiro ator quando o corifeu Téspis destaca-se do coro e, avançando até a frente do palco, declara estar representando o deus Dionísio. O personagem mostrado na série televisiva assume a postura do que teria sido o primeiro passo para o teatro como o conhecemos hoje.

O leitor moderno não se espelha nos heróis do romance como poderia se espelhar nos heróis épicos que eram exemplares ainda que errassem, já que os deuses justificavam tudo. Os protagonistas de romance, dos quais Bentinho é um dos mais representativos, encarnam a experiência da desilusão e mostram em que não devemos nos mirar, como não devemos ser e, talvez por isso, mostram como nós somos. Com Bento Santiago, a situação é bem particular: o representante da classe privilegiada pode ser desmascarado, pois

os excelentes recursos vinculados a Bento Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ou sadamente, a cobertura cultural da opressão de classe. Longe de ser a solução, o refinamento intelectual da elite passa a ser uma face – com aspectos diversos, positivos e negativos – da configuração social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu. (SCHWARZ, 1997, p. 13)

A chave de leitura oferecida por Roberto Schwarz é fundamental para resolver questões complicadas quanto ao ponto de vista em narrativas que problematizam a experiência de classes e evidenciam os piores efeitos de uma formação histórica ou de um processo recente. A criação de tais ângulos nos propicia uma mirada crítica que os autores tiveram ao observar tipos, cenas, evoluções e desdobramentos das banalidades cotidianas de pessoas comuns de diferentes épocas.

### **Instrumentos para estudo de caso: as memórias inventadas no cinema**

Neste ano de 2020, pouco antes das atividades cinematográficas serem suspensas na Europa, os irmãos Damiano e Fabio D’Innocenzo lançaram *Fábulas ruins* (*Favolacce*, 2020), que ganhou prêmio importante de melhor roteiro no Festival de Berlim. O filme aborda acontecimentos da periferia ao sul de Roma, com famílias de classe média que levam uma vida aparentemente normal e monótona, aprisionada e insatisfeita pelo seu próprio teor. No entanto, cada família esconde certas verdades desagradáveis.

Uma voz *over* masculina é o narrador que menciona um diário de menina encontrado no lixo e, a partir do texto escrito com canetinha

verde, confessa que ele mesmo fez suas inserções para narrar as histórias cruzadas das famílias Placido, Rosa, Tommasi e Guerrini. Os destinos não são os melhores, em acordo com os ensinamentos que as fábulas antigas precisavam transmitir, muitas vezes à custa dos piores sofrimentos dos personagens. O filme poderia ser definido como uma espécie de fábula revirada ou macabra que exagera nas tintas para provocar um constrangimento que faz o espectador olhar para o outro lado durante várias passagens, dada a crueza de numerosas sequências, que são montadas de modo impecável, favorecendo um equilíbrio de ritmo narrativo que nos carrega para o final surpreendente como um corte que só se sente após alguns instantes.

Na trama, Bruno Placido (Elio Germano), casado com Dalila (Barbara Chichiarelli), é pai de dois filhos pré-adolescentes educados e bem instruídos, que competem entre si nas notas da escola, pois têm os melhores resultados em todas as disciplinas. Contudo, não são nada felizes, vítimas do comportamento raivoso da família, cujas atitudes são assistidas pelo espectador enquanto a narrativa do diário não corresponde a certas crueldades que vemos expostas na tela, como a referendar as crueldades das outras famílias com uma certa ingenuidade do diário. Um dia, Dennis (Tommaso Di Cola), o irmão mais velho, constrói uma bomba em sua casa com o objetivo de matar seus pais. Apesar da descoberta da tentativa de homicídio, os pais continuam decididos a não dialogar com os dois filhos, limitando-se a fingir que nada aconteceu. Porém, acontece que um professor de Dennis (professor Bernardini, interpretado por Lino Musella), dispensado da escola por ser culpado, ainda que involuntariamente, de ter fornecido os rudimentos para a construção da bomba, decide vingar-se da sociedade ilustrando aos seus alunos, durante sua última lição, como é fácil cometer suicídio por ingestão de pesticidas. É assim que os dois meninos, tarde da noite, decidem tirar a própria vida.

A história dos Rosa também é angustiante. Pietro (Max Malatesta) e Susanna (Cristina Pellegrino) criam a filha em um ambiente de pouca sensibilidade, pouco amor e amizades fictícias (inclusive aquela com a família Placido, que eles invejam e desprezam por ser de “classe social inferior”). O espectador percebe que não houve tempo de ver os efeitos de crescer neste ambiente tão pouco compassivo. A filha Viola (Giulia Melillo) tem a vida interrompida

praticamente antes de ser explicada. Cena emblemática de desconforto familiar, é aquela em que os pais, ao saberem que a filha contraiu piolhos, em vez de tratá-la decidem raspar os cabelos da menina por completo e obrigá-la a usar uma peruca incômoda, tudo sem o consentimento dela.

Vilma Tommasi (Ileana D'Ambra) é uma jovem que espera um filho do namorado. Com a família no mesmo bairro dos Placido e dos Rosa, vive uma vida de adversidades e privações, sem ambições particulares e sem afetos genuínos. Mal-humorada, provocadora e pouco empática com outras pessoas, ela parece ter chegado a um ponto de solução da vida quando se muda para um condomínio popular com o namorado, mas, na verdade, está destinada a um fim violento: o jovem casal, após tomar uma mistura de calmantes e ansiolíticos, mata a filha recém-nascida e se suicida.

Geremia Guerrini (Justin Korovkin) é um menino tímido que mora em uma casa pré-fabricada, uma espécie de container, com seu pai Amelio (Gabriel Montesi), um jovem pai desajustado e convencido de que sempre sabe o que é melhor para seu filho, mesmo que isso inclua retirar dele o seu cachorro. Paradoxalmente, apesar de não conseguir estabelecer um diálogo efetivo e permanente com o filho, Amelio é muito apegado a ele e seu carinho é puro. Portanto, apesar de obrigá-lo a uma mudança repentina de vida, e apesar da pobreza cultural e material em que o obriga a crescer, sua história é a única que não termina com uma tragédia, embora a solidão predomine no desfecho de Geremia, que também havia montado uma bomba sob influência do professor Bernardini.

Não sabemos quais histórias estão realmente contidas no diário juvenil encontrado pelo narrador, interpretado por Max Tortora, do qual só temos a voz e algumas declarações que costuram as sequências. O que vemos, no entanto, é um entrecho perfeitamente tramado com todas as histórias em contato, desde a primeira sequência até o final, levando-nos a concluir que o tempo dos fatos é relativamente curto, como se a forma da fábula se esforçasse para conter pelo menos os quatro núcleos familiares, com suas quatro histórias de desamor e abandono. O enredo é atravessado e unido pela violência fermentada, de um lado, por pais anestesiados por valores ligados ao consumismo e às posições sociais e, de outro, pelos jovens que crescem no abandono afetivo, vulneráveis a todo tipo de influência. O espaço comum cria uma espécie de identidade

geográfica nas personagens, mas nem isso nem a identidade escolar dos filhos produz amizades autênticas.

Assim, o diário encontrado com as notas íntimas de uma menina não serve aqui como o tesouro de memórias felizes. O recurso dos “manuscritos encontrados”, um dos mais antigos na história da literatura ocidental, é revigorado no início do filme com o contexto contemporâneo e com fatores que chegam a macular uma tradição: o diário estava no lixo, o narrador não tem nome, nem rosto, nem parece se incomodar com o fato de que as imagens que vemos não estão em perfeita sintonia de significados com o relato. As palavras intensas e cheias de vida são resgatadas pelo narrador que nos faz mergulhar em histórias de instantes de vida imediatamente recombinados pela montagem do filme. Sob o intenso verão de Roma, no espaço periférico e nem sempre sob a tutela do narrador a garantir as rédeas do relato, as personagens seguem percursos semelhantes e incertos através de suas primeiras pulsões sexuais, amorosas, raivosas, desesperadas, até um abismo no qual parecem se desafogar as tensões internas de cada sujeito, de cada família, da escola e do bairro inteiro. O final do percurso está simbolizado no diário abandonado nos restos de um grupo, no material rejeitado por pessoas que não encontram serventia na escrita de lembranças, muito menos nas recordações de uma jovem.

Os diretores do longa já haviam mostrado em seu primeiro filme, *La terra dell'abbastanza* (2019), uma história de juventude romana sem esperança, pontuada pelos comportamentos abomináveis de uma formação sem rumo. Em *Fábulas ruins*, os irmãos D'Innocenzo repropõem a leitura da sociedade por meio dos jovens (ainda mais novos) e, sobretudo, pela via doméstica e familiar. Estamos no cerne dos problemas, por mais que se possam acusar e culpar as instituições escolares, a falta de trabalho, o consumismo, a bandidagem, todos princípios acessórios nas histórias que se enlaçam no filme.

*Fábulas ruins* traz consigo o indigesto e sombrio que podem passar por suspense, ao tirar o fôlego do espectador, mas não há alívio ao final. A sensação de esvaziamento e raiva interior por quem somos e pelo que é nossa própria sociedade (não muito diferente daquele núcleo) é potencializada pelos agentes das ações derradeiras que, no caso, não se mostram inconsequentes. Os jovens só cometem os atos de desespero porque ninguém mostrou a eles outras possibilidades de inteligência, de superação, de destaque. Tudo parece distorcido,

como um conto de fadas retorcido, e talvez por isso as grande-angulares distorcem os rostos dos próprios protagonistas, que volta e meia emitem risos quase histéricos. O filme também ostenta um enquadramento que aumenta e dá mais conotação de um conto de fadas amargo, pela voz do narrador heterodiegético, que propositalmente não consegue oferecer um ponto de vista emotivo, e, às vezes, se torna quase incompreensível, tanto por causa do sotaque romano, como de uma espécie de ruminar com as palavras individuais, tornando a expressão nem sempre clara, como ocorre com vários membros do elenco.

O filme aproveita uma cenografia despojada das casas e ruas arrumadas do subúrbio, à imitação de cenários de filmes americanos. Há ainda a escassez musical, ainda que turbulenta nos poucos momentos em que se ouve algo, uma fotografia bastante ensolarada, que de fato dimensiona o calor sufocante de Roma, e a já mencionada utilização de enquadramentos próximos aos rostos dos personagens de modo a revelar particularidades (sobretudo na primeira parte do filme) capazes de mostrar a inveja e a frustração dos adultos, bem como o sofrimento dos mais jovens, culpados pela tristeza dos passivos e apáticos pais e mães. Esse sofrimento não se desenvolve imediatamente no seu potencial, mas alguns elementos são deixados para que o espectador encontre o sentido mais íntimo.

Apesar da veia “fabulosa” herdada de histórias antigas, *Fábulas ruins* é desprovido de um enredo único, porque mostra um grupo de personagens no contexto da vida cotidiana, numa mistura de narrativa vinda diretamente da *Nouvelle Vague* francesa, porém renovada pelo contexto romano contemporâneo. A história e seus dados importam menos do que os sentimentos envolvidos em pequenos momentos cotidianos muito verossímeis ao espectador. Por isso há planos filmados de longe com verdadeiros quadros familiares, frequentemente devastados por reações nada carinhosas. O sentido íntimo do filme está nessas cenas, que incluem o jantar nos fundos da casa dos Plácido – que ostentam seus filhos disciplinados para os Rosa, pais de Viola, uma menina com problemas mentais – e o menino Dennis quase sufocando após engasgar-se, enquanto o pai se desespera, deixando claro que o jantar fora perdido. Esse mesmo sujeito incapaz de ajudar o filho corta com um estilete a própria piscina inflável (outro símbolo de ostentação e fator aglutinador de pessoas) durante a noite, enquanto a “leitura” do diário pelo narrador



nos revela fatos completamente opostos, que valorizam a generosidade do pai de família que recebia todos em casa e lamentam o ato de invejosos que destruíram a alegria da vizinhança naquele verão. Aqui, a leitura das ingênuas lembranças produz um efeito irônico e amargo sobre a diegese, potencializando a crueldade do personagem.

Os contrastes entre o mundo dos adultos e o mundo dos jovens são esgarçados em *Fábulas ruins* a ponto de não se perceber onde estão as origens dos problemas, mas o espectador detecta imediatamente que um dos grandes méritos do filme é escancarar os hábitos de uma classe média pouco preocupada com o destino dos filhos e voltada demasiadamente para as próprias vaidades. Destas, as que mais se evidenciam partem dos pais, mais que das mães, voltados para a repressão das liberdades, desejos, prazeres e gostos. Os pais querem ter o controle a todo custo, mesmo que obrigando os filhos a serem exatamente como eles. A recusa dos filhos em cumprir esse destino aparece, de modo enviesado e tão cruel quanto o que aprenderam com seus pais, num desfecho que não poupa ninguém, embora um dos jovens consiga escapar da tragédia. O filme não perde tempo em nos explicar as razões narrativas ou episódicas.

As bombas caseiras construídas pelos jovens assumem um papel importante dentro da narrativa e no sentido final do longa, no entanto suas consequências não são realmente mostradas. Tudo parece voltar a uma normalidade aparente. Descoberta a causa do problema (a má influência do professor), as famílias não se voltam para a autocrítica, não examinam o que pode estar errado com as relações mais íntimas. O final da história parece cheio de poesia e qualidade íntima com o desaparecimento dos jovens pelo suicídio, mas, sobretudo, é invadido pelo mistério da própria história que desaparece. O narrador, por sua vez, está prestes a contar uma nova história que pode ser mais satisfatória para seu público.

Parte da abertura do filme, narrada pela voz que conduz o enredo, está neste trecho:

A banalidade do diário evocava no homem banal com o qual me identifico sensações intensas, muito além da qualidade da escrita. Sentia um sincero amargor em cada interrupção. Queria que todas as sensações emergissem, mesmo outros pensamentos desconexos, de puerilidade inconsciente, sobre os quais queria meditar.

Em certo ponto, ela pára de escrever de repente, sem avisar que não escreveria mais. Talvez tenha encontrado um diário melhor ou uma vida melhor. O fato é que manteve o diário e continuei escrevendo, porque eu gostava daquela vida.

Este filme é inspirado numa história real. A história real é baseada numa história falsa. A história falsa não é muito inspirada. (FÁBULAS..., 2020)

A voz *over* faz uma pausa, e ouvimos uma narrativa de noticiário, enquanto o plano mostra uma família no sofá, assistindo à televisão. A câmera está do lado de fora da casa, porém logo um corte a insere no contraplano, do lado de dentro, e vemos a família (pai, um casal de filhos e mãe), enquanto ouvimos o desfecho da trágica notícia: um jovem casal tinha se suicidado após matar a filha de poucos meses de vida, no bairro Spinaceto – que aparece nomeado, enquanto a região dos acontecimentos que envolvem as demais famílias não tem nome. Ao final da trama, descobrimos que a tragédia noticiada envolve uma das famílias, porém as outras também sofrerão as consequências de uma realidade nada feliz, com pais omissos, sem diálogo com os filhos, que permanecem à mercê das piores influências e violências.

Nesse sentido, o narrador que completa as lacunas do diário encontrado tenta recompor a história com as melhores intenções. O espectador tem acesso, todavia, às imagens que narram por si mesmas, oferecendo material para a recomposição efetiva, que só se completa ao final do filme, com a tragédia anunciada em consumação, sem qualquer participação do narrador que, provavelmente, tomou um rumo muito diferente do seu contexto de infância.

No bairro tranquilo com suas belas casas enquadradas no primeiro plano do filme, a meio caminho entre Roma e o mar, no oásis em que a classe média vivia aparentemente feliz, esboça-se o cenário das fábulas inquietantes, cujo narrador altera os manuscritos que traziam partes da vida íntima daquele lugar. Contudo, as imagens vão se desdobrando à nossa frente, e aprendemos a não confiar em tudo o que o narrador nos conta, mesmo que ele ainda seja o porta-voz de quem viveu no meio daquela gente. Percebemos nossa fragilidade somente ao fim da história, quando as inquietudes escondidas já saíram, todas, de dentro daquelas casas, tornando as “fábulas” cada vez piores, cada vez mais “ruins”, no sentido de se parecerem com arremedos de fábulas, deturpando o sentido do gênero. O título

do filme, aliás, incorpora esse processo, pois “favolacce” é o termo plural de “favolaccia”, que carrega o substantivo com o pioramento quantitativo ou qualitativo por meio do sufixo.

O narrador de *Favolacce* soube incorporar uma atitude muito própria do meio a que se refere. Respeita códigos de segredos e fraquezas humanas depositados dentro do núcleo familiar, trancados a chave. No entanto, seu discurso que se choca com as imagens do filme revela o mal-estar presente por toda parte, até mesmo nos lugares menos suspeitos.

Voltando à mirada crítica de Roberto Schwarz, que propõe uma sensível consideração para o ponto de vista em *Dom Casmurro*, vale repetir que as questões sobre o ponto de vista em narrativas problematizadoras da nossa existência social não podem ficar apenas no teor estético e nas análises discursivas. Novamente, vale dizer que podemos ter a chance de expor a experiência de classes e evidenciar os piores efeitos de uma formação histórica ou de um processo recente graças à criação de tais ângulos de entrada nas histórias que nos propiciam uma sensibilidade próxima à dos autores e revitalizada pelos nossos contextos.

## Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a, v. 1.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992b, v. 1.
- FÁBULAS *ruins* (*Favolacce*). Direção: Damiano e Fabio D’Innocenzo. Produção Pepito Produzioni, Rai Cinema, Vision Distribution, Amka Films Productions, RSI. Itália, Suíça: Vision, 2020.
- SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 85-99.

## Panorama e síntese-metodológica de fortuna crítica das obras de Milton Hatoum

Juciane Cavalheiro (UEA-UnB/CAPES)<sup>1</sup>

### Introdução

Este estudo compreende vinte e três anos de fortuna crítica acadêmica, de 1996, ano em que a primeira tese sobre uma obra de Milton Hatoum foi defendida, até 2019, último ano de dados disponíveis na Plataforma Sucupira. Temos, assim, em nosso catálogo, um total de cinquenta e sete teses e cento e trinta dissertações, o que totaliza cento e oitenta e sete produções acadêmicas monográficas (dissertações e teses) realizadas sobre a obra de Hatoum nas duas últimas décadas. Contabilizando as teses e dissertações, os anos mais expressivos foram 2010 e 2013, respectivamente dezoito e vinte trabalhos. Nos dez primeiros anos, uma média de três teses/dissertações defendidas por ano. Na última década, essa média passou para quinze teses/dissertações defendidas sobre a obra de Hatoum.

Quanto à distribuição das obras de Milton Hatoum escolhidas para a análise das teses e dissertações, *Dois irmãos* foi eleita por noventa e quatro pesquisadores, o que representa, do total de cento e oitenta e sete trabalhos, praticamente 50% das dissertações e teses desenvolvidas. *Relato* é a segunda obra mais analisada: quarenta e quatro dissertações e trinta e três teses. Na sequência, *Cinzas do Norte*, com um total de quarenta e seis pesquisas defendidas. *Órfãos do Eldorado* totalizou trinta e cinco trabalhos. *A cidadeilhada*, livros de contos de Hatoum, teve somente pesquisas de mestrado, no total cinco dissertações. *Um solitário à espreita*, coletânea de crônicas publicada em 2013, vem tendo uma boa recepção acadêmica, uma tese e três dissertações. De um texto que saiu no Suplemento *Folha de São Paulo*, uma tese foi defendida.

Houve defesas de teses e dissertações sobre a obra de Hatoum

1. Pesquisa de Pós-Doutorado em andamento pela CAPES, na UnB, sob supervisão de Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior, no âmbito das atividades do Programa de Pós-graduação em Literatura, desta Universidade. Convênio PROCAD-Amazônia (UFAM-UnB-UEA). Processo – 88887.505610/2020-00.

em vinte estados brasileiros, mais o Distrito Federal, distribuídas em quarenta e seis instituições de ensino superior brasileiras, além de sete pesquisas defendidas no exterior: uma na América do Norte e cinco na Europa, quatro na França e duas em Portugal. Quanto aos Programas de Pós-Graduação, das cinquenta e sete teses objeto desta investigação, cinquenta e duas estão concentradas na Área de Linguística e Literatura – Área 41 da CAPES. Das cento e trinta dissertações, cento e quatorze estão concentradas na Área de Linguística e Literatura.

Cinco obras – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte*, *Órfãos do Eldorado* e *Um solitário à espreita* – foram temas das teses. Neste estudo, traremos informações restritas às teses de nosso catálogo, as quais foram divididas em dois grandes eixos: a) no eixo *Hatoum*, restringem-se teses que se debruçaram, exclusivamente, às obras Milton Hatoum; b) no eixo *Diálogo*, encontram-se obras que foram analisadas por meio de aproximação ou comparação. Uma diversidade significativa de obras e autores da literatura brasileira e estrangeira foram colocados em diálogo.

### **Eixo Hatoum**

No eixo *Hatoum*, um total de vinte e duas teses foram divididas em quatro grupos temáticos<sup>2</sup>: (1) Tradução, com quatro trabalhos; (2) Narradores e Memória, com nove trabalhos; (3) Relações familiares, com cinco teses; 4) Vária: Manaus, horror, símbolo uroboro, paratextos, gêneros discursivos, educação básica, com quatro pesquisas.

Dos quatro trabalhos sobre Tradução, traremos, inicialmente, a tese de Maged Talaat Mohamed Ahmed El Gebaldy, realizada na Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Gebaldy traz dois objetivos centrais: a) discutir manifestações de mobilidades culturais e suas consequentes relações de alteridades presentes em *Relato de um certo Oriente*; b) analisar o processo intercultural da pré-tradução para a língua árabe de seus quatro primeiros capítulos. O pesquisador

2. Há, por exemplo, teses que configurariam perfeitamente em mais de um grupo. Há, todavia, como em todas as escolhas que realizamos, por mais que haja um certo rigor metodológico, uma parcela de subjetividade nesses agrupamentos.

dispõe-se a discutir mobilidade/deslocamento cultural e a integração cultural entre dois povos – viabilizada pelo processo tradutório.

Diferente da pesquisa de Gebaldy, as outras três teses não põem tradução, mas se debruçam em estudos sobre traduções realizadas de obras de Hatoum. As pesquisas de Patrícia Reis-Buzzini (2014) e Andréa Moraes da Costa (2016) trabalham com as traduções para o inglês. Costa elege três obras de Hatoum – *Dois irmãos* (2000)/ *The brothers* (2002), *Cinzas do Norte* (2005)/ *Ashes of the Amazon* (2008) e *Órfãos do Eldorado* (2008)/ *Orphans of Eldorado* (2009) – traduzidas por John Gledson. Reis-Buzzini, por sua vez, além de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, traduzidas por John Gledson, analisa *Relato de um certo Oriente* (1989), traduzida por Ellen Watson – *The tree of the seventh heaven*, de 1994, e *Tale of a certain oriente*, de 2004. Centra-se na tradução de marcadores culturais nas três obras de Hatoum traduzidas pelos dois tradutores.

Maria Inês Coimbra Guedes dedica sua tese ao contexto histórico e cultural do qual a recepção e a tradução da literatura brasileira fazem parte e, em especial, sua influência sobre as versões francesas dos romances *Dois Irmãos* (2000)/*Deux frères* (2003) – tradução de Cécile Tricoire – e *Órfãos do Eldorado* (2008)/ *Orphelins de l'Eldorado* (2010) – traduzida por Michel Riaudel. Para dar conta do aspecto da tradução, seu *corpus* é constituído, ainda, por duas entrevistas com os tradutores franceses. Quanto à recepção crítica, analisa e disponibiliza vinte e um textos publicados em jornais e revistas de língua francesa. Observa que “o olhar etnocêntrico sobre o país predomina na recepção” (p. 6). O tema mais recorrente dos textos críticos analisados “é a nostalgia da origem dos imigrantes e, conseqüentemente, a Amazônia como terra de exílio” (GUEDES, 2015, p. 183).

Os temas dedicados ao narrador e à memória totalizam nove teses. Maria da Luz Pinheiro de Cristo, em sua tese defendida em 2005 na USP, acompanha a construção/configuração dos narradores dos dois primeiros romances de Milton Hatoum. O percurso da pesquisa deu-se através da análise dos manuscritos dos dois romances. De *Dois irmãos*, dezesseis versões foram disponibilizadas pelo próprio autor para a realização da pesquisa. Parte da premissa de que os dois narradores, em busca de suas histórias, procuram respostas para perguntas seculares, evidenciando suas “antigas cicatrizes”. Verifica como o trabalho de escrita, a partir da construção dos narradores, opera uma rede em que estão presentes História,

recepção, crítica literária, tradição literária, memória e a formação de identidades.

A partir do posicionamento fronteiro do narrador, Daniela Birman analisa os três primeiros romances de Milton Hatoum. Sua tese, defendida em 2007 na UFRJ, traz “personagens fronteiros, situados num posicionamento limítrofe: entre a família e fora desta, a cidade e seu exterior, entre dois tios, ou entre pai e filho em extremo conflito” (BIRMAN, 2007, p. 12). Busca mostrar que essa localização potencializa a capacidade de enxergar o próprio universo com olhar estrangeiro. Jean Luiz Davino dos Santos (2010) elege a posições dos narradores-personagens dos dois primeiros romances de Milton Hatoum, de modo a relacioná-los à condição do sujeito na Modernidade. Em 2019, Luis de Souza Cezar defende a tese na UFRGS sobre a narração e seus impasses nos quatro primeiros romances de Milton Hatoum. Em sua pesquisa, defende que as quatro narrativas culminam em “uma equação sem solução, pois os narradores assumem para si uma tarefa emperrada por dilemas de identidade, memória, origem, sexualidade e até mesmo da história de Manaus” (CEZAR, 2019, p. 6).

Ana Luiza Montalvão Maia, em sua tese defendida em 2011 na UnB, e Marcos Vinícius Medeiros da Silva, em tese defendida na UERJ em 2013, analisam as obras de Hatoum pelo viés da memória. Maia, ao analisar os dois primeiros romances, percorre “os caminhos da paisagem amazônica feitos pelo escritor Euclides da Cunha e a releitura mediada pelo olhar hatouniano da cidade, da memória e pelo olhar dos narradores em relação ao *locus* permeado por um rio e uma floresta” (MAIA, 2011, p. 6). A pesquisa é desenvolvida a partir de três focos de análise: a paisagem amazônica comum a Hatoum e a Euclides da Cunha; a visão euclidiana do espaço amazônico e o olhar dos narradores de Hatoum sobre o mesmo espaço apresentado por Euclides da Cunha. Já Silva busca “estabelecer os pontos de contato entre as histórias contadas pelos narradores, as histórias de vida das personagens e a tradição mítica do espaço amazônico, como conservadora da memória cultural de um povo” (SILVA, 2013, p. 12).

Rejane Maria Pordeus Pereira, em sua tese defendida na UFAL em 2005, centra-se no primeiro romance de Milton Hatoum, do qual analisa os títulos, as capas e as epígrafes. Aborda, ainda, a relação do *Relato* com o romance epistolar francês. De acordo com Albert von Brunn, ao analisar a rede de relações epistolares que constituem o

romance de Hatoum, Pereira “mapeia a memória coletiva de uma família de emigrantes libaneses e suas tentativas de adaptação a um mundo diferente, o Amazonas” (BRUNN, 2006, p. 252).

Vivian de Assis Lemos, em sua tese defendida em 2018 na UNESP, analisa os dois primeiros romances a partir do “enfrentamento do texto memorialístico de Milton Hatoum”. Verifica os dramas familiares a partir da metáfora das ruínas. Objetiva, assim, verificar em que medida a memória é utilizada pelos narradores na busca pela “reconstrução de sua história e, em consequência, de uma reproposição de sua subjetividade” (LEMOS, 2018, p. 7).

Ana Amélia Andrade Guerra, em sua tese defendida em 2009 na UFRJ, elege o romance *Dois irmãos*. A investigação de Guerra “privilegia, a partir da voz narrativa, uma Manaus que, em primeiro plano, aparece com a bonança e o sentimento de comunidade, que chamamos, raízes. Em um outro patamar, nos oferta a intriga familiar, as tempestades e destruições, que denominamos ruínas” (GUERRA, 2009, p. 5).

No grupo temático “Relações familiares”, agrupamos cinco pesquisas. Noemi Campos Freitas Vieira e Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão elegem o segundo e terceiro romances de Milton Hatoum. Vieira, em sua tese defendida na UNESP em 2013, realiza uma investigação de aspectos alegóricos da casa familiar. Para que possa entender esse núcleo familiar, analisa-o a partir de três vértices intimamente conectados: alegoria, memória e exílio. Defende que “a casa familiar ganha dimensões alegóricas, comportando figurações que representam a condição de um exílio subjetivo vivenciado pelos personagens e narradores, transeuntes sobre as ruínas e os limiares dessas histórias” (VIEIRA, 2013, p. 8). Perdigão, por sua vez, em tese defendida em 2015 na UFPR, analisa como são construídas as relações entre pai e filho(s) nas duas narrativas e como elas determinam as relações familiares e as relações sociais das respectivas famílias (PERDIGÃO, 2015, p. 8).

Mireille Garcia, em sua tese *La famille dans l'oeuvre de Milton Hatoum: un avatar de altérité entre gréganisme et fragmentation identitaire*, defendida em 2014 na Universidade de Rennes 2, estuda a problemática da identidade, tanto a individual quanto a coletiva, a partir da análise da representação da estrutura familiar nos três primeiros romances de Hatoum. A figura paterna também é tema de investigação da tese de Mariana Rocha Santos Costa, defendida em



2015 na UFBA. Costa, além de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, também analisa *Órfãos do Eldorado*.

Marcos Douglas Bourscheid Pereira, em sua tese defendida na UNIOESTE em 2019, “concentra-se nas questões migratórias, na violência social, nos embates culturais e na formação da família de libaneses e seus descendentes em Manaus” (PEREIRA, 2019, p. 8). Suas conclusões apontam para a desagregação das famílias: “as matriarcas Zana e Emile, enquanto espelhos de suas casas, se degradam lentamente, atingindo a totalidade com a morte” (...) também “os patriarcas Halim, em *Dois irmãos*, e o marido inominado de Emile, de *Relato*, seja pela não adaptação espacial e cultural, seja pela submissão para com as suas mulheres” (PEREIRA, 2019, p. 161).

No grupo temático “Vária”, agrupamos quatro teses. Norival Bottos Júnior, em sua pesquisa defendida em 2018 na UFG, analisa os efeitos do horror – em suas dimensões física e psíquica –, a partir da relação entre espaço, memória e representação de alteridades múltiplas. Da análise das primeiras quatro obras de Milton Hatoum, *Relato de certo Oriente*, *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, busca “refletir sobre o estatuto do horror como categoria estético-política”. Analisa o horror como “uma categoria topológica intervalar, um meio termo entre a alegoria e a ironia” (BOTTOS JÚNIOR, 2018, p. 26-27).

Cecília Paiva Ximenes Rodrigues, em tese defendida na University of Georgia em 2012, também analisa as quatro primeiras narrativas de Hatoum. Propõe “uma leitura esperançada” (p. 16), ou seja, sugere que há “um contrapeso à ruína e à desolação, caracterizado por uma esperança implícita presente através da busca identitária das personagens” (RODRIGUES, 2012, p. 16). A partir do símbolo do uroboro, representa

“[...] metaforicamente não só a identidade das personagens como ambígua e autorreflexiva, mas também a obra de Hatoum em dois sentidos: o primeiro expressa dualidade através da continuidade e ruptura com o pós-modernismo; e o segundo manifesta circularidade no próprio âmbito narrativo através de enredos cujos desenlaces remetem aos seus inícios.” (RODRIGUES, 2012, 17).

Renato Cabral Rezende, em sua tese defendida em 2010 na UNICAMP, tem por objetivo

“[...] estudar os expedientes metadiscursivos que, empregados pela narradora-personagem (e, em menor escala, pelo personagem Hakim), engendram a articulação e categorização de dois gêneros de prática comunicativa no interior da obra *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, quais sejam, (i) a carta pessoal de cunho rememorativo e (ii) a conversação face-a-face”. (REZENDE, 2010, p. 8).

Sobre a tese “O romance *Dois irmãos* no Ensino Médio e no vestibular: uma discussão teórico-metodológica”, defendida em 2008 na UFPB, por Maria Alice Pereira da Silva, não tivemos nenhuma informação sobre seu conteúdo.

### **Eixo Diálogo**

Das trinta e cinco teses comparadas ou colocadas em diálogo, observamos a recorrência de cinco temas: (1) Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia, nove teses; (2) Narradores e Memória, seis teses; (3) Relações familiares, três teses; (4) Alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e/ou mobilidades culturais, oito trabalhos; (5) Propostas e reconfigurações contemporâneas da literatura, sete pesquisas; dois trabalhos sem acesso, mas cujo título indica a relação de obras de Hatoum com a de outros autores.

No grupo temático “Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia”, concentram-se nove teses: duas defendidas no exterior – uma na Universidade de Coimbra, pela docente Marinete Luzia Francisca de Souza da UFMT, e outra, de autoria de Márcia Caetano Langfeldt, defendida em 2018 na Sorbonne Nouvelle, Paris III. Souza, em sua tese “A literatura Amazônica: dos textos de viagem aos romances contemporâneos”, analisa a literatura da e sobre a Amazônia, desde textos de viagem (coloniais e pós-coloniais; éditos e inéditos; impressos e manuscritos) até narrativas contemporâneas de Milton Hatoum, Márcio Souza, Abel Posse, William Ospina, Vargas Llosa e Ramón Sender. A pesquisadora atesta em sua pesquisa “o caráter híbrido, fronteiriço, uno e diverso da literatura da e sobre a Amazônia” (SOUZA, 2013, p. 9). Langfeldt, em “A Amazônia e os impasses da civilização em relatos dos séculos XX e XXI”, também coloca em diálogo diversos autores e obras. O objetivo de sua tese é o de analisar as representações da Amazônia daqueles séculos segundo o

ponto de vista de autores nacionais, como Milton Hatoum, Euclides da Cunha, Alberto Rangel, Mário de Andrade e Daniel Munduruku. De Hatoum, analisa *Relato, Dois irmãos e Cinzas do Norte*, que “apresenta uma Amazônia tão real quanto inventada, uma re-apresentação da ficção” (2018, p. 361).

Quatro das teses do grupo temático “Narrativas produzidas na e sobre a Amazônia” foram desenvolvidas por docentes pesquisadores oriundos de instituições de ensino superior da região Norte, duas defendidas em Programas de Pós-Graduação localizados nessa região. Victor Leandro da Silva, professor e pesquisador da Universidade do Estado do Amazonas, em sua tese “A margem do tempo: subjetividade, universalidade e ficção”, defendida em 2016 na UFAM, coloca em diálogo as obras *Beiradão* (1958), de Álvaro Maia (AM, 1893-1969), *Galvez imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza (AM, 1946), e *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum (AM, 1952), com o propósito de “discutir aspectos particulares e universais do romance, com especial atenção às narrativas produzidas no Amazonas” (SILVA, 2016, p. 12). Em uma de suas conclusões, afirma:

O estudo de um autor menos reconhecido – Álvaro Maia – e de dois outros de projeção nacional e até internacional – Souza e Hatoum – mostra que não é possível atribuir o êxito dos últimos puramente ao seu desapego a uma matriz literária localizada, uma vez que esta se faz presente. Da mesma forma, não é aceitável conferir ao primeiro a rígida insígnia do regional, posto que sua obra apresenta faces significativas da experiência temporal universalizante da narrativa. (SILVA, 2016, p. 161).

A pesquisadora da UNAMA, Lourdes Nazaré Sousa Ferreira, em tese defendida em 2018 na UFPA, analisa duas obras literárias brasileiras, o romance *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, e a peça de teatro “A Ilha da Ira”, de João de Jesus Paes Loureiro (PA, 1939), presente no livro *Obras reunidas: teatros e ensaios* (1976). Elege dois temas/conceitos centrais para sua análise: o *desamparo* e o *insulamento*:

O insulamento dos seres, retratado nas obras literárias dos autores amazônicos, apresenta-se entre dois cenários, o físico-geográfico (a região amazônica) e o interno-individual (o “eu” interior dos sujeitos), o qual, desencadeado pelo desamparo, potencializa

os sentimentos de vazio, solidão e angústia das personagens, nas obras “A Ilha da Ira” e *Órfãos do Eldorado*. (FERREIRA, 2018, p. 14).

Benedita Afonso Martins, professora da UFPA, em sua tese “Imagens da Amazônia: olhares interculturais”, defendida na UFMG em 2004, realiza uma releitura de imagens elaboradas sobre a cultura dos povos da Amazônia por meio de um *corpus* que inclui Alberto Rangel, Benedito Monteiro e Milton Hatoum. Verifica aspectos que evidenciam o entrecruzamento das diversas vozes culturais. Há em *Relato*, segundo a pesquisadora, “a marca explícita da hibridez cultural: uma mistura de gente, de idiomas, de procedências, de modos de ser e de aparências diversas. É a voz do imigrante mesclada com a voz do amazônida brasileiro” (2007, p. 41).

Gilson Penalva, docente da UNIFESSPA, em sua tese “Identidade e hibridismo cultural na Amazônia brasileira: um estudo comparado de *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, *A Selva*, de Ferreira de Castro”, defendida em 2012 na UFPB, com o propósito de verificar a identificação da Amazônia brasileira em suas representações literárias, hibridismo e diferença cultural, observa que, nas três narrativas analisadas, ocorrem “múltiplos atravessamentos, diálogos e interações culturais” (2012, p. 173).

Na tese “Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum”, realizada em 2006 na USP, José Alonso Torres Freire coloca em diálogo três obras de Milton Hatoum – *Relato*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* – e três de Dalcídio Jurandir (Pará 1909-1979) – *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960) e *Ribanceira* (1978). Interpreta os dois autores como “romancistas da cidade, leitores e intérpretes do espaço urbano em sua complexidade” (FREIRE, 2006, p. 7). Em Jurandir, há um “percurso circular” (p. 85); em Hatoum, evidencia-se “o espaço e a opacidade da memória” (FREIRE, 2006, p. 156).

Rafael Voigt Leandro, em “Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia”, tese defendida na UnB em 2014, investiga o modo como alguns dos representantes dos *ciclos ficcionais da borracha* trabalham com a *memória cultural* amazônica envolta na representação literária do “século da borracha” (p. 4). Desenvolve, a partir de sete narrativas – “O marco de sangue” (de *Sombras n’água*, 1913), de Alberto Rangel (PE, 1871-1945); *Ressuscitados* (1936), de Raimundo Morais (PA, 1872-1941); *Belém do Grão Pará*

(1960), de Dalcídio Jurandir; *Coronel de Barranco* (1970), de Cláudio Araújo Lima (AM, 1908-1978); *Mad Maria* (1980), de Márcio de Souza (AM, 1946); *Dois irmãos* (2000) e *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum –, um *memorial literário amazônico*. Ao que se refere às obras de Hatoum, uma das conclusões a que chega está no fato de poder se

[...] ver tanto em *Dois irmãos* quanto em *Órfãos* uma forte contribuição dessas narrativas para o ciclo ficcional da borracha e a formação do que se fala exaustivamente nessa tese em relação a um memorial literário da Amazônia. Fala-se muito da cultura, da história e da sociedade amazônica a partir dessa perspectiva que retoma o ciclo da borracha. E isso é mais do que uma marca pontual, mas um fenômeno de cultura representado pela literatura amazônica em diferentes períodos, desde o boom da borracha no início do século 20. (LEANDRO, 2014, p. 204).

Com tese defendida pela UnB em 2019, Nathassia Maria de Farias Guedes investiga, a partir de duas narrativas – *Terra de Icamiaba* (1934), de Abguar Bastos, e *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum –, “memórias e deslocamentos, de grupos marginalizados, atrelados a um discurso de formação da Amazônia, a partir do Ciclo da borracha, bem como da emancipação amazônica, no final da década de 1980” (2019, p. 8). Conclui que as duas narrativas

[...] buscam cartografar as marcas do deslocamento, a partir da (re) construção desse espaço em um processo polifônico e multicultural, ultrapassando as fronteiras da narrativa, com vozes nativas ou estrangeiras que se complementam, cuja prática narrativa é uma estética do vestígio, uma poética do (re) encontro. (GUEDES, 2019, p. 154).

No segundo grupo temático do eixo *Diálogo*, “Relações familiares”, o romance *Dois irmãos*, de Hatoum, foi o escolhido pelos três pesquisadores das teses, das quais dois também escolheram *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, para ser colocado em diálogo.

Benito Petraglia, em “Dois romances: estudo comparado de *Esau e Jacó* e *Dois irmãos*”, em tese defendida em 2012, na UFF, verifica que “as disputas de concepções representadas pelos gêmeos não se resolvem, permanecem suspensas, uma concepção não supera a outra” (2012, p. 197). Já Raul José Matos de Arruda Filho, em sua tese defendida na UFSC em 2008, elege o tema da fraternidade e suas

variações. Compara três narrativas: além *Esau e Jacó* e *Dois irmãos*, o romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. Ao contrastar e comparar os romances sobre a fraternidade, procurou sublinhar a existência de algumas conexões comuns aos três textos, dentre as quais “a fraternidade consanguínea, a complexidade narrativa e o herói trágico” (ARRUDA FILHO, 2008, p. 549).

Antonio Aparecido Mantovani, em sua tese defendida na USP em 2009, coloca em diálogo uma obra da literatura caboverdiana – *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e uma da literatura brasileira – *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, a partir de

[...] fatores como a hibridez cultural, em virtude principalmente da emigração, a presença do mito da rivalidade entre irmãos, o drama familiar causado pelo adultério seguido pela reparação sob o signo da vingança, a casa que se desfaz associada à ruína das personagens, a coerção imposta pelos valores da sociedade. (MANTOVANI, 2009, p. 7).

No próximo grupo temático, agrupamos seis pesquisas sobre “Narradores e Memória”. As seis teses analisam a memória a partir de ângulos variados: memórias da ditadura, memórias de narradores em idade avançada, estratégias de construção da memória, memórias no espaço da ficção, memórias de uma escrita marcada pela dispersão e memória como construtora de personagens e espaços. Das obras de Hatoum, três teses optaram por *Relato*, duas por *Órfãos do Eldorado* e uma por *Dois irmãos*.

Vera Lúcia da Rocha Maquêa realiza um estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto, com o objetivo de entender a forma como a memória é utilizada na estruturação do discurso de narradores e personagens. Uma das conclusões a que chega em sua tese, defendida em 2007 na USP, é a de que “na fraternidade de semelhanças políticas e culturais, Brasil e Moçambique se constroem em solidariedades presentes na arte de inventar memórias” (MAQUÊA, 2007, p. 275-276).

Fabricia Wallace Rodrigues Eyben seleciona três autores e três romances: *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, *As mulheres de meu pai*, de José Eduardo Agualusa, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, para pensar como se constituem as “memórias engendradas”, ou seja, a “feitura da memória, a

articulação ficcional que reproduz – e, mais precisamente, produz – memórias ficcionais” (EYBEN, 2013, p. 16).

Vera Lúcia Ramos de Azevedo investiga o percurso da memória e da escrita em dois romances contemporâneos: *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. Azevedo, em sua tese, defendida em 2011 na UFF, constata que

[...] tanto em Hatoum quanto em Antunes a investigação do passado pela memória revelou-se indissolúvelmente ligada à escrita que tentou produzi-la e narrá-la. A memória dispersa e errante só pôde ser formalizada por uma escrita descontínua, entrecortada, impossibilitada de qualquer linearidade no registro do passado. (AZEVEDO, 2011, p. 279).

Milena Mulatti Magri, em sua tese defendida em 2015 na USP, analisa “romances brasileiros que abordam memórias da ditadura militar e que foram publicados após o processo de redemocratização política” (p. 5). Elege três obras e três autores: *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho (1996), e *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Em sua análise, procura “repensar o papel central do narrador na elaboração de uma história como um meio possível de questionar o seu lugar de autoridade” (MAGRI, 2015, p. 5).

Cristiane da Silva Alves examina protagonistas-narradores em idade avançada e sua atuação nas narrativas ficcionais brasileiras publicadas no século XXI. Elege *Heranças* (2008), de Silviano Santiago (MG, 1936), *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque (RJ, 1944), *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum (AM, 1952), *O arroz de Palma* (2008), de Francisco Azevedo (RJ, 1951), e *Milamor* (1940), de Livia Garcia-Roza (RJ, 1940). Ao estabelecer as principais diferenças e aproximações, Alves, em sua tese defendida na UFRGS, observa que “a decadência e, em alguma medida, a dependência” estão presentes nas cinco narrativas (2016, p. 198). Constata, ainda, que “a solidão” é constante em quatro dos cinco romances.

O estudo de Eliane Auxiliadora Pereira propõe uma análise do filme *Órfãos do Eldorado* – inspirado no romance homônimo de Hatoum, lançado no cinema em 2015. Objetiva, em sua tese defendida em 2018 na UFAM, refletir sobre o uso da memória como construtor de personagens e espaços no filme de Guilherme Coelho.

Os dois primeiros romances de Milton Hatoum são os eleitos quando do agrupamento das oito teses ao grupo temático “Alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e mobilidades culturais”. Sete teses têm como tema central a questão do imigrante e estrangeiro e, por conseguinte, do exílio. Em quatro, Raduan Nassar é colocado em diálogo. Para tratar acerca da representação do imigrante, Samuel Rawet é escolhido em duas teses. Nas demais, Nélide Piñon, Ana Miranda, Jorge Amado, Georges Bourdoukan, Per Johns, Moacyr Scliar e Mía Couto são comparados ou postos em diálogo com as obras de Hatoum. Uma das teses centra-se no tema das mobilidades culturais. Escolhe uma obra de Hatoum, outra de José María Arguedas e, uma terceira, de Dany Laferrière.

Em “Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum” (2005), Stefania Chiarelli verifica as diferentes formas “de se narrar a experiência da alteridade” (p. 7). Em sua tese, ao trazer o relato híbrido do imigrante, aproxima ainda Hatoum e Raduan Nassar. A temática sobre o imigrante também é tema da tese defendida em 2009, na UFF, por Valéria Ribeiro Guerra. A pesquisadora coloca em diálogo três autores que escrevem sobre imigrantes galegos e libaneses – Nélide Piñon, Milton Hatoum e Ana Miranda, retomados através da ótica de seus descendentes na literatura brasileira.

O tema sobre o imigrante também é tema da tese “Escritores brasileiros ‘estrangeiros’: a representação do anfíbio cultural<sup>3</sup> em nossa prosa de ficção”, realizada em 2009, na UFRJ. Em sua pesquisa, Haron Jacob Gamal, além de Nassar (filho de imigrantes libaneses), Rawet (nascido na Polônia) e Hatoum (descendente de libaneses), coloca em diálogo Per Johns (pais dinamarqueses) e Moacyr Scliar (pais oriundos da Rússia). Investiga, em sete obras, “o lugar, ou não-lugar, de personagens com experiência bilíngue (ou binacional)”. Conclui que

[...] o anfíbio cultural advém de outras culturas, a literatura desenvolvida a partir dessa ideia tende a transitar num patamar de universalidade, o que torna essa mesma literatura avessa a qualquer tipo de purismo ideológico ou de linguagem, incluindo aí concepções nacionalistas restritas. (GAMAL, 2009, p. 242).

3. Gamal utiliza a expressão anfíbio cultural para expressar a questão da temática do estrangeiro, abordada por escritores, sobretudo binacionais, oriundos dos movimentos de imigração ocorridos no Brasil durante o século XX (2009, p. 4)



Os trabalhos de Fernanda Müller, tese defendida em 2011 na UFSC, e de Ma. Del Consuelo Rodríguez Muñoz, realizada na USP e defendida em 2013, também colocam em diálogo obras de Milton Hatoum e de Raduan Nassar. Uma das conclusões a que chega Müller é a de que estes romances “podem ser lidos como uma espécie de palco em que não apenas se fala sobre exílio, mas exila-se a linguagem através da qual se fala, do quê se fala” (MÜLLER, 2011, p. 215). Por sua vez, a tese de Muñoz elege os narradores dos romances *Dois Irmãos*, de Hatoum, e *Lavoura Arcaica*, de Nassar, para pensar a questão da identidade e da memória, por um lado; e, de outro, a imigração e sua relação com a Modernidade.

A tese de Valter Luciano Gonçalves Villar, defendida em 2012 na UFPB, à luz da tradição e da memória cultural, dedica-se ao mundo árabe na literatura brasileira. Ao colocar em diálogo representantes dos mais diversos períodos literários que compõem e formam a cronologia da História da Literatura Brasileira, busca estudar as configurações árabes presentes nas narrativas brasileiras. Amilton José Freire de Queiroz, em tese defendida em 2015 na UFRGS, “investiga o tema da figuração do estrangeiro” (p. 8) em duas obras de Milton Hatoum – *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), – e duas de Mia Couto – *Terra sonâmbula* (1992) e *O outro pé da sereia* (2006). Observa que o estrangeiro nas obras analisadas, em sua natureza performática, “impulsiona o fluxo da heterogeneidade e mutabilidade das vozes, dos imaginários, dos contatos e das rasuras do eu que narra e do eu narrado” (QUEIROZ, 2015, p. 8).

Edilza Maciel da Silva propõe uma investigação sobre o tema das mobilidades culturais nas narrativas *Os Rios Profundos* (2005), de José María Arguedas, *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum e *País sem Chapéu* (2011), de Dany Laferrière. Em sua tese defendida na UnB, Silva (2019) defende: “Como lugares de passagens heterogêneas, essas três narrativas aproximam, culturalmente, as regiões brasileira/peruana/haitiana, propiciado o autoconhecimento de nossas diversidades” (2019, p. 9).

No grupo temático “Propostas e reconfigurações contemporâneas da literatura”, sete teses foram agrupadas. Nele, consta a primeira tese de nossos dados em que uma obra de Hatoum é analisada, data de 1996, realizada na UFMG, por Luís Alberto Brandão Santos. Em “Nação-ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea”, o pesquisador problematiza a formação de identidades

coletivas em vários autores, entre eles Hatoum, no campo da literatura brasileira contemporânea.

Em sua tese, “A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços”, defendida em 2018 pela UNESP, Luis Eduardo Veloso Garcia seleciona 30 cronistas brasileiros contemporâneos, dentre os quais Milton Hatoum. Quanto ao critério de escolha desses nomes, Garcia leva em consideração “que tais nomes precisam ter repercussão em âmbito nacional de suas produções, seja nos suportes digitais ou nos suportes impressos, e possuírem livros publicados neste modelo textual” (GARCIA, 2019, p. 20).

Herasmo Braga de Oliveira Brito, em sua tese defendida em 2016 na UFRN, com o objetivo de “analisar a configuração literária do neorregionalismo brasileiro” (p. 8), seleciona cinco autores e oito narrativas: de Francisco de Assis Almeida Brasil (PI, 1932), *Beira rio*, *Beira vida* (1965), *A filha do meio-quilo* (1966) e *Pacamão* (1969), de Raimundo Carrero (PE, 1947), *Sombra severa* (1986); de Francisco Dantas (SE, 1941), *Coivara da memória* (1991); de Ronaldo Correa de Brito (CE, 1951), *Galileia* (2008); de Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). O pesquisador defende que essa nova tendência – o *neorregionalismo brasileiro* –, a partir da seleção realizada, apresenta como eixo da sua configuração três aspectos: autonomia das personagens femininas, configuração urbana do espaço literário e valorização dos aspectos locais pelo uso do recurso da memória ou com um forte teor de resistência à homogeneização da cultura (BRITO, 2016, p. 17).

Em sua tese, defendida em 2010 pela UFRGS, Cimara Valim de Melo elege, de um recorte temporal de 1989 a 2009, três romances: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum; *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato; e *Lorde*, de João Gilberto Noll, para pensar o lugar do romance na literatura brasileira contemporânea. Objetiva “(re)descobrir o sentido e a posição que o romance ocupa na literatura da atualidade, quais são seus principais modos de representar tempos e espaços” (2010, p. 13). Constata que “a cidade, *locus* maior do indivíduo contemporâneo, é apresentada nesses romances de três modos distintos e, em seus espaços simbólicos e físicos, é possível apreender o lugar do indivíduo – e do próprio romance – na modernidade” (MELO, 2010, p. 12).

Em 2010, pela UnB, Anderson Luís Nunes da Mata defende a tese “As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na

narrativa brasileira contemporânea”. A pergunta central de sua pesquisa é a de “como a narrativa contemporânea faz a mediação fundamental entre os seus múltiplos referentes e o universo ficcional?” (MATA, 2010, p. 9). Com o propósito de pensar como opera a representação nos romances brasileiros publicados por grandes editoras, a partir de 1990, busca compreender esse processo, mediado pelo campo literário, por meio da discussão das categorias sistema, formação, cânone, literatura nacional e língua nacional. Analisa cinco romances, de cinco autores: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Coisas que os homens não entendem* (2002), de Elvira Vigna; e *Joana a contragosto* (2005), de Marcelo Mirisola.

Em 2003, Valdir Prigol, na UFSC, defende a tese “Memórias do presente”. A proposta de sua pesquisa é ler o *Mais!*, suplemento cultural da *Folha de S. Paulo*, a partir de uma estratégia editorial que foi utilizada no período de 1992 a 2002: a comemoração. De Milton Hatoum, dois textos são analisados, “A dor do viajante”, de 1993, e o conto “Dois tempos” (2002), presente, em 2009, no livro *A cidade ilhada*. O primeiro texto

[...] foi publicado no balanço comemorativo de vinte anos de ficção brasileira. Como o autor explica, em nota introdutória, trata-se de um trecho do romance em elaboração que tem como título provisório “A dor do viajante”, no qual, como ressalta, há uma forte relação entre a dor do narrador e a do autor. (PRIGOL, 2012, p. 133).

Nove anos depois, a mesma voz, a mesma dor (agora fingida), o mesmo narrador retorna no conto “Dois tempos”.

Tempos que dividem a narrativa atual, da mesma volta de antes, mas também os tempos de uma narrativa e outra. Se a dor antes era “A dor do Viajante”, agora a dor está convertida em outra coisa, conforme anuncia a coluna em que o texto está publicado [...]. Da dor à alegria com a mesma voz. A conversão. (PRIGOL, 2012, p. 134).

As teses “À moda da casa: um estudo dos espaços da casa em dois romances brasileiros”, de Kátia Cilene Corrêa Klassen, defendida em 2008 na UFPR, e um estudo comparado dos romances *Fazes-me falta* de Inês Pedrosa e *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum”, de Alcindo Miguel Martins Filho, defendida na UFF em 2010, não foram inseridas em nenhum grupo temático devido ao não acesso

das teses até o momento; também não tivemos como informar o número de páginas pelo mesmo motivo.

### Considerações finais

As pesquisas sobre *narrativas produzidas na e sobre a Amazônia* são desenvolvidas sempre quando colocadas em diálogo com outros autores, no total nove teses. O tema sobre *alteridade: imigrantes, estrangeiros, exílio e/ou mobilidades culturais*, também se faz presente apenas no eixo *Diálogo*, totalizando oito trabalhos. Da mesma forma, as sete teses categorizadas em *proposta e reconfigurações contemporâneas da literatura* também são estudos exclusivos quando colocados em diálogo com outros autores. Portanto, são os três assuntos singulares e mais frequentes quando se trata de colocar as obras de Hatoum em diálogo com outras obras e autores.

Já as teses que trataram sobre *tradução* e categorizadas na sessão *Vária*, que totalizaram oito trabalhos, foram aquelas agrupadas apenas no eixo *Hatoum*, portanto, restritas à análise de obras de Hatoum.

Dois temas estão presentes nos dois eixos: *relações familiares*, com oito teses; e *memória e narrador*, com quinze teses.

### Referências

- AGUIAR, Cristhiano Motta. *Narrar um lugar: espaço ficcional e sua problematização em Cinzas do norte*, de Milton Hatoum, e *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Helena Bonito Couto Pereira. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. 326 f.
- ALVES, Cristiane da Silva. *Novos tempos, vozes antigas: os narradores velhos na narrativa ficcional brasileira do século XXI ou de como ficou difícil ouvir os velhos ou de como a ficção enfrenta o tabu da velhice*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Antônio Marcos Vieira Sanseverino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2016. 210 f.
- ARRUDA FILHO, Raul José Matos de. *A invenção do inimigo: literatura e fraternidade*. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária). Orientação: Tânia Regina Oliveira

- Ramos. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2008. 425 f.
- AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. Dispersão da memória e da escrita em Milton Hatoum e Lobo Antunes. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Sílvio Renato Jorge. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2011. 294f.
- BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientação: João Camilo Penna. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, 2007. 290 f.
- BOTTOS JR., Norival. *O Ritornelo do Horror em Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Orientação: Pedro Carlos Louzada Fonseca. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018, 243 f.
- BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *A configuração do neorregionalismo literário brasileiro*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Orientação: Humberto Hermenegildo de Araújo. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016, 179 f.
- BRUNN, Albert von. De Manaus a Barcelona: a carta-memória *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Resenha da Tese de Rejane Pordeus Pereira. In: *Iberoamericana*, VI, 24, 2006, p. 251-252.
- CEZAR, Luís Adriano de Souza. *A narração e seus impasses no romance de Milton Hatoum*. Tese. (Doutorado em Letras). Orientação: Gínia Maria de Oliveira Gomes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2019. 156 f.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega Passagens, 1997.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- CHIARELLI, Stefania Rota. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Letras). Orientador: Renato Cordeiro Gomes. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006.
- COSTA, Andréa Moraes da. *John Gledson reescreve Milton Hatoum: a teoria e a experiência da tradução cultural*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Orientação: Álvaro Luiz Hattner. UNESP. São José do Rio Preto, 2016, 187f.
- COSTA, Mariana Rocha Santos. *O horizonte escuro do rio: análise da*

- figura paterna nos romances de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Orientação: Mirella Márcia Longo Vieira Lima. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, Salvador, BA, 2015. 190f.
- CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz: A construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Philippe Leon Marie Ghislain Willemart. Universidade de São Paulo, USP, 2005, 212f.
- EYBEN, Fabrícia Wallace Rodrigues. *Memórias engendradas, ficções do eu Antônio Lobo Antunes, Milton Hatoum e José Eduardo Agualusa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientação: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2013. 174f.
- FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. *Desemprego e insulamento nas obras literárias A ilha da ira, de João de Jesus Paes Loureiro e Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Tânia Maria Sarmento-Pantoja. Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018, 160f.
- FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Antonio Dimas de Moraes. Universidade de São Paulo, 2006, 244f.
- GAMAL, Haron Jacob. *Escritores brasileiros “estrangeiros”: a representação do anfíbio cultural em nossa prosa de ficção*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Carlos Antônio Cecchin. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, 169 f.
- GARCIA, Luis Eduardo Veloso. *A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Orientação: Juliana Santini. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2018, 235 f.
- GARCIA, Meirelle. *La famille dans l'oeuvre de Milton Hatoum: un avatar de altérité entre gréganisme et fragmentation identitaire*. Tese (Études portugaises et de l'Afrique lusophone). Orientação: Rita Olivieri-Godet. Universidade de Rennes 2. Paris, 2014.
- GEBALDY, Maged Talaat Mohamed Ahmed El. *Mobilidades culturais e alteridades em Relato de um certo Oriente e sua pré-tradução árabe*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de

- Língua Portuguesa). Orientação: Benjamin Abdala Júnior. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, 206 f.
- GUÉDES, Maria Inês Coimbra. *A literatura brasileira na França: tradução e recepção de Dois irmãos e Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum*. Tese. (Doutorado em Estudos de Literatura). Orientação: Eurídice Figueiredo. Universidade Federal Fluminense, UFF, Rio de Janeiro, 2015, 239 f.
- GUÉDES, Nathassia Maria de Farias. *Poéticas do (re) encontro: representações do deslocamento em Terra de Icamiba, de Abguar Bastos, e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Ana Cláudia da Silva. Brasília, UnB, 2019, 162 f.
- GUERRA, Ana Amélia Andrade. *Raízes e ruínas: o mito e o lugar no romance*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Vera Lúcia de Oliveira Lins. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, 263 f.
- GUERRA, Valeria Ribeiro. *Narrar para lembrar; narrar para esquecer: figurações da América e do Brasil em relatos de Piñon, Hatoum e Miranda sobre imigrantes*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Maria Bernadette Thereza Velloso Porto. Universidade Federal Fluminense, UFF, Rio de Janeiro, 2009, 398 f.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HATOUM, Milton. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KLASSEN, Kátia Cilene Corrêa. *À moda da casa: um estudo dos espaços discursivos da casa em dois romances brasileiros*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Fernanda Cerisara Gil. Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2008, 176 f.
- LANGFELDT, Marcia Caetano. *A Amazônia e os impasses da civilização em relatos dos séculos XX e XXI*. Tese (Doutorado em Estudos

- Lusófonos). Orientação: Mme. Claudia Poncioni. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Soutenue, Paris, 2018, 427 f.
- LEANDRO, Rafael Voigt. *Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia*. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Henryk Siewierski. Universidade de Brasília, Brasília, 2014, 220 f.
- LEMONS, Vivian de Assis. *Das ruínas à memória: a travessia familiar em Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Diana Junkes Bueno Martha. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018, 149 f.
- MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Jaime Ginsburg. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, 250 f.
- MAIA, Ana Luiza Montalvão. *Um rio entre dois mundos: cidade, memória e narrador nas obras Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Maria Isabel Edom Pires. Universidade de Brasília, Brasília, 2011, 149 f.
- MANTOVANI, Antonio Aparecido. *Espaço em ruínas: meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em Os dois irmãos de Germano Almeida e Dois irmãos de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Orientação: Simone Caputo Gomes. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, 179 f.
- MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mía Couto*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa). Orientação: Benjamin Abdala Júnior. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, 296 f.
- MARTINS, Benedita Afonso. *Imagens da Amazônia: olhares interculturais*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Orientação: Reinaldo Martiniano Marques. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2004, 239 f.
- MARTINS, Benedita Afonso. *Culturas para além das fronteiras*. Revista *Moara*, n. 27, p. 39-60, 2007.



- MARTINS FILHO, Alcindo Miguel. *A Evanescência do Ser: Criatividade e Mal-Estar. Um estudo comparado dos romances Fazes-me falta de Inês Pedrosa e Relato de um certo Oriente de Milton Hatoum.* Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira. Universidade Federal Fluminense, UFF, 2010.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea.* Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Regina Dalcastagnè. Universidade de Brasília, Brasília, 2010, 180 f.
- MELO, Cimara Valim de. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea.* Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Gínia Maria de Oliveira Gomes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2010, 278 f.
- MÜLLER, Fernanda. *A literatura em exílio: uma leitura de Lavoura Arcaica, Relato de um certo Oriente e Dois irmãos.* Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Carlos Eduardo Schmidt Capela. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, Florianópolis, Comunicação e Expressão, 2011, 272 f.
- MUÑOZ, Ma Del Consuelo Rodríguez. *Lavoura arcaica e Dois irmãos: identidade e invenção da memória. Imigração e modernidade no Brasil.* Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, 112 f.
- PENALVA, Gilson. *Estudo comparativo de Dois Irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e A Selva, de Ferreira de Castro.* Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Liane Schneider. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012, 182 f.
- PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. *Pais, patriarcas, algozes, amigos: a paternidade em Dois irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum.* Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Raquel Illescas Bueno. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2015, 147 f.
- PEREIRA, Eliane Auxiliadora. *A memória no filme Órfãos do Eldorado: uma construção através dos personagens e dos espaços.* Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Orientação: Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018, 132 f.

- PEREIRA, Marcos Douglas Bourscheid. *Conflitos e trocas culturais em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Rita das Graças Fêlix Fortes. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2019, 172 f.
- PEREIRA, Rejane Maria Pordeus. *De Manaus a Barcelona: a cartame-mória. Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Orientação: Enaura Quixabeira Rosa e Silva. Universidade Federal de Alagoas, UFAL, Maceió, 2005.
- PETRAGLIA, Benito. *Dois romances: estudo comparado de Esaú e Jacó e Dois Irmãos*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Orientação: Paulo Bezerra. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense, UFF, 2012, 212 f.
- PRIGOL, Valdir. *Memórias do presente*. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Maria Lúcia de Barros Camargo. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, 2003, 225 f.
- QUEIROZ, Amilton José Freire de. *Entre traços, tranças e travessias: figurações do estrangeiro como hiato rizomático na narrativa de Milton Hatoum e Mia Couto*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Jane Fraga Tutikian. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2015, 435 f.
- REIS-BUZZINI, Patrícia. *Estudo sobre a tradução de marcadores culturais em três obras de Milton Hatoum com base em corpus paralelo*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Orientação: Diva Cardoso de Camargo. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014, 191 f.
- REZENDE, Renato Cabral. *Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em Linguística). Orientação: Anna Christina Bentes. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2010, 194 f.
- RODRIGUES, Cecília Paiva Ximenes. *No Círculo do Uroboro: articulações identitárias na narrativa de Milton Hatoum*. Dissertation (Doctor of Philosophy). Directed by: Daphne Patai. University of Massachusetts Amherst. Lusophone Literatures and Cultures. United State, Massachusetts, 2012, 368 f.
- SANTOS, Jean Luiz Davino dos. *Ausências e interferências discursivas: um estudo sobre os narradores-personagens dos romances Dois irmãos e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado em

- Letras e Linguística). Orientação: Belmira Magalhães. Universidade Federal de Alagoas, UFAL, Maceió, 2010, 115 f.
- SANTOS, Luís Alberto Ferreira Brandão. *Nação-ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Wander Melo Miranda. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 1996. 208 f.
- SILVA, Ezilda Maciel da. *Percursos americanos: figurações das mobilidades culturais em José María Arguedas, Milton Hatoum e Danny Laferrière*. Tese (Doutorado em Literatura). Orientação: Cíntia Carla Moreira Schwantes. Universidade de Brasília, Brasília, 2019, 186 f.
- SILVA, Marcos Vinícius Medeiros da. *Nas águas da memória: o rio como metáfora em Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Flávio Martins Carneiro. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2013, 157 f.
- SILVA, Maria Analice Pereira da. *O romance Dois Irmãos no ensino médio e no vestibular: uma discussão teórico-metodológica*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: José Hélder Pinheiro Alves. Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2008.
- SILVA, Victor Leandro da. *A margem e o tempo: subjetivismo, universalidade e ficção*. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Orientação: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016, 170 f.
- SOUZA, Marinete Luzia Francisca de. *A literatura Amazônia dos textos de viagem aos romances contemporâneos*. Tese (Literatura em Língua Portuguesa). Orientação: Maria Aparecida Ribeiro. Universidade de Coimbra, 2013, 389 f.
- VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um certo exílio*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Orlando Nunes de Amorim. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP: 2013, p. 232 f.
- VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. *Os árabes e nós: a presença árabe na literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Wilma Martins de Mendonça. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, UFPB: 2012, 266 f.

**O florescer de uma comunidade a/r/tográfica  
na prática baseada em arte na obra  
*Educação em visualidades no “Chicão”, de Leísa Sasso*<sup>1</sup>**

Juliana Marafon Pereira de Abreu (UnB)<sup>2</sup>

**Considerações iniciais**

Publicada em 2018, a tese *Educação em visualidades no “Chicão”: Centro Educacional São Francisco do Distrito Federal*, defendida por Leísa Sasso, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), do Instituto de Artes (IDA), da Universidade de Brasília (UnB), apresenta um trabalho ministrado ao longo de treze anos em exercício profissional. No entanto, pautar-se-á aqui apenas nas práticas e investigações baseadas em arte exercidas ao longo de oito anos à frente da Direção da escola pública de ensino médio, conhecida popularmente como “Chicão”. Objeto de nosso estudo, a referida tese, inicialmente, não se propunha a estabelecer uma tessitura que integrasse a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) com a a/r/tografia, nem ao menos se tinha em mente que, do trabalho desenvolvido ao longo daqueles anos no “Chicão”, poder-se-ia florescer naquele espaço uma comunidade a/r/tográfica.

Para Sasso, sua tese “estuda os meios pelos quais as práticas pedagógicas centradas nas visualidades são capazes de mudar a condução do trabalho desenvolvido na escola” (2018, p. 10). Desse modo, entende-se que a partir da inserção de práticas pedagógicas voltadas para arte na escola “Chicão” pode-se compreender uma notável transformação no âmbito daquela comunidade, a qual promoveu criatividade, inovação e revolução no seu cotidiano escolar.

A apresentação da tese está estruturada em sete capítulos, dos quais os quatro primeiros representam os projetos/desafios desenvolvidos naquele âmbito escolar. Em seguida, o capítulo posterior busca estabelecer as possíveis conexões entre o ensino artístico e as demais disciplinas, agregadas às observações surgidas entre a prática educacional e o “clima” predominante na sociedade. Além disso, procura estabelecer uma criticidade referente à dominante postura da cultura contemporânea baseada nas imagens e, enfim,

apresenta-se a apropriação da arte na escola como uma possibilidade de transitar entre fronteiras inimagináveis pelas demais disciplinas, levando ao despertar de emoções ou mesmo de libertações. Os dois últimos capítulos observam a prática pedagógica estabelecida por visualidades como um florescimento da pesquisa a/r/tográfica, na qual, para Sasso, “os professores e estudantes do “Chicão” são afinal a/r/tógrafos porque buscam práticas artísticas em projetos e eventos artísticos e pedagógicos” (2018, p. 370-372). Rita L. Irwin afirma que “a/r/tógrafos concentram seus esforços em melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente, e/ou usar suas práticas para influenciar as experiências dos outros para aprender coletivamente e compartilhar práticas afetuosas e poéticas” (2013, p. 29).

Ainda para Irwin, “Comunidades a/r/tográficas geralmente se unem em torno de ideias que interessam a um grupo particular de pessoas. Esses interesses podem ser teóricos, práticos, artísticos e/ou pedagógicos e podem estar situados em uma situação de pesquisa-viva” (2013, p. 157).

Assim sendo, compreende-se que, ainda que Leísa Sasso não tenha tido como princípio de seu exercício profissional o florescimento de uma comunidade a/r/tográfica, o surgimento de uma prática pedagógica coletiva diferenciada e inovadora, baseada na arte, foi concretizado naquela comunidade, a qual tanto reverberou no contexto escolar do “Chicão” quanto cruzou fronteiras, envolvendo a região administrativa de São Sebastião (DF), na qual a escola é conhecida por suas interferências artísticas também como “FranCirco”.

Portanto, mesmo ao entender que a “comunidade” sempre existiu, a necessidade individual de participar de um grupo e identificar-se por meio dele exige o respeito de sua defesa, pois, a cada ano que passa, as coletividades atam seus membros a uma história conjunta pelo costume e pela linguagem ali estabelecidos. Desse modo, à medida que as comunidades precisam ser defendidas para se perpetuarem, projetos individuais transformam-se em realidades coletivas e seus integrantes não mais permitirão o silêncio, e, sim, irão permitir que suas semelhanças façam frente ao exposto no intuito de expressar aquilo que os une.

## Apresentando a a/r/tografia como metodologia

Desenvolvidas aproximadamente nos últimos 20 anos, a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) vêm sendo reconhecidas cada vez mais como metodologias de pesquisa aceitas nas universidades.

Para Belidson Dias:

O argumento-chave para essas metodologias é que elas, ao enfatizarem a produção cultural da cultura visual, rompem, complicam, problematizam e incomodam as metodologias normalizadas e hegemônicas que são aquelas que estabelecem, formatam, conduzem, concebem e projetam o conceito de pesquisa acadêmica em artes, educação e arte/educação. (2013, p. 23)

Instituída por meio da Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica, UBC, Canadá, a a/r/tografia – prática de PEBA e metodologia de pesquisa –, vem sendo difundida como forma inovadora de pensar ao usar a criatividade como cerne do estudo e da aprendizagem. Para Belidson Dias, “A a/r/tografia é uma forma de PEBA que, por sua vez, foi gerada pelos estudos de Elliot Eisner em cursos de pós-graduação na Stanford University, nos Estados Unidos, entre os anos 1970-1980” (2013, p. 24).

Sustentada pelo trabalho contundente de uma gama de pesquisadores, os quais buscavam estudar a arte como fator fundamental de suas pesquisas, a a/r/tografia inaugurou uma nova tendência de metodologia.

Ainda para Belidson Dias:

A a/r/tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridação. A/R/T é uma metáfora para: Artist (artista), Researcher (pesquisador), Teacher (professor) e graph (grafia: escrita/representação). Na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem. Elas se fundem e se dispersam criando uma linguagem das fronteiras da auto e etnografia e de gêneros. O Artógrafo, o praticante da artografia, integra estes múltiplos e flexíveis papéis na sua vida profissional (2013, p. 25).

Isso posto, pode-se depreender o porquê da escolha de Leísa Sasso em basear sua pesquisa por meio da metodologia da a/r/t/

ografia, pois, segundo seu entendimento, “utilizo a Pesquisa Educacional Baseada em Artes porque articula a compreensão da produção artística com o contexto educacional” (2018, p. 312).

Objeto principal deste artigo, as práticas pedagógicas que tiveram seu nascimento e desenvolvimento no “Chicão” durante a gestão de Sasso despertaram nos membros daquela comunidade aspectos pluridimensionais do ser humano. Considerando que no Brasil ainda se tem uma longa e árdua caminhada a percorrer para estabelecer a a/r/tografia como escrita acadêmica, tem-se na produção criativa uma possibilidade de introduzir a arte na educação de forma mais diversificada. Isso deve-se ao entendimento de que a a/r/tografia como metodologia de pesquisa exerce um significativo potencial transformador, no qual as práticas artísticas podem ressignificar a realidade.

Para Sasso, “Não se trata de racionalismo ou sensibilidade, mas de racionalismo e sensibilidade, ou melhor, de prática pedagógica com teoria e com arte. Não se trata de uma fusão de conceitos, mas de diálogos, de trocas de olhares e de posições, de experimentações” (2018, p. 317).

A metodologia a/r/tográfica apresenta e oferece ao artista/pesquisador/professor um espaço quase “ilimitado”, pois posiciona-os como aqueles que inserem e, ao mesmo tempo, produzem o discurso da história, resultando em uma compreensão mais diversa e dinâmica da realidade naquele exercício de análise. Assim, a utilização das imagens tornou-se essencial para ampliar o conhecimento proposto na pesquisa a/r/tográfica de Sasso, pois elas carregaram em si informações que a escrita não comportava.

Portanto, diremos que a partir da a/r/tografia foi possível estabelecer diálogos entre a prática pedagógica, os temas curriculares e os projetos artísticos desenvolvidos no “Chicão”, possibilitando a construção de análises reflexivas, por meio de abordagens entre a teoria crítica e a ação criativa, simultaneamente, durante a elaboração da tese em estudo.

Para Rita L. Irwin, “a a/r/tografia é uma Pesquisa Viva, um encontro constituído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais” (2013, p. 28). Sasso realizou, em seu exercício no “Chicão”, esforços para otimizar a prática, compreendendo-a por uma perspectiva distinta da convencional e, com isso, influenciou as experiências de todo o grupo comunitário do qual fazia parte.

## O florescer de uma comunidade a/r/tográfica no “Chicão”

Queremos aqui estabelecer as possíveis interferências compreendidas pelos compromissos que norteiam as comunidades a/r/tográficas e que vieram a ser desenvolvidos por Leísa Sasso no “Chicão”, compromissos os quais foram incorporados pelas pessoas que fizeram parte daquela escola.

Para Rita L. Irwin, “A/r/tógrafos reconhecem que nenhum pesquisador, ou artista, ou educador existe em si mesmo nem existe somente dentro de uma comunidade, pois, de fato, ocorrem ambas as coisas” (2013, p. 157). Assim sendo, pode-se reconhecer que o exercício profissional de Sasso, em sua prática baseada em arte desempenhada na escola “Chicão”, foi determinante para a promoção de uma comunidade engajada, tanto artisticamente quanto politicamente, na qual todos os projetos/desafios foram tomando forma de acordo com a liderança dos professores e com a relevância vivenciada pelos alunos em seu meio social e econômico.

Ainda para Rita L. Irwin,

São quatro os compromissos que fazem parte de uma comunidade a/r/tográfica, os quais são encaixados nesta síntese: o compromisso com uma maneira de ser/estar no mundo; o compromisso ao inquérito; o compromisso de negociar o engajamento pessoal em uma comunidade de pertença; e o compromisso de criar práticas que problematizem e reflitam a diferença. (2013, p. 157)

Para exemplificar os referidos compromissos vamos nos valer da prática pedagógica desempenhada no “Chicão”, tanto pelo corpo docente quanto pelo discente.

A saber, o primeiro compromisso – uma maneira de ser/estar no mundo – foi desenvolvido na escola por meio de trabalhos interdisciplinares, transdisciplinares e multidisciplinares, nos quais professores e alunos estavam comprometidos com aquela comunidade de ensino mediante projetos/desafios que requeriam diálogo e negociações. Em algumas ocasiões e interferências artísticas, a princípio, o objetivo de Sasso era provocar nos alunos uma postura crítica tanto politicamente quanto socialmente, mas com o decorrer das práticas percebeu-se uma necessidade mais imediata por parte deles. A comunidade de São Sebastião, local onde se situa o “Chicão”, tem uma presença forte de costureiras e artesãos. Surgiu assim o interesse dos



estudantes em realizar propostas artísticas nas quais as habilidades daqueles profissionais pudessem ser empregadas. Desse modo, a necessidade dos alunos em apresentar práticas pedagógicas relacionando arte e moda formou a culminância de um dos projetos.

A partir da conexão entre arte e moda surgiu também a elevação da autoestima em muitos alunos, levando, concomitantemente, a um aumento de participação de alunos do sexo masculino, o que demonstrou a quebra de mais um conceito preestabelecido, pois inicialmente houve resistência desses alunos em se envolverem ativamente como “modelos” que desfilariam as confecções trabalhadas pelas costureiras. O pontapé inaugural de um garoto (que mantinha em segredo o interesse de aproximar-se mais de uma garota que participava ativamente do projeto) gerou a transformação da perspectiva dos demais rapazes. Com isso, à medida que o desafio acontecia, os alunos desenvolveram uma postura proativa em grande parte das dinâmicas trabalhadas.

Percebeu-se, então, que os alunos estavam não somente interessados nas exposições de artes visuais das galerias como também queriam produzir novos desafios nos quais eles tivessem a possibilidade de se desenvolver profissionalmente. A realidade economicamente desfavorável da região administrativa de São Sebastião levou à conclusão de que a necessidade de muitos alunos do “Chicão” está em elaborar meios de subsistência a eles próprios e a suas famílias. Portanto, não é difícil inferir que as transformações das práticas baseadas em arte podem ocasionar uma dinâmica além da criatividade e inovação.

A partir desse projeto/desafio, os alunos produziram figurinos, elaboraram desfiles, confeccionaram bonecos de crochê que foram doados ao Hospital da Criança e, ainda, desenvolveram habilidades de costura, arte, moda e produção cultural. Com esse exemplo, viu-se que o compromisso com uma maneira de ser/estar no mundo naquela comunidade do “Chicão” esteve além das fronteiras inicialmente pensadas. Observou-se nos alunos tanto uma criatividade artística nas produções e no desenvolvimento dos trabalhos quanto uma elevação das suas emoções e paixões, levando-os a se autoafirmarem positivamente naquele meio social e para além dele como agentes ativos e assertivos.

Pensar-se-á agora no segundo compromisso: o da investigação. Para Rita L. Irwin, “uma comunidade de engajamento é um grupo de indivíduos que podem advogar pelo mérito e valor de seu próprio

trabalho a/r/tográfico” (2013, p. 160). Pode-se perceber, durante a gestão de Sasso à frente do “Chicão”, que tanto alunos quanto professores estiveram comprometidos com a investigação baseada nas Artes enquanto experimentavam ao longo de cada projeto/desafio novas formas de expressão na comunidade escolar.

Primeiramente, tratar-se-á da atividade executada pelos supracitados agentes no desafio que receberam da Administração Regional de São Sebastião: o de participarem do desfile de aniversário da cidade, no qual a temática da escola foi o estado do Amazonas. A princípio, a comunidade do “Chicão” ficou apreensiva, pois eles pouco sabiam a respeito daquele estado. No entanto, a partir das investigações realizadas, logo perceberam que podiam representar tal estado baseados no Festival de Parintins do Amazonas e seus bois folclóricos. A partir disso, resolveram retratar o Boi Garantido, que é espelhado pela cor vermelha.

Com essa resolução, toda a comunidade escolar se empenhou, investigando e criando por meio das Artes o que estampariam no desfile. O destaque foi o Boi Bumbá, um grande boneco confeccionado especificamente para a ocasião. Além disso, a música intitulada “Vermelho”, interpretada popularmente por Fafá de Belém, foi escolhida como hino da escola. A inserção dessa música foi um aspecto marcante para os alunos, pois sua escuta inaugurou novas nuances no cotidiano daquela comunidade. Apesar de estarem mais habituados a ritmos como o *funk* e o *rap*, aquela canção passou a ser embalada com frequência durante os intervalos e, desse modo, ampliou os gêneros de escuta musical tanto dentro quanto fora daquele espaço social.

Entre outras práticas, foi igualmente trabalhada com os alunos a lenda do pai Francisco e da mãe Catirina, na qual se faz ressuscitar o boi do patrão, que havia sido morto no curral. Com tudo, o resultado das investigações e produções realizadas pelos membros do “Chicão”, durante o desfile da cidade, foi um sucesso, tendo a cor vermelha abrilhantado a apresentação daquela comunidade.

Vale dizer que essa apresentação da escola, naquele desfile em específico, fez papel de divisor de águas entre todas as demais comemorações de aniversários daquela região administrativa. O “Chicão” ganhou, a partir disso, ação de destaque na comunidade, o que motivou seus agentes a elaborarem anualmente suas participações com mais energia, entusiasmo, imaginação e fantasia.

A partir de então, podemos pensar no compromisso com a negociação do engajamento pessoal em uma comunidade de pertença. Para Rita L. Irwin, “a/r/tógrafos estão continuamente negociando e renegociando seu foco de interesse à medida que a pesquisa e as investigações da comunidade evoluem e se deslocam com o decorrer do tempo” (2013, p. 162). Por pertencer a uma região administrativa considerada como periférica, o “Chicão” enfrentava problemas sociais comumente relatados em tais regiões. As rixas de gangues e ameaças de violência ou mesmo de morte entre os alunos eram frequentes.

Ao identificar tais fatos, Leísa Sasso liderou uma verdadeira campanha de Mediação de Conflitos. Por meios de ações efetivas, aliou-se a especialistas do Ministério da Justiça e, em parceria com o Núcleo de Estudos para a Paz e os Direitos Humanos da Universidade de Brasília, passou a abordar temas que faziam parte do cotidiano violento dos alunos por meio do diálogo em apresentações teatrais dentro da escola. Essas ações reverberaram entre os docentes e discentes como uma quebra de paradigma. Para Sasso, “a escola não poderia estar alheia ao conflito, além disso, ignorar o problema, nos fecharmos entre grades e arame farpado da realidade, não seria uma atitude correta, muito menos efetiva” (2018, p. 190).

Assim, pode-se também transformar os dramas em fatos risíveis por meio de projetos que apresentaram o palhaço como centro dos conflitos, o que fez a Arte mais uma vez exercer um papel de mudança no comportamento “destrutivo” daqueles alunos.

Portanto, ainda para Leísa Sasso:

Ser mediador é ser um terceiro imparcial que colabora para que as pessoas reconheçam e enfrentem, de forma autônoma, pacífica e cooperativa os conflitos da vida, alguém que estabelece ligações, propõe a reflexão sobre relações e ações na escola, na família e na sociedade. ...A Mediação de Conflitos é a prática de uma técnica em diálogo com a teoria da ética e a potência do afeto. Nessa definição da Mediação de Conflitos, nos encontramos com os conceitos fundamentais da a/r/tografia a prática teórica em poética, em diálogos e atravessamentos. (2018, p. 194)

Faz-se necessário relatar que a artista/pesquisadora/professora, em conjunto com toda comunidade escolar, passou por diversos estágios. A citar, dentre os docentes houve previamente muita resistência em adotar todo o conjunto de ações, projetos e/ou desafios nos quais

a base estaria estruturada pelas Artes. Porém, o “Chicão” já nasceu com uma gestão diferenciada, na qual a direção desde o início já propunha intervenções artísticas e trocas de saberes interdisciplinares, transdisciplinares e multidisciplinares. Desse modo, o engajamento tanto dos alunos quanto dos professores tornou-se natural.

Outra ação revolucionária como papel transformador entre os alunos foi a adoção do projeto “Muro de Livre Expressão”. Após uma escuta atenciosa dos anseios dos alunos, a gestão escolar notou que um muro recorrentemente servia como instrumento de pichação e depreciação. Assim, interferiu para que se transformassem aquelas “paredes” em representação de exposições artísticas elaboradas pelos discentes. Diferentes projetos fizeram parte desse desafio, desde exposições de poesias concretas a pinturas de arte moderna e da arte de grafites. Um pouco de cada uma das variadas expressões de arte fez parte daquele espaço, inovando a percepção dos alunos quanto ao uso do bem público como parte integrante do cotidiano deles. Isso gerou um sentimento de bem-estar e pertencimento ao ambiente.

Fazer com que toda a comunidade do “Chicão” adotasse novas formas de ensinar e de aprender, que não a forma tradicional vertical, passando então a acreditar numa dinâmica horizontal por meio de diálogos, conversas e engajamento pessoal e coletivo para uma transformação foi, de fato, um estímulo para toda a comunidade. Com isso, ao longo do percurso houve, sim, negociações e renegociações, enfrentamentos e posicionamentos, os quais levaram ao orgulho por tornar-se parte daquele grupo.

Segundo o pensamento de Rita L. Irwin, “na medida em que os indivíduos compartilharam suas próprias interpretações do conhecimento, os membros da comunidade se engajaram na investigação colaborativa com o sentido de revelar novos significados” (2013, p. 163). Portanto, passar-se-á para o último compromisso: a criação de práticas que problematizem e reflitam a diferença. Cabe citar aqui situações conflituosas que a comunidade do “Chicão” vivenciou por meio das práticas artísticas e das demais disciplinas. Os estudantes puderam experimentar muitos questionamentos, sendo alguns deles relacionados às diferenças de raça, gênero e/ou classe socioeconômica. Para Sasso, “É atribuição da escola ressignificar as visualidades que manipulam o olhar dos estudantes e contribuir para edificação de uma sociedade mais consciente de suas limitações e responsabilidades sociais” (2018, p. 224).

Para exemplificar esse compromisso, tratar-se-á do projeto de Festival de Cinema “Chica de Ouro”. Essa prática tornou-se um sucesso acolhido pelo conjunto de professores e estudantes. Concebida inicialmente por uma professora de Artes Cênicas – que propôs às turmas a criação de curtas-metragens com temas eleitos anualmente como: profissões do futuro, alimentação saudável, amor, entre outros – a interação promovida por meio dos diálogos necessários à sua realização despertou reflexão, sensibilização e participação de toda a comunidade.

Cada projeto/desafio executado passou por adequações ao longo dos anos. Para isso, a comunidade como um todo participou ativamente nas decisões. O diálogo e as rodas de conversa propostas desencadearam uma educação inovadora e circular, baseada no espírito crítico e libertador, gerando assim indivíduos autônomos naquela realidade.

Por meio das práticas baseadas em arte os alunos puderam refletir a respeito de uma série de sentimentos que perpassaram pelas caracterizações das desigualdades presentes naquele grupo. Com empenho profissional exercido, os docentes tiveram um papel definidor ao trabalhar, com os discentes, projetos que incluíam cinema, literatura, moda, dança, fotografia, teatro, música, pintura, grafite e performance.

A proposta de inovação na base e na gestão escolar, que transforma as práticas pedagógicas tradicionais, pretende transpor barreiras encontradas na educação reprodutora de disparidades sociais. Ao abrir caminho para que o conjunto de todas as áreas acadêmicas amplie o currículo disciplinar, faz com que se relacionem com a vida não só dos estudantes, como também dos professores.

Segundo o pensamento de Richard Sennett:

A imagem da comunidade é purificada de tudo o que pode trazer uma sensação de diferença, que dirá conflito, a quem somos “nós”. Desse modo, o mito da solidariedade comunitária é um ritual de purificação... O que distingue esse compartilhamento mítico nas comunidades é que as pessoas sentem que pertencem umas às outras, e ficam juntas, porque são as mesmas... (1996, p. 36)

Enfim, o sentimento de pertencimento à comunidade do “Chicão” foi tão intensamente vivenciado por seus integrantes que suas práticas foram divulgadas frequentemente nas mídias e tornaram-se

referência nacional de projeto pedagógico. A comunidade, que antes estampava carência em diversos sentidos, agora reflete o empoderamento por meio de suas ações, o que levou ao reconhecimento e, conseqüentemente, a premiações importantes no contexto da educação básica nacional.

Segundo pensamento de Zygmunt Bauman:

A harmonia interior do mundo comunitário brilha e cintila contra a escura e impenetrável selva que começa do outro lado da estrada. É lá, para esse ermo, que as pessoas que se juntam no calor da identidade partilhada jogam (ou esperam banir) os medos que as levaram a procurar o abrigo comunitário. (2001, p. 215)

Destarte, tornar-se parte daquela comunidade a/r/tográfica fez germinar em seus pares um sentimento evidente de achar-se dentro de um lar familiar, no qual todos se identificaram por hábitos artísticos rotineiros e expectativas de partilha que funcionaram como uma rede de proteção, fazendo-os sentirem-se seguros dentro daquele contexto social e educativo.

### **Considerações finais**

Viu-se, a partir do objeto de pesquisa abordado, que propostas inovadoras baseadas na a/r/tografia proporcionam abertura de percepção de toda uma comunidade. E, mais que isso, tornam possível a adoção de caminhos revolucionários tanto no âmbito acadêmico quanto no contexto da educação básica. Sabe-se que é preciso ater-se às bases disciplinares curriculares, mas mostrou-se aqui que isso não é impedimento para se trabalhar com ideias inclusivas que estejam fomentadas pelas Artes e que também façam parte das vivências dos discentes.

Ao compreender a metodologia de pesquisa inferida pela a/r/tografia como uma postura dinâmica e de incentivo de autonomia, a título de exemplificação de ação semelhante, far-se-á aqui um breve adendo a respeito da pesquisa a/r/tográfica realizada por David G. Darts (2004), na UBC. Com isso, espera-se demonstrar a eficácia dessa metodologia quando inserida na prática de ensino.

O autor nominou seu trabalho como *Improvisos à cultura visual: arte, pedagogia e resistência criativa*. Para o pesquisador, o foco estava

numa educação ativista que potencializasse maior conscientização social dos estudantes por meio das relações de poder que englobam as visualidades presentes no dia a dia, capacitando-os a fazer uma leitura crítica das mesmas. David considerou sua experiência dentro de um contexto contínuo, vivo e mutável – pautado em conexões síncronas de variados aspectos e condições – ao confrontar questões de cunho prático, em situações individuais e coletivas de ensino e aprendizagem, encontradas naquele meio e pela própria história dos estudantes na condição de grupo social.

Como resultado, os estudantes passaram a apreender as múltiplas relações que circundam experiências visuais cotidianas e compartilharam a compreensão dos espaços próximos onde palavras, sinais, símbolos e imagens se conectam, o que tornou improvável separar a percepção dos atos de visualizar, imaginar, investigar e ler por meio das imagens.

Diante desse breve retrato, viu-se o quanto práticas pedagógicas baseadas em interferências artísticas, sejam elas visuais ou não, podem promover uma transformação do espaço e do meio social. Com isso, temos que, durante sua gestão, Sasso agregou técnicos, coordenadores, professores e alunos, estabelecendo um modelo novo com propósito participativo e criativo. Por meio de processos inter/trans/multi/disciplinares, compuseram um panorama de posicionamento crítico libertador e de fortalecimento de laços, o que levou a comportamentos de valorização e autoafirmação daquele grupo.

A abertura difundida por Leísa Sasso na comunidade escolar do “Chicão” estabeleceu o andamento de um trabalho coletivo raramente presenciado em outras comunidades escolares. Considerando que essa escola teve sua fundação já iniciada com uma “Proposta de Potência Poética Política e Pedagógica, ou PPPPP para a Educação Básica” (2018, p. 400), como a autora mesma nomina, mesmo em face a todas as adaptações geradas ao longo dos anos nos entrelugares surgidos ali, deve-se dimensionar que o trabalho exercido por aquele grupo proporcionou uma revolução criativa naquela comunidade de pertença.

No âmbito da abordagem defendida por Sasso, Zygmunt Bauman esclarece que:

As perspectivas para uma teoria crítica não estão, porém, amarradas às formas de vida hoje em recuo da mesma maneira que a

autoconsciência dos críticos está amarrada às formas, habilidades e programas desenvolvidos no curso do enfrentamento com elas. Foi só o sentido atribuído à emancipação sob condições passadas e não mais presentes que ficou obsoleto – não a tarefa da emancipação em si. Outra coisa agora está em jogo. Há uma nova agenda pública de emancipação ainda à espera de sua política pública crítica, está emergindo junto com a versão “liquefeita” da condição humana moderna – e em particular na esteira da “individualização” das tarefas da vida que derivam dessa condição. (2001, p. 65)

Dito isso, dentro da realidade presente na sociedade atual faz-se necessário atribuir novos parâmetros de autonomia e criticidade. Portanto, projetos tais como o que foi estabelecido no “Chicão” ao longo do exercício profissional de Sasso se apresentam como “luz no fim do túnel”. Mais ainda, pode-se dizer que floresceu naquela escola uma comunidade a/r/tográfica com Prática Educacional Baseada na Arte (PEBA) com proporções além-muro, pois a região administrativa de São Sebastião reconhece e identifica aquela escola como produtora de uma essência revolucionária e artística, da qual seus membros se orgulham em participar, gerando assim o prazer em estar naquele ambiente de ensino e aprendizagem.

Pretende-se, com o viés abordado, afirmar que o florescimento dessa comunidade a/r/tográfica, ante tantas pedras no caminho da educação emancipadora, pode ser considerado uma verdadeira dádiva por desenvolver um trabalho que fomentou vivências além do padrão esperado na escola “Chicão”. Ademais, o conjunto aqui espelhado, muito bem defendido na tese *Educação em visualidades no “Chicão”: Centro Educacional São Francisco do Distrito Federal*, de Leísa Sasso, proporcionou a construção de uma ponte para o futuro de uma educação criativa, baseada não somente na racionalidade como também nas emoções geradas pela esperança em um possível novo amanhã.

## Referências

AGUIAR, Adriana. *Pesquisa Educacional Baseada nas Artes: experiências a/r/tográficas*. Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2011. 138 f. Dissertação de Mestrado.



- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRESLER, Liora (Ed.). *International Handbook of Research in Arts Education*. Vol. 16. Netherlands: Springer, 2007.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Org.). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados. *Cadernos Pagu*. V. 5. 1995, p. 07-41.
- IRWIN, Rita; COSSON, Alex. *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press, 2004.
- JAGODZINSKI, Jan; WALLIN, Jason. *Arts-Based Research: A critique and a Proposal*. Rotterdam: Sense Publishers, 2013.
- MARIN VIADEL, Ricardo. Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendências, miradas. *Educação*. Arte, cultura, educação: mutações. PPG-Educação PUCRGs, v 34, n.3, 2011.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.) *Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.
- PINK, Sarah. *Representing the Sensory Home*. *Social Analysis*, vol 47, Nº 3, Fall, 2003, p. 46-63.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: na introduction to the interpreter of Visual Material*. London: SAGE Publications, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- SASSO, Leísa. *Educação em visualidades no “Chicão”*: Centro Educacional São Francisco do Distrito Federal. Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2018. 417 f. Tese de Doutorado.
- SENNETT, Richard. *The myth of purified community*, in *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Style*. Londres: Faber & Faber, 1996, p. 36.
- SULLIVAN, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. Los Angeles: SAGE Publications, 2007.

## **A meia-realidade em ficção interativa: Lotro, uma intermídia a partir da literatura**

Lis Yana de Lima Martinez (UFRGS) <sup>1</sup>

### **Suporte ou mensagem?**

Estar aqui ou em qualquer outro lugar? Montar dragões ou duelar com orcs? Talvez, ser, então, um orc e duelar contra dragões. Ou ainda, dirigir naves espaciais super tecnológicas na companhia de robôs e seres de outros planetas. Qual a sua preferência? Muitas são as possibilidades, pelo digital, de evadir nosso mundo para adentrar um outro mundo repleto de aventuras e novas descobertas. Enquanto a pandemia mantinha corpos físicos de jogadores presos em suas casas – suas salas e quartos – as novas mídias digitais, principalmente os videogames, libertavam a mente em dimensões complexas de interatividade e de manejo sensorial. Até mesmo, não podemos nos esquecer, social, já que muitos videogames *online* têm a capacidade de compor pequenas realidades de socialização em seus ambientes.

Não que essas mídias já não viessem desempenhando esse papel em larga escala, mas suas empresas souberam muito bem aproveitar esse momento para engajar ainda mais seus usuários e atrair novos jogadores.

Atualmente, estamos cercados de tecnologia e nem sempre compreendemos esses novos aparatos como mensagem. Vemos o senso comum se preocupar com a possibilidade de as mídias digitais serem ou causarem algum mal a toda uma geração. Talvez, agora com a pandemia e a necessidade de se manter relações virtuais, essa preocupação tenha sido momentaneamente esquecida. Não é que as mídias digitais tenham passado de vilãs a heroínas, mas elas acabaram sendo interpretadas como um mal necessário. Contudo, ainda nos referimos ao suporte e não à mensagem.

Suporte? Mensagem? Computadores, *smartphones* e *tablets* são encarados como um todo midiático, quando, na verdade são apenas

1. Doutoranda e Mestre em Estudos de Literatura pela UFRGS e especialista em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário UniDombosco. Atualmente, é bolsista CNPQ.

uma ponte entre o usuário e a(s) mídia(s). Naturalmente, essa mesma problemática já havia sido implementada junto ao *videogame*, como se “videogame” se referisse a um todo simples e singular.

Ao dizer a palavra *videogame*, que imagem vem a sua mente? Crianças dos anos 90 certamente visualizariam consoles como Megadrive e Nintendo ou suas “fitas”, ou, ainda, as grandes máquinas de fliperama ou os pequenos *gameboys*.

Todas as opções citadas se referem ao suporte midiático, ou seja, ao apetrecho que, enquanto matéria física, pode ser manuseado e tem a função de alocar o conteúdo da mídia. A literatura, por exemplo, já passou por diversos suportes antes de chagar ao livro e, mais recentemente, ao *ebook reader*. Passamos pelas placas de argila da epopeia de Gilgamés, pelos papiros e pergaminhos. Já os videogames surgiram a partir do computador que, por sua vez, nada mais era em sua origem do que uma grande (muito grande!) máquina de calcular. Mas é claro que, assim como os versos e a métrica eram empregados a tratados de física e matemática, a tecnologia evoluiu, como o texto, também na direção do entretenimento.

Para apontar o que venho chamando de mensagem, preciso primeiro retomar o que é uma mídia. Ao longo do tempo, surgiram muitas definições do que seria uma mídia. Fora do meio acadêmico, ainda se tende a entender a nomenclatura como aquela que define os meios de comunicação jornalística. Segundo o filósofo Marshall McLuhan, o que caracteriza uma mídia é a possibilidade de transmitir uma mensagem (MCLUHAN, 2013, p. 7). Assim, a mídia seria a própria mensagem, ou seja, ao receber o conteúdo, o usuário também recebe a mídia, e cada um é recebido de forma diferente. Por não haver mensagem, a energia elétrica não poderia, como explica o filósofo, ser considerada uma mídia, embora se propague por ondas como o rádio. Apesar de restritiva, pois exclui a relação do suporte com a mídia, essa percepção foi de extrema importância já que incorpora as artes à classificação de mídia. Essencialmente, para McLuhan, as mídias são extensões do ser humano, portanto, tudo aquilo que ele cria e que possua mensagem.

No convívio entre mensagem e suporte é que o *videointerativo* se faz como uma meia-realidade, como postulado por Jesper Juul. Isso, pois, essa característica se constrói no diálogo do nosso mundo com o mundo digital proposto pelo conteúdo do jogo.

## Meia-realidade

Pensar a realidade é adentrar um labirinto filosófico sem ter nas mãos o fio de Ariadne. Portanto, não quero aqui que discutamos esse caráter, pois trago o termo segundo os postulados de Juul (2011) que, por sua vez, não está envolto por essa atmosfera de questionamentos que incidem sobre nós, criaturas da literatura. Minha melhor estratégia vem sendo utilizar como bússola a distinção que Tolkien (2013) propõe entre o mundo secundário – universo ficcional – e o mundo primário – nosso mundo. Dessa forma, não se trata, portanto, de buscar o real, mas de diferenciar o conteúdo midiático, criação e extensão do ser humano, do cotidiano. Tendo a dicotomia como norte, fica mais fácil compreender que Juul (2011) está propondo que observemos a decorrência de um fenômeno que ocorre entre primeiro e segundo mundo como um escoamento provocado pelo *videointerativo*<sup>2</sup>.

De acordo com o teórico, jogos de videogame promovem um vínculo de afinidade com o jogador, pois trata-se de um movimento que visa, principalmente em gêneros que exercem a criação de *avatars*, à projeção do usuário para dentro de um universo ficcional manipulável. Videogames são, assim como outros tipos de jogos, essencialmente interativos.

Nessa relação entre mídia e usuário, estão, portanto, em diálogo o Mundo Primário, ao qual pertence o jogador, e o Mundo Secundário, ao qual pertence a personagem ou *avatar* enquanto receptáculo da consciência do jogador. Dessa relação entre os mundos Juul observa que os videogames são reais – poderíamos dizer que são matérias do Mundo Primário – no que concerne às regras com as quais os jogadores interagem enquanto interagem com a mídia e

(...) ganhar ou perder um jogo é um evento real. No entanto, quando ganhando um jogo por ter derrotado um dragão, o dragão não é um dragão real, mas um dragão ficcional. Assim, jogar um videogame é interagir com regras reais enquanto se imagina um mundo

2. Videointerativo é um conceito que venho cunhando ao longo dos últimos anos e que denomina uma categoria que abarca os jogos digitais seus gêneros. Em especial, visa a abranger jogos de computador, de console e de tecnologia mobile. Dessa mesma maneira, também compreende a Realidade Virtual e seus gêneros.

ficcional, e o videogame é um conjunto de regras bem como um mundo ficcional<sup>3</sup>. (JUUL, 2011, p. 1 – minha tradução)

O vínculo do jogador com seu avatar é pujante, pois é dessa forma que os jogadores se projetam para dentro de um mundo virtual. Destarte, eles têm na personagem a extensão de sua consciência a partir de estímulos psicossomáticos e audiovisuais interpretados pelo cérebro. O primeiro “nos permite sentir nosso próprio corpo estendendo-se para o ambiente virtual através de uma espécie de uso da ferramenta virtual” e o segundo “ativa nosso próprio sistema motor como uma resposta aos sistemas motores observados”<sup>4</sup> (GREGERSEN; GRODAL, 2009, p. 69). Há um processo de “encarnação ou personificação”, pois, “quando o jogador move seu corpo, o *avatar* se move de forma correspondente. O polegar pressiona a tecla e o *avatar* caminha (...). Minhas ações no mundo natural se estendem para um espaço virtual (...). A interatividade nos jogos exhibe o mesmo ritmo do estável e precário, e é essa necessidade que dá espaço para a intenção autoral”<sup>5</sup> (DEEN, 2011, fonte digital – minha tradução). Portanto, é também nesse espaço de vínculo em que se estabelece a posição do jogador como a de narrador de sua própria experiência dentro do Mundo Secundário do jogo.

A interatividade, que se faz possível desde o suporte até a mensagem, é o que permite a liberdade do usuário de exercer funções que não lhe são permitidas em outras mídias. Como lembra Adrienne Shaw (2010), é a combinação entre interatividade e jogo o que torna os videogames únicos. Isso, porém, não é dizer que o usuário exerce papel passivo nas demais mídias, mas sim observar que o videointerativo promove um deslocamento, um trânsito,

3. “(...) *winning or losing a game is a real event. However, when winning a game by slaying a dragon, the dragon is not a real dragon but a fictional one. To play a video game is therefore to interact with real rules while imagining a fictional world, and a video game is a set of rules as well as a fictional world.*”
4. “*one allows us to feel our own body extending into the virtual environment through a kind of virtual tool-use, the other activates our own motor system as a response to observed motor systems*”.
5. “*when the player moves their body and an avatar moves in a corresponding way. The thumb pushes forward and the avatar walks (...). My actions in the natural world extend into a virtual space. (...) Interactivity in games exhibit the same rhythm of the stable and precarious and it is this need that allows room for authorial intent*”.

entre recepção e autoria. Ao observar a pintura *Ecce ancilla Domini*, de Dante Gabriel Rossetti podemos interpretar a forma como a moça olha para o que está nas mãos do anjo e o modo como seu corpo se encolhe contra a parede. Todavia, nenhum daqueles que a aprecia pode pintá-la, pois ela já está concluída, é uma obra fechada. De muitas formas e em muitos de seus gêneros os produtos videointerativos são obras abertas.

A personificação, no entanto, também implica o processo de alteridade, pois o *avatar* é e não é, ao mesmo tempo, o usuário. A consciência do usuário se projeta para dentro da personagem, mas essa personagem é um outro ser com possibilidades e poderes que o ser humano que a controla muitas vezes não possui. O manipular da mídia é interativo, porém é ao mesmo tempo restritivo do ponto de vista operacional, uma vez que, como explicam Bolter e Grusin (1999), o jogador só consegue modificar sua relação com o Mundo Secundário de seis maneiras:

Em uma aplicação gráfica totalmente interativa, o visualizador tem o que os matemáticos caracterizam como seis graus de liberdade, pois existem seis maneiras diferentes nas quais ele pode alterar sua relação com seu entorno visual: ele pode permanecer em um lugar e mover seu ângulo de visão para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita, ou de um lado para outro, mudando em cada caso sua perspectiva sem mudar sua localização em relação aos objetos que vê (...).também pode manter seu ângulo de visão fixo e mover seu ponto de vista nas três dimensões espaciais: para cima ou para baixo, esquerda ou direita, para frente ou para trás. (...) O que torna a computação gráfica interativa única é que as mudanças agora podem ocorrer à vontade do espectador. Sentado em um terminal de computador, o visualizador pode usar um mouse, teclado ou joystick para rolar, virar e viajar pelo espaço gráfico.<sup>6</sup> (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 143 – minha tradução)

6. *“In a fully interactive graphic application, the viewer has what mathematicians characterize as six degrees of freedom, for there are six different ways in which she can alter her relationship to her visual surroundings: she can remain in one place and move her viewing angle up or down, left or right, or side to side, in each case changing her perspective without changing her location relative to the objects that she sees (...). She can also keep her viewing angle fixed and move her point of view in the three spatial dimensions: up or down, left or right, forward or back. (...) What makes interactive computer graphics unique is that the shifts can now take place*

A obra aqui analisada, *The Lord of Rings Online*, inscreve-se no gênero Massively Multiplayer Online Role-Playing Game (MMORPG), que se caracteriza por produtos de alta resolução jogados online por indivíduos que têm suas personagens criadas para representá-los e interagir não apenas com o software (o contexto do jogo e as personagens desse contexto, que são controladas também pelo software, conhecidos por NPCs), mas também com outros jogadores. Portanto, tratam-se de produtos conectados via internet por meio de suportes como computadores ou consoles e que, a partir de um ou mais servidores, mantêm a atividade concomitante de muitos usuários. Dessa “personificação” em massa dos jogadores em um mundo ficcional, um ambiente digital permite que os jogadores desenvolvam relações sociais complexas entre si, relações de comunidade, enquanto as ações do jogo estão sendo praticadas. Como explica Souvik Mukherjee (2015, p. 101), formam-se grupos entre os jogadores em um labirinto rizomático de múltiplas conexões que se vinculam com “o contexto narrativo principal, a massa de narrativas subsidiárias nos fóruns do software e os *gameplays* individuais e coletivos”. Assim, a relação entre o usuário e os eventos do Mundo Secundário são tão reais para o jogador quanto as do Mundo Primário. Inclui-se na experiência as relações sociais e os vínculos afetivos.

A seguir, observaremos melhor como se configura um MMORPG a partir da obra escolhida. Também, será analisado como essa obra, enquanto Ficção Interativa, se faz como um produto intermediático.

### **Intermedialidade: Lotro e sua Ficção Interativa**

Os mitos e as histórias fantásticas e folclóricas estão entre as primeiras narrativas literárias a dialogar com outras mídias. Os épicos gregos e romanos foram transformados em estátuas ainda nos tempos antigos. Em seu início, o cinema adaptou a fantasia de Cinderela (1899) e do mundo de Oz (1910) e a aterrorizadora história de Jekyll e Mr. Hyde (1920). Com o aprimoramento das novas mídias digitais, não demorou muito para a chegada dos produtos resultantes do diálogo intermediático entre elas e as velhas mídias, as que a precederam.

*at the viewer's will. Seated at a computer terminal, the viewer can work a mouse, keyboard, or joystick to roll, turn, and travel through graphic space.”*

Dessa evidente relação entre mídias que em muito antecede à era digital, emerge o termo intermídia, idealizado pelo artista Dick Higgins em 1962 para retratar as inúmeras realizações artísticas interdisciplinares que surgiam na época nas mais diversas exposições. O artista inicia seu artigo contextualizando que muitos dos melhores trabalhos que estavam sendo produzidos pareciam convergir entre mídias, mas que esse não era um fator acidental. Higgins explica que o conceito de separação entre mídias surgiu no Renascimento e, portanto, a ideia de que a pintura é feita com óleo sobre tela, ou que as esculturas não deveriam ser pintadas, parece característico de um tipo de pensamento emergente da concepção feudal em que as classes não poderiam se misturar (HIGGINS, 1966, p. 1).

O produto intermediário se desenvolve como um mapa inexplorado, ou simplesmente desconhecido, que não é regulado apenas por regras pré-estabelecidas. Segundo Claus Clüver (2006), intermídia refere-se não apenas ao que consideramos amplamente como “artes” (música, literatura, dança, pintura e outras formas de artes visuais, arquitetura, etc.), mas também aos meios de comunicação jornalísticos, o cinema, bem como as muitas mídias eletrônicas e digitais que surgiram mais recentemente. De muitas formas, Clüver e Higgins convergem à ideia de McLuhan de guardar essas expressões e criações humanas sobre o conceito de mídia. Aqui, observaremos o diálogo intermediário constituído na passagem da obra de John Ronald Reuel Tolkien para *The Lord of the Rings Online* (*Lotro*).

A versatilidade do universo tolkieniano para a passagem entre mídias reside na maneira como o autor desenvolveu o universo narrativo. De acordo com Leslie Donovan (2014), as narrativas de Tolkien são construídas não apenas a partir de histórias de heróis realizadas por meio de ações corajosas, mas também de uma vasta mitologia que explica suas culturas, suas paisagens e seus propósitos. Os mapas no final do livro lembram ao leitor que a imaginação de Tolkien não é apenas mitopoética, mas também geográfica (HOLMES, 2014, p. 136). Assim, Shippey (2005) classifica as obras do escritor como tramas cartográficas.

Tal característica cartográfica, assim como as explicações sobre as pessoas e as culturas, foi cuidadosamente aplicada pelos desenvolvedores de *Lotro* no processo de remediação de Arda, o mundo onde a Terra-média está localizada. *Lotro* abrange grande parte do mapa de Tolkien e orienta seus jogadores por meio de missões chamadas



de *epic books* (livros épicos) que avançam inicialmente em direção a Mordor e posteriormente às terras pouco exploradas pelos livros.

Em *Lotro*, o leitor ao se tornar jogador adquire a possibilidade de desenvolver sua própria narrativa através de seus *avatars* e de influenciar a narrativa de *O Senhor dos Anéis*, amparando, direta ou indiretamente, as personagens de Tolkien, e, paralelamente, o enredo individual de cada uma das personagens criadas. Há, portanto, as narrativas de cada personagem e o que Mukherjee (2015) chamou de narrativa de fundo, ou seja, o contexto narrativo principal a que sustenta aquele mundo e a ação das personagens. Em *Lotro*, o contexto narrativo seria, primeiramente, a iminência de uma guerra contra Mordor e, posteriormente, a tentativa de extinguir todo o mal da Terra-Média. Dessarte, poderíamos dizer que a narrativa de fundo do jogo é externa a sua mídia, sendo uma remediação proveniente da literatura. Já as narrativas franqueadas ao fundo e que podem ser entendidas como constructos dos próprios jogadores por surgirem do próprio ato de jogar são propriedades exclusivas da videointeratividade.

Os objetivos do jogo são amplos e cada jogador acaba por encontrar seus próprios objetivos para continuar jogando. Por ser um MMORPG, *Lotro* permite que o usuário exerça uma vida, a de suas personagens. O jogador viaja pela Terra Média e tem a oportunidade de se tornar também um herói reconhecido, quando ajuda as *Free Peoples* em missões e histórias que por diversos momentos seguem a narrativa de Tolkien ou que, em outros, fazem cruzamento com esta narrativa, mas foram criadas pelos desenvolvedores.

O processo de criação da personagem de *Lotro* é pautado na diversidade de raças, cores e habilidades. Ao iniciar o *software* pela primeira vez, o jogador é apresentado a um painel de criação de personagens em que nomeará seu futuro *avatar* e escolherá sua raça (hobbit, elfo, anão, beorning ou homem), suas características físicas (cor dos olhos e dos cabelos, tipo de rosto etc.) e o lugar em que nasceu. Juntamente com essas opções, também deverá escolher uma classe de habilidade. As classes de habilidade de *Lotro* são inspiradas nas personagens de John Tolkien:

Beorning – A classe se baseia na personagem Beor, um homem com habilidade de se metamorfosear em urso. Disponível apenas para a raça de beornings, o avatar terá o poder de guerrear na

forma de homem ou de urso o que lhe permite grande capacidade de causar ferimentos no adversário. Role: damage;

Burglar – A classe é baseada em Bilbo Baggins, o burglar (o ladrão) mais famoso da Terra Média. Disponível para as raças dos hobbits e dos homens. A classe é capaz de se esconder nas sombras e atacar o inimigo usando diversos truques de distração. Role: debuffer;

Captain – A classe é baseada em Eärnur, Rei de Gondor. Disponível apenas para a raça dos homens, o *avatar* é capaz de chamar o auxílio de um soldado NPC que o auxilia em batalhas. Role: Capaz de atuar em todas as posições, apesar de não ser especialista em nenhum;

Champion – A classe se baseia em Gimli, filho de Glóin. Disponível para a raça dos homens, dos elfos e dos anões. É responsável por coordenar seus companheiros em batalhas contra os adversários. Role: warrior e healer;

Guardian – A classe é baseada no legal Samwise Gamgee. Sam permaneceu como protetor de Frodo durante toda a jornada a Mordor. Disponível para todas as raças menos a dos beornings, o Guardian é extremamente resistente e capaz de atuar com armas e armaduras de grande peso. Em combate, é responsável por proteger seus companheiros. Role: tank;

Hunter – A classe se baseia na personagem Legolas, filho do rei Thranduil de Mirkwood. Disponível para todas as raças menos a raça dos beornings, o Hunter capaz de se mover com agilidade pela Terra-Média, podendo levar consigo seus companheiros. Role: damage (and guider);

Lore-master – A classe se inspira no sábio Elrond, senhor de Imladris. Disponível apenas entre elfos e homens, o Lore-master conhece os segredos da natureza sendo capaz de lançar feitiços e receber o auxílio de animais. Role: support;

Minstrel – A classe é baseada na bela e valente Lúthien Tinúviel. Disponível para todas as raças menos a dos beornings. Por meio da música, o avatar encanta adversários para enfraquecê-los e companheiros para curá-los. Role: healer;

Rune-keeper – A classe é inspirada em Celebrimbor, neto de Fëanor. Disponível apenas entre elfos e anões, a classe conhece bem as runas e profere poderes em línguas desconhecidas. Role: damage e healer;

Warden – A classe se baseia nas personagens Haldir, Rúmil e Orophin, de Lothlórien. Disponível para elfos, hobbits e homens, a classe é ágil e habilidosa com lanças. Seu principal papel é a complexa defesa militar. Role: defence.

Portanto, as opções de classes e lugares de nascimento vinculam-se às raças como na narrativa tolkieniana. Outro ponto importante no processo de criação é a escolha dos nomes e a regra de que cada personagem criada pelo jogador é única, não podendo haver nomes duplicados entre os jogadores ou a utilização de nomes criados por Tolkien ou já utilizados pelos programadores em seus NPCs. Creio que essa exclusividade e as muitas possibilidades de criação auxiliam no processo de vínculo entre criador e criatura, entre usuário e personagem.

Outro fator que pode agregar maior vínculo afetivo a cada um dos *avatars* criados, é a possibilidade que *Lotro* disponibiliza de criar uma biografia para a personagem. Não apenas o jogo disponibiliza um perfil da personagem que pode ser acessado por todos os jogadores em que o usuário pode contar mais sobre quem é aquele *avatar* e como foi sua vida até o momento, mas também permite interações que mimetizam o Mundo Primário dentro do contexto de Arda, como adotar personagens de outros jogadores de modo a constituir uma família de até nove gerações, alugar e decorar uma casa, educar-se em uma profissão e ganhar dinheiro com os produtos produzidos a partir desse conhecimento, estilizar e vestir sua personagem com diversos itens.

O jogo preconiza, portanto, a proposta de trazer elementos familiares e atividades comuns do nosso cotidiano. Por outro lado, também podemos considerar que muitas das atividades que praticamos no nosso dia estão tão naturalizadas, que parecem não ser dignas de admiração. Entre essas atividades que exercemos no Mundo Primário, podemos citar acender o fogão – prática de manuseio do fogo –, falar, ler e cantar e, certamente, jogar. Muito nos esquecemos, mas o lúdico, como explica Johan Huizinga (1980), se manifesta como algo mais antigo do que a cultura, porquanto cultura é um conceito que se vincula ao humano, mas testemunhamos que muitos (outros) animais também possuem o hábito de brincar. Logo, essa não é uma prática exclusiva ou uma invenção humana. Entretanto, Huizinga (1980) ao mesmo tempo ressalva que, mesmo em seu caráter menos complexo, a brincadeira permeia sentido por ser uma ação que excede necessidades imediatas do cotidiano concedendo razão e fundamento a uma ação não-essencial. Assim, deveríamos compreender o jogar e o brincar<sup>7</sup> como natural, mas devemos nos afastar

7. Compreendo que ambas as palavras são sinônimos. Sua única diferenciação

de uma concepção de ação instintiva, pois, “seja como for que possamos considerar, o próprio fato de a brincadeira ter um significado implica uma qualidade não materialista na natureza da própria coisa”<sup>8</sup> (HUIZINGA, 1980, p.1 – nossa tradução).

Esse ingente desvio, que pode ter soado como uma observação desconexa com o que eu vinha discutindo anteriormente, foi feito de forma a observar que não apenas o jogo mimetiza o Mundo Primário, como o ato de jogar perfaz a história da humanidade. Essa dialética está tão enraizada no nosso comportamento que outra característica significativa do ato de jogar perpassa as observações de *mimesis* e *anagnórisis* aristotélicas, o que pode vir a, em uma análise futura mais aprofundada, reiterar o vínculo que o jogador estabelece com o jogo, tema ao qual nos detínhamos. Ao início da *Poética*, Aristóteles indica que desde a infância nós nos voltamos a imitar<sup>9</sup>, evocando a prática mimética já nas práticas iniciais da aprendizagem. Já *anagnórisis* refere-se ao desvelar e à resolução dos acontecimentos. No caso da *Poética*, *anagnórisis* – ou descobrimento – ocorre ao final da peça teatral, quando o espectador responde às suas ansiedades iniciais. Northrop Frye chega a adaptar essa questão ao romance: “quando o leitor de um romance pergunta: ‘Como essa história vai acabar?’ ele está fazendo uma pergunta sobre o enredo, especificamente sobre aquele aspecto crucial do enredo que Aristóteles chama de descoberta ou *anagnórisis*”<sup>10</sup> (FRYE, 1973, p. 52 – nossa tradução). Considero que o jogador se porta da mesma maneira que leitor e espectador, visto que não tem certeza, ao início, como o jogo pode vir a terminar. Mais especificamente, o jogador de um MMORPGS possui menos pistas de como o jogo pode vir

ocorre a nível do uso popular, portanto do senso comum, não apresentando nenhuma ressalva acadêmica nesse sentido.

8. “*However we may regard it, the very fact that play has a meaning implies a nonmaterialistic quality in the nature of the thing itself*”.
9. Nesse ponto, Aristóteles continua e diz que isso seria o aspecto que diferenciaria o ser humano dos animais. Percebemos que nesse ponto, é possível discordarmos do filósofo, pois, como dito no parágrafo a que essa nota se vincula, o ato de brincar também perpassa a imitação e o reconhecimento e, como referido por Huizinga, animais também brincam.
10. “*When a reader of a novel asks, “How is this story going to turn out?” he is asking a question about the plot, specifically about that crucial aspect of the plot which Aristotle calls discovery or *anagnórisis*”.*

a se suceder e nenhuma pista de como o jogo pode vir a acabar, pois os produtos desse gênero são criados para não possuírem um fim determinado.

No Mundo Primário temos nosso livre arbítrio e não sabemos quanto tempo temos de vida e os Mundos Secundários de MMORPGS tentam simular essa mesma liberdade. Tudo bem que essa liberdade não chega, na maioria das vezes, a ser, como na vida humana, cercada pela morte, visto que, na maioria dos produtos desse gênero, as personagens podem ser constantemente ressuscitadas. Todavia, trata-se de uma múltipla possibilidade algorítmica de ir e vir. Em *Lotro*, por exemplo, o jogador decide se escolhe ou não cumprir uma missão e, muitas vezes, a ordem em que irá cumpri-las. Há inúmeras formas de o jogador adquirir pontos para evoluir sua personagem e, em sua grande maioria, elas não estão vinculadas à narrativa de fundo, a Frodo e seus amigos. Outrossim, a evolução do *avatar* pode ser encarada como uma das regras do jogo, pois a personagem do jogador precisa atingir níveis de experiência corretos para ser capaz de lidar com os perigos das novas terras que possa vir a desejar explorar. Poderíamos considerar a regra dos níveis, portanto, como as leis que regem nossos respectivos países: elas existem, você pode tentar quebrá-las, mas será punido. Em *Lotro*, a punição, na grande maioria das vezes, acaba sendo a morte da personagem. Caso o jogador adentre uma área sem que sua personagem possua o nível de habilidade necessário, alguma criatura irá atacá-la e ela não conseguirá se defender. Ou, ainda, caso o jogador decida explorar uma área para além do limite do algoritmo, a personagem simplesmente morre, como um astronauta que decidiu explorar o espaço sem capacete.

Quanto ao final do jogo, o produto apenas termina quando é destruído. Na grande maioria das vezes, os MMORPGS são lançados sem que todas as suas áreas estejam efetivamente prontas, e mesmo quando estão, nada impede de os desenvolvedores repentinamente criarem um novo continente, como Pandaria em *World of Warcraft*.

No caso de *Lotro*, a primeira área a ser construída e liberada para exploração foi a região de Eriador e nela, portanto, foram recriados todos os aspectos de relevo, biosfera, construções, ruínas, cidades etc., segundo as descrições encontradas em *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*. Igualmente foi feito com relação a áreas internas, como as casas das personagens, antigas construções, hospedarias etc. É importante ressaltar que a construção desses mundos requer cautela

e muito trabalho para que os universos reproduzam a sensação de imersão, assim, quando me refiro a todas as regiões não estarem prontas, não aludo em nenhum momento à possibilidade de o jogo ser lançado com áreas rascunhadas. Sempre o que for disponibilizado ao usuário deve estar lapidado e finalizado.

Após o lançamento do jogo com Eriador, os demais mapas da Terra Média passaram a ser liberados em *updates* periódicos. Nos anos seguintes, vieram as expansões e *quest packs* *Mines of Moria*, *Siege of Mirkwood*, *Rise of Isengard*, *Riders of Rohan*, *Helm's Deep*, *Gondor Aflame*, *Ashes of Osgiliath*, *The Siege of Minas Tirith*, *The Battle of Pelennor Fields*, *War of Three Peaks*. Outras mais ainda estão por vir antes que o jogo efetivamente acabe. E, para que isso ocorra, os dados precisam ser apagados e seu sistema operacional inutilizado.

Seria, portanto, mais fácil observar o fim da experiência de cada jogador no momento em que decide parar de jogar o jogo. Thomas Elsaesser (2018) pondera que o ser humano é um ser de “expectativa”<sup>11</sup> que se guia por objetivos cujos trajetos possuem meio e fim. Destarte, a experiência do jogador pode durar menos do que o tempo do jogo.

O prazo de qualquer produto videointerativo se vincula a sua validade comercial e tecnológica. Quando os gráficos não forem mais suficientemente interessantes aos jogadores e quando a empresa parar de lucrar, o jogo será encerrado. No entanto, posso citar o exemplo do MMORPG mais antigo em atividade, o *The Realm Online* (1996), que, desenvolvido pela Sierra, mantém os mesmos gráficos e operações de seu lançamento, mas, por ter criado um elo afetivo com seus jogadores, continua a lançar novas atualizações e, muito provavelmente, a lucrar.

O Shire, a terra dos hobbits, é uma região provida de bosques, rios e riachos, planaltos e colinas. Em 1341, de acordo com o registro do Shire, um dia chegou à porta do pacato Bilbo o mago Gandalf e treze anões. Com eles, o hobbit acabou partindo relutantemente em busca do tesouro dos anões de Erebor. No entanto, Bilbo se atrasa e corre para encontrar a comitiva na estalagem Green Dragon para contar aos anões que com eles partiria para essa aventura.

A estalagem é frequentada por hobbits do vilarejo de Bywater e, em *O Senhor dos Anéis*, Frodo Baggins a visitou regularmente, assim

11. Aqui podemos observar um vínculo com a anagnórisis aristotélica.

como fizeram seus amigos Sam Gamgee, Meriadoc Brandybuck e Peregrin Took quando estavam interessados em ouvir novas e velhas histórias ou mesmo fofocas sobre a vida alheia: “As conversas no Dragão Verde em Beirágua, numa noite na primavera do quinquagésimo aniversário de Frodo, demonstravam que mesmo no confortável coração do Condado rumores foram ouvidos, embora a maioria dos *hobbits* ainda risse deles” (TOLKIEN, 2001, p. 45). Os *hobbits* em geral eram muito afeitos a músicas e a contar e ouvir história. A proeza de quem o fazia em simultaneidade era muito apreciada por todos. Em geral, as histórias contadas eram de antepassados distantes que viviam em terras longínquas. Sam é a personagem que mais faz referência a essas histórias. Em *As Duas Torres*, ao dar-se conta do rumo de sua jornada, reflete:

Mesmo assim, fico imaginando se seremos colocados em canções e histórias. Estamos numa, é claro; mas quero dizer: transformados em palavras, o senhor sabe, contadas perto da lareira, ou lidas de grandes livros com letras pretas e vermelhas, anos e anos depois. E as pessoas vão dizer: “Vamos escutar sobre Frodo e o Anel!” E eles vão dizer: “Sim, essa é uma de minhas histórias favoritas. Frodo foi muito corajoso, não foi, papai?” Sim, meu filho, o mais famoso dos *hobbits*, e isso significa muito” (TOLKIEN, 2001, p. 751).

Igualmente, pode-se interpretar *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* como livros dentro de um livro pois, durante a trilogia e nos apêndices revela-se a possibilidade de que a história que estamos a acompanhar é parte do Livro Vermelho<sup>12</sup> que Bilbo estava a escrever

12. Segundo Christopher Tolkien, seu pai havia inserido um breve comentário sobre o Livro Vermelho no prefácio da primeira edição (1954) de *O Senhor dos Anéis*. Em virtude de a edição ser de difícil aquisição, ainda segundo Christopher Tolkien, ele a reproduz em *The Peoples of Middle-Earth* e eu a cito abaixo e, em seguida, realizo sua tradução: “This tale, which has grown to be almost a history of the great War of the ring, is drawn for the most part from the memoirs of the renowned Hobbits, Bilbo and Frodo, as they are preserved in the Red Book of Westmarch. This chief monument of Hobbit-lore is so called because it was compiled, repeatedly copied, and enlarged and handed down in the family of the Fairbairns of Weatmarch, descended from that Master Samwise of whom this tale has much to say. I have supplemented the account of the Red Book, in places, with information derived from the surviving records of Gondor, notably the Book of the Kings (...)”. (TOLKIEN *apud* TOLKIEN, C., 2002, p. 25) “Este conto, que se tornou quase uma história

quando se retira para Rivendell. Em diversas oportunidades, *Lotro* remidia a especial estima dos hobbits por contar e ouvir histórias. Na estalagem Green Dragon, quando nos aproximamos dos grupos de NPCs, por exemplo, compreendemos exatamente o que estão a fazer: estão a ouvir histórias. Nesse grupo, alguns hobbits estão sentados próximo à lareira, voltados a uma outra personagem que se encontra à direita. Além das personagens, podemos notar a composição da cena com quadros ao fundo que mostram paisagens distantes e alguns livros à esquerda. Quando chegamos mais perto, uma das hobbits, sem desviar a atenção do que está acontecendo no momento, fala: “shi! Não está vendo? O Velho Fin irá nos contar uma história!” Ao chegarmos um pouco mais perto, Velho Fin nos pergunta: “você veio ouvir uma história?”.

A Ficção Interativa, na qual MMORPGs se organizam, compõe-se de jogo e narrativas associados. Um convênio que, segundo Juul (1998), “soa extremamente atraente, e é geralmente descrito como o melhor dos dois mundos, onde o leitor/jogador, profundamente concentrado, pode participar de uma história que se desenrola em padrões novos e cada vez mais interessantes”<sup>13</sup>. Entretanto, Ficção Interativa não é uma narrativa, mas um conjunto de narrativas que se associam e se mantêm por meio da interatividade do jogador com a mídia, sua estrutura e seu conteúdo. Ao assistir a trilogia fílmica do Senhor dos Anéis, o espectador consegue depreender a história do livro, pois o conteúdo está nos filmes. Ao jogar *Lotro*, não. MMORPGs não visam a adaptar um enredo – isso é secundário –, mas a trazer o jogador para dentro de um mundo e dar a ele o poder de escolhas quanto à criação de sua própria narrativa. Por isso, Juul

da grande guerra do anel, é extraído na maior parte das memórias dos ilustres Hobbits, Bilbo e Frodo, como são preservados no Livro Vermelho de Westmarch. Este monumento principal da erudição Hobbit é assim chamado porque foi compilado, copiado repetidamente, ampliado e transmitido na família dos Fairbairns de Weatmarch, descendentes do Mestre Samwise de quem este conto tem muito a dizer. Eu completei o relato do Livro Vermelho, em alguns lugares, com informações derivadas dos registros sobreviventes de Gondor, notadamente o Livro dos Reis (...).” (minha tradução)

13. “*This combination sounds extremely attractive, and it is usually described as the best of both worlds, where the reader/player deeply concentrated can participate in a story that unfolds in new and ever more interesting patterns*”. JUUL, 1998.



(2015), em uma crítica teórica interativa<sup>14</sup>, enfatiza que, para estudar jogos de videogame, é importante que essa mídia seja tratada como algo que não cinema ou literatura.

Aventurando-se por diversas regiões, o usuário se afasta e se aproxima da narrativa de *O Senhor dos Anéis* de acordo com sua vontade e o modo como esse diálogo lhe é disponibilizado pelos desenvolvedores. É a partir das lacunas deixadas por Tolkien, que a produtora cria suas narrativas. A seguir, trago um exemplo de como, em sua Ficção Interativa, *Lotro* oportuniza o diálogo com o texto tolkieniano em uma missão específica.

Goldberry não é a única *river-maid* apresentada nos livros, há também sua mãe. Em português, no entanto, a tradução de *O Senhor dos Anéis* acabou por conferir à personagem um pai, ao dizer que ela era “filha do rio”. Em verdade, Tolkien chamou-lhe de filha de “the river-woman”, i. e., filha da mulher-rio. Destarte, haveria em Arda pelo menos duas *river-maids*, Goldberry e sua mãe. Havendo uma mãe para uma filha, cria-se a possibilidade da existência de outras de seu tipo<sup>15</sup>, sendo elas também figuras femininas. Assim considerando e agregando outras questões lacunares mais aparentes na narrativa de *A Sociedade do Anel*, os produtores de *Lotro* criaram histórias paralelas em que outras *river-maids* habitam Arda. Em Gondor, as Cinco Irmãs são espíritos protetores dos afluentes Erui, Gilrain, Serni, Celos e Sirith que necessitam do auxílio do jogador para manterem-se incorruptas diante do poder vindo de Mordor. Mesmo que em *Lotro* não haja nenhum vínculo dito entre elas e a esposa de Bombadil, todas são apresentadas trajando as mesmas vestes e possuindo a mesma aparência, com exceção das cores de seus vestidos e de seus cabelos.

Já Naruhel é explicada no jogo como aquela que era irmã de Goldberry. O verbo é empregado no passado, pois, quando o *avatar* chega ao local de sua morada, procurando pelo mago Radagast, lhe é informado que na região habita um espírito maligno. Trata-se do que antes era uma *river-maid*, mas que agora se encontra corrompida pelo poder do rei de Angmar. Em Barad Dhorn, localidade

14. Intitulada por *Game Liberation* e disponível em <http://www.jesperjuul.net/gameliberation/>.

15. Digo *tipo* pois, não há referência na narrativa tolkieniana que indique que se trata de uma raça ou uma forma de existência específica.

criada por *Lotro* a 29.7S, 27.4W, Dannasen, aliado de Radagast, avisa sobre a maldição que cai sobre todos que habitam a região, mortos ou vivos:

Em épocas passadas, nós fomos amaldiçoados por Iarwain Ben-adar. Por nossa inação, a Red-maid escorregou mais longe da criatura gentil que ela era para a coisa corrupta que ela é agora. Até que ela seja redimida ou removida do mundo, somos amaldiçoados a vagar por esses pântanos, sem esperança de descanso. Mas não temos esperança. Ela é muito poderosa, ou então os homens acreditam. Eu não acredito que seja assim. Preciso encontrar uma maneira de restaurar a determinação dos homens. Preciso encontrar uma maneira de restaurar sua determinação. Um dos Eglain, Hartrím, foi ao lugar onde ela mora. Ele vai buscar itens que foram perdidos quando meus irmãos e eu lutamos contra os Angmarin e Hillmen de Rhudaur: os nossos escudos. Eu acredito que eles ainda são mantidos pelos Hillmen que adoram a Red-maid e os ladrões das estradas que se aliaram a eles. Talvez você procure Hartrím nos arredores de Garth Agarwen e pergunte como seus esforços estão progredindo<sup>16</sup>. (LOTRO, *Arthedain's Lost Brethren*, 29.7S, 27.4W)

A costura com a narrativa de Tolkien é sutil e, ao mesmo tempo, potente caso o jogador, um dia leitor, tenha boa memória. Aquele que recordar o que Elrond comenta sobre Tom Bombadil, saberá quem é Iarwain Ben-adar:

Mas tinha me esquecido de Bombadil, se é que esse é o mesmo que caminhava nas florestas e colinas há muito tempo, e mesmo naquela época ele era mais velho que os velhos. Nesse tempo, tinha outro nome. Chamavam-no de Iarwain Ben-adar, o mais antigo e sem pai. Mas outros nomes lhe foram dados por vários povos:

16. *"In ages past, we were cursed by Iarwain Ben-adar for our inaction as the Red-maid slipped further from the gentle creature she was to the corrupt thing she now is. Until she is redeemed or removed from the world, we are cursed to wander these swamps, with no hope of rest. But we have no hope. She is too powerful, or so the men believe. I do not believe this is so. I must find a way to restore the men's resolve. I must find a way to restore their resolve. One of the Eglain, Hartrím, has gone to the place where she dwells. He goes to secure items lost as my brethren and I battled the Angmarim and Hillmen of Rhudaur: our shields. I believe they are still held by the Hillmen who worship the Red-maid and the brigands who have allied themselves with them. Perhaps you would seek Hartrím at the outskirts of Garth Agarwen and ask him how his efforts progress"*.

Forn pelos anões, Orald pelos homens do Norte, e outros nomes além desses. É uma criatura estranha, mas talvez devesse tê-lo chamado para o Conselho. (TOLKIEN, 2001, p. 275-276)

Iarwain Ben-adar é uma criatura estranha e poderosa criada por Tolkien e que, nas grandes narrativas, aparece de passagem apenas em *A Sociedade do Anel*. No jogo, Bombadil, segundo o relato de Dan-nasen, havia sido capaz de amaldiçoar toda aquela gente por terem sido omissos quando se deu o processo de declínio de sua cunhada. No jogo, seu poder toma proporções ainda mais misteriosas e grandiosas, sempre tendo base no fato de que, segundo o livro, nada nem ninguém, aparentemente, teria capacidade de exercer poder sobre Bombadil, nem mesmo o Um Anel. Contudo, o ser possuía moral própria e não interferia nos assuntos do mundo, morando isolado com Goldberry no que havia se tornado a Old Forest.

A maldição de Iarwain Ben-adar tem um caráter que suplanta a crueldade e opera no limiar do didático. Tendo um dia pedido ajuda a Ben-adar – e tudo indica que ele teria sido apto a solucionar o problema – para derrotar a corrompida Naruhel, o povo foi amaldiçoado a com ela conviver. Sem auxílio, suas existências foram atreladas a dela. A maldição também indica que o povo dos arredores de Ost Guruth o conhece e, dessa forma, Tom Bombadil não seria tão recluso quanto aparenta ser na narrativa tolkieniana.

Em relação aos escritos de Tolkien, outra passagem misteriosa pode ser considerada. Bombadil chega a manifestar uma longa tristeza quanto a perda de alguém, uma jovem bonita. Essa revelação acontece quando ele salva Frodo e os hobbits dos espíritos dos túmulos em Bree-Land e, lá, encontra um broche:

Escolheu para si um pequeno broche, adornado com pedras azuis que tinham muitas nuances, como flores de seda ou como as asas de borboletas azuis. Olhou longamente para a joia, como se tocado por alguma lembrança, balançando a cabeça, e finalmente dizendo: - Aqui está um brinquedo bonito para Tom e sua bela senhora. Bela era aquela que usou isto há muito tempo sobre o ombro. Agora Goldberry vai usá-lo e não a esqueceremos! (TOLKIEN, 2001, 149-150)

A partir da costura proposta pelos desenvolvedores, os jogadores, antes leitores, podem interpretar que Bombadil se lembrava de Naruhel ao olhar aquele broche. Trata-se de mais um ponto que

agrega maior veracidade ao enredo sugerido, em *Lotro*, para as terras próximas a Ost Guruth.

### **Fim de jogo: algumas considerações**

Em minhas pesquisas, a literatura é considerada uma mídia em suas funções e execuções mais derivadas. Neste artigo, fiz questão de comentar que, ao longo do tempo, surgiram muitas definições do que é uma mídia. Comentei sobre como o senso comum ainda tende a entender a nomenclatura como aquela que define os meios de comunicação jornalística e como as definições de McLuhan têm sido minha bússola para compreender midialidade e o diálogo entre as mídias, em conjunto com os postulados de Higgins. Compreendo que o conteúdo de uma mídia seria equivalente à personalidade de um ser humano. Logo, ainda na analogia com o animal *homo sapiens*, tanto corpo quanto a personalidade recebem influências externas e hereditárias. Nesse ponto, discordo de McLuhan quando ele desconsidera o suporte para dizer, ainda que indiretamente, que mídia é tão somente a mensagem.

Neste artigo, abordei brevemente o diálogo intermediático estabelecido na remediação da obra de Tolkien para *Lotro* e apresentei atributos significativos da construção deste diálogo e de como o videointerativo se estabelece como enquanto uma Meia-realidade e uma Ficção Interativa. Indiretamente, também almejei demonstrar que, como pontua Irina Rajewsky (2012), as ‘fronteiras’ entre as mídias revelam-se estruturas facilitadoras, ou seja, espaços que possibilitam a vivência de uma gama de diferentes estratégias e não uma barreira intransponível, pois as mídias estão em constante diálogo.

Na antologia brasileira *Ensaio*, há um texto de Thomas Stearns Eliot sobre a tradição e o talento individual. Nesse texto, o poeta teoriza sobre a literatura e, creio, suas reflexões também podem ser interpretadas para a nossa possível correlação enquanto teóricos e usuários de uma mídia. Segundo T. S. Eliot, criticar é tão inevitável quanto respirar, visto que temos a tendência, ao elogiar um poeta – ou uma obra –, a pontuar justamente aquilo que menos o assemelha a qualquer outro. Há na crítica sempre uma satisfação em destacar a diferença que separa autor ou obra de seus antecessores, porquanto nosso enfoque está em descobrir algo que possa ser

único para que dele possamos nos deleitar (ELIOT, 1989, p. 38). O trabalho dos teóricos não é muito diferente. Consideramos a lição aprendida, mas frequentemente lemos textos que acabam subjungendo uma mídia pela outra. Ou que observam uma mídia com olhares teóricos que cabem a outra. Talvez, porque o videointerativo seja, como explica Juul (2015), tradicionalmente considerado hierarquicamente inferior quando comparado às mídias mais antigas, tenho sentido a necessidade constante de lidar com a teoria específica de jogos com mais ênfase e comprometimento. Não porque queira defender um ou outro, mas porque ainda encontro discursos que tentam colonizar o videointerativo com teorias e visões provenientes de outras áreas, outras mídias, e que esquecem que, no fim, os produtos são essencialmente jogos e não uma narrativa. O produto videointerativo, ainda que agregue a si narrativas – e essa pluralização é essencial ao gênero MMORPG –, um jogo não é um livro e não é um filme.

Ainda que minhas ressalvas acabem justamente por isolar a mídia, por procurar ressaltar o que nela difere das demais porquanto ainda haja essa necessidade, compreendo que, quer se trate de uma obra de arte, autor ou mídia, como explica Eliot (1989), não podemos avaliá-lo sobre si mesmo, devemos contextualizá-lo com o propósito de contraste e comparação, não de exclusão. O que acontece quando uma nova obra de arte aparece é frequentemente o que acontece simultaneamente com todas as que a precedem. Os momentos existentes constituem uma ordem ideal entre si, que só se altera com o surgimento de algo novo. Para que o pedido permaneça após a inserção da novidade, a totalidade do pedido existente deve ser alterada. Aí reside a harmonia entre o antigo e o novo (ELIOT, 1989, p. 39). O mesmo acontece com a mídia. O que há de novo em *Lotro* está precisamente na maneira como remidia Arda, oferecendo ao jogador/leitor uma nova maneira de vivenciar o mundo mitológico e cartográfico de J. R. R. Tolkien. Considerando os postulados de Juul (2011), podemos afirmar que *Lotro* é uma estrutura pela qual vemos as coisas de forma diferente. A literatura, por um lado, pode nos conduzir pela beleza de suas palavras. O jogo, por outro lado, pode nos levar a buscar a beleza pela interatividade. O jogo não pretende ultrapassar a narrativa de Tolkien, nem a substituir. A Ficção Interativa não necessariamente possui ou pressupõe uma adaptação do enredo. O objetivo do *Lotro* é remidiar Arda e fornecer ao jogador o

poder de, por meio de seu *avatar*, atuar como personagem principal e criar sua narrativa naquele Mundo Secundário.

Por se tratar de um MMORPG, é dado ao jogador o poder de ser autor e personagem de sua própria história, mas o fato de o jogador não vivenciar os acontecimentos que advêm a Frodo e às demais personagens do livro, personificando uma dessas personagens com o propósito de representar seu papel narrativo, não significa que *Lotro* fracasse ao tentar remediar Arda em toda a sua complexidade. Negar a existência do diálogo intermediático seria examinar a forma de uma mídia sem observar os aspectos intrincados e complexos que convergem para que essa forma seja criada e, assim, em uma cadeia contínua de sucessão entre mídias, para que outras sejam criadas a partir dela.

## Referências

- Blizzard Entertainment. *World of warcraft*. [worldofwarcraft.com]. PC. Irvine: Blizzard Entertainment, 2004.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- CLÜVER, Claus. Inter textos/Inter artes/Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006 Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>. Acesso em: 21 de setembro de 2015.
- Deen, Phillip D. Interactivity, inhabitation and pragmatist aesthetics. *Game studies journal*. Copenhagen: Game Studies Journal, v. 11, Maio, 2011. Disponível em: <http://gamestudies.org/1102/articles/deen>. Acesso em: 06 de setembro de 2016.
- DONOVAN, Leslie A. Middle-earth mythology: an overview. In: LEE, Stuart D. *A companion to J. R. R. Tolkien*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014. p. 92-106.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio: T. S. Eliot*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Gregersen, Andreas; Grodal, Torben. Embodiment and Interface.

- In: PERRON, Bernard; Wolf, Mark J.P. (org.). *The video game reader 2*. New York: Routledge, 2009. p. 65-84.
- HIGGINS, Dick. Intermedia. *The something else newsletter*. Nova York, 1996. Disponível em: [http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press\\_Newsletter\\_V1N1.pdf](http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf) Acesso em: 21 de setembro de 2015.
- Holmes, John R. The lord of the rings. In: LEE, Stuart D. *A companion to J. R. R. Tolkien*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014. p. 133-145.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- JUUL, Jesper. A clash between game and narrative. *Digital arts and culture conference*. Bergen, 1998. Disponível em: [https://www.jesperjuul.net/text/clash\\_between\\_game\\_and\\_narrative.html](https://www.jesperjuul.net/text/clash_between_game_and_narrative.html) Acesso em: 8 de fevereiro de 2016.
- JUUL, Jesper. *Game liberation*. [www.jesperjuul.net/gameliberation/](http://www.jesperjuul.net/gameliberation/). PC. Jesper Juul, 2015. Acesso em: 16 de fevereiro de 2017.
- JUUL, Jesper. *Half-real: video games between real rules and fictional worlds*. Massachusetts: The MIT Press, 2011.
- McLuhan, Herbert Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. Berkeley: Gingko Press, 2013.
- Mukherjee, Souvik. *Video games and storytelling*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFGM, 2012. p. 51-73.
- Shaw, Adrienne, *Identity, identification, and media representation in video game play: an audience reception study*. 2010. 286 p. Dissertation (Degree of Doctor of Philosophy) – University of Pennsylvania, Philadelphia. 2010.
- Shippey, Tom. *The road to Middle-Earth*. London: HarperCollins, 2005.
- SIERRA. *The realm*. [realmsserver.com]. PC. Los Angeles: Sierra Entertainment, 1996.
- STANDING Stone Games. *The lord of the rings online*. [Lotro.com]. PC. Boston: Standing Stone Games LLC, 2017.
- TOLKIEN, J. R. R. *A árvore e a folha*. Tradução de Ronaldo Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

## O apelo humanístico da criação artística em busca do efeito estético

Loiva Salete Vogt (UFRGS/IFRS)<sup>1</sup>

### Introdução

*O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam [...] Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorizações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se [...] a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura.*

(OSTROWER, 2014, P. 5)

Na condição de apreciadores e estudiosos da arte, estamos constantemente compelido(a)s a questionar o que leva um autor a produzir arte, o que impulsiona o processo criativo e o que nos instiga a apreciar a arte alheia. Também nos questionamos se é possível chamar de alheia a arte que nos impressiona, nos toca e comove, ou seja, no momento em que estabelecemos uma conexão com um artefato artístico ele passa a ser incorporado à nossa existência. Podemos, assim, considerá-lo nosso. Ao observar as obras produzidas por outra pessoa nos colocamos na posição de quem percebe e é também “abduzido” pela força expressiva da arte que se torna inquietação nossa, experiência compartilhada.

Através de uma análise metaficcional, o próprio processo de criação artística tem sido tema de escritores como Umberto Eco (1985), Ricardo Piglia (1994), Jonathan Franzen (2012) e Stephen King (2015). Também a artista plástica Fayga Ostrower (2014) investiga, através da observação de seus alunos, colegas e de sua própria produção, como esse processo se desenvolve, quais são os fatores que

1. Licenciada em Letras, Mestra em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS), doutoranda de Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS), docente do Instituto Federal do Rio Grande do Sul- Câmpus Feliz (fomento interno).



permitem o amadurecimento do artista e o conseqüente aguçar de sua sensibilidade. Em meio à observação desse processo, fatores psíquicos parecem emergir como determinantes e motivadores do fazer artístico. Esses fatores são investigados no presente artigo com base nos pressupostos freudianos que relacionam o universo das artes com a necessidade de expressão de experiências humanas que conectam artista e apreciador de arte, escritor e leitor, consciente e inconsciente, desejo e necessidade. Passaremos a refletir sobre a motivação na produção artística, para, em seguida, mencionar a relação entre arte e amadurecimento pessoal

### **Motivação na Produção Artística**

Em sua dissertação “O processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower: convergências e divergências”, Sandra Regina Jorge (2006) compara as análises de Fayga Ostrower e as de Freud sobre a motivação no processo de criação artística. Ostrower é conhecida no mundo das artes. Segundo dados apresentados por Jorge, foi gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora. Nascida em 1920 na cidade de Lodz, Polônia, era judia e fora criada na Alemanha. Chegou ao Rio de Janeiro em 1934. cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas (FGV). Em 1955, viajou por um ano para Nova York com uma bolsa de estudos da *Fulbright*. Ao longo de sua vida, realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Seus trabalhos ainda podem ser vistos nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas, tendo recebido numerosos prêmios, entre os quais, o Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo (1957) e o Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza (1958) e nos anos seguintes, o Grande Prêmio nas bienais de Florença, Buenos Aires, México e Venezuela. Entre os anos de 1954 e 1970, desenvolveu atividades docentes na disciplina de Composição e Análise Crítica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo lecionado também em Atlanta, EUA, em Londres, na Inglaterra e como professora de pós-graduação no Brasil. Foi reconhecida e condecorada no Brasil e no exterior, inclusive recebeu, em 1999, o Grande Prêmio de Artes Plásticas do Ministério de Cultura brasileiro. Seus livros sobre questões de arte e criação artística são: *Criatividade e Processos de Criação*

(Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1977); *Universos da Arte* (Editora da Unicamp, São Paulo, 1983); *Acasos e Criação Artística* (Editora da Unicamp, São Paulo, 1990); *A Sensibilidade do Intelecto* (Prêmio Literário Jabuti em 1999); *Goya, Artista Revolucionário e Humanista* (Editora Imaginário, São Paulo) e *A Grandeza Humana: Cinco Séculos, Cinco Gênios da Arte*. Publicou numerosos artigos e ensaios na imprensa e na mídia eletrônica. A artista faleceu no Rio de Janeiro em 2001. No ano seguinte, sua biografia foi apresentada em livro lançado pela Editora Sextante no Rio de Janeiro.

Regina Jorge (2006), ao comparar o processo de criação artística de Ostrower com a trajetória de Freud, constata que o criador da psicanálise se apropriou das obras, principalmente literárias, para ilustrar ou comprovar suas hipóteses sobre os mecanismos psíquicos manifestos na sua experiência clínica e em sua autoanálise. Em seus estudos, Freud destacou a pulsão sublimada como força motivadora da criação artística. A pulsão é o termo empregado, a partir de 1905, para definir “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente” (FREUD apud ROUDINESCO, 1998, p.628). Para Freud, a pulsão é o combustível necessário para impulsionar o artista a produzir, a expressar-se. É o que motiva o fazer artístico. Outrossim, a sublimação está relacionada a uma elevação do senso estético, ou seja, é um modo de direcionar a pulsão, energia vital, para a produção e transformação em materialidade artística. Essa produção pode ser associada ao processo de criação artística enquanto representação de desejos, medos, traumas inconscientes, mas presentes e manifestos de modo implícito na arte. A sublimação no processo de criação artística também é destacada por Ostrower, cujo enfoque está na intensidade emocional que emerge durante o processo:

A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. [...] continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. Nessa mobilização está inserido um senso de responsabilidade. As opções se propõem quase que em termos de princípios, e no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si (OSTROWER, 2014, p, 71)

No diálogo com escritores literários, há destaque para o processo metaficcional elaborado por Ricardo Piglia (1994) em seu livro *O laboratório do escritor*. Piglia considera que a arte discute os mesmos problemas da sociedade, mas de outro modo. No capítulo “Teses sobre o conto”, o autor afirma que um conto sempre conta duas histórias: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentado [...]. O efeito de surpresa é produzido quando o final da história secreta aparece na superfície” (1994, p. 40). A história é construída com lacunas preenchidas pela imaginação do leitor que, ao ler, tem acionados seus próprios mecanismos psíquicos e, portanto, suas próprias pulsões recebem atenção. O autor nesse contexto, não é responsável pelo que foi apreendido da leitura de sua obra, pois o texto é construído a partir da exploração das possibilidades de interpretação. Nesse sentido, o material escrito carrega e é carregado pelas percepções de ambos, autor(a) e leitor(a). Ao comparar escritores como Poe, Hemingway, Kafka e Borges, Piglia destaca o modo como a história secreta aparece na narrativa. Para Piglia “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto” (1944, p.94). Ao refletir sobre os contos de Borges percebe a existência de duas histórias paralelas ou sobrepostas em cada história: “A história 1(um) é um gênero e a 2 (dois) é sempre a mesma” (1944, p. 42). Sugere que a história repetida está associada à pulsão do seu autor.

De modo análogo, Freud (1996), ao analisar o efeito na plateia da peça teatral “Édipo Rei” de Sófocles argumenta que o público identifica e reconhece-se na figura de Édipo, que representa a realização de uma história que remete a padrões compartilhados na memória de cada indivíduo: essa é a história secreta. O autor destaca a compulsão por repetição como o anseio de reviver essa história secreta de modo disfarçado pela arte, provocando assim a satisfação de um desejo de retorno. Freud afirma que na escrita criativa estão contidas as fantasias infantis, os desejos e os traumas ainda não assimilados dos escritores que dialogam semanticamente com o universo imagético e psíquico dos leitores. Tanto na teoria de Freud quanto na de Piglia (1994), aparece a projeção da arte como incompletude que tem seu papel articulador e conector ao impulsionar o artista à criação.

A arte é compreendida como substituta de um desejo que encontra uma forma de manifestação e satisfação. Freud considera que

o escritor criativo precisa dessa pulsão para criar. No entanto, não é apenas a pulsão de vida que rege o universo da arte, é principalmente a de morte. O terror, o medo, o desejo de retorno a uma conexão orgânica são explorados e representados na arte. A repetição, o ato de contar de diversos modos a mesma história pode estar associada ao trauma vivido e ao desejo reprimido projetados na arte:

Todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se recalcado, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo recalcado que retorna. (FREUD, 1996, p.258)

Nesse contexto, a arte pode provocar a manifestação de um recalque. Em *Sobre a Escrita* (2015), o famoso escritor americano Stephen King explica como utiliza os mecanismos de produção de terror e horror nas suas obras, pois constatara que as pessoas sentem-se profundamente atraídas pela violência. Segundo King, o que faz é fornecer ao leitor o que ele(a) precisa, criando assim uma conexão entre o imaginários e projeções de seus leitores. Vários de seus contos e romances foram adaptados e levados ao cinema, como exemplo temos *O Iluminado* (1977) e *Carrie, a estranha* (1974). São histórias que jogam com o desejo de vingança, com a atração pelo sobrenatural e com o fascínio pela violência. Para o autor, as obras promovem, através do universo ficcional, a sua catarse e a do público, pois estimulam uma espécie de purgação, de liberação dos sentimentos de terror e piedade frente a um evento assustador.

### **Arte e amadurecimento pessoal**

Em seu livro *Arte é o que eu e você chamamos arte* (2000), Frederico Moraes apresenta a seguinte concepção de Fayga Ostrower: “A arte é uma forma de crescimento para a liberdade, um caminho de vida” (MORAIS, 2000, p. 42). Também identifica a arte com um caminho que o(a) artista segue para expressar sua vivência em busca de um crescimento pessoal. Quanto ao mecanismo da criação, Fayga Ostrower afirma o seguinte:

Meus modelos, inconscientes, creio, seriam certos ritmos, certas proporções, contrastes, quer dizer, certas formas de equilíbrio geral. Obviamente deve existir alguma correspondência entre tais modelos e a própria emotividade, o modo de sentir as coisas como sendo justas ou coerentes. Por isto, embora certamente sirvam de guia, acho que meus modelos devem ser inconscientes ou pelo menos subconscientes, pois antes de concluir um trabalho nem eu poderia assinalar para mim o que, exatamente, estava procurando. Quer dizer, somente depois de encontrar eu sei o que estava procurando. (Apud MORAIS, 2000, p. 69)

O processo de criação artística e desenvolvimento da percepção estética envolve uma associação entre as vivências do(a) artista e sua imaginação. Fayga Ostrower teoriza a história da arte e da linguagem artística, priorizando a criatividade. Alia teoria e sensibilidade ao refletir sobre o processo de criação, afirmando que todo o ser humano tem um potencial criativo e explorá-lo é uma necessidade existencial. Para Ostrower, “o homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando” (OSTROWER, 2014, p.10). Há destaque para o uso do gerúndio em seu enunciado, o que revela a perspectiva que associa a arte a um processo contínuo que não se limita à produção de um artefato. A expressão da arte é entendida como uma necessidade infinita, movida por pulsões que determinam o fluxo da produção artística. Ostrower declara que a capacidade de trabalhar criativamente só é possível porque o ser humano é dotado da potencialidade para a sensibilidade. Sem ela, criar seria impossível. A sensibilidade chega à consciência por meio da percepção. Porém, tudo o que se percebe, quando é percebido, já está carregado de projeções valorativas. A arte é, assim, compreendida como uma atividade intencional, produtiva e necessária que amplia a capacidade de viver, de interpretar e de reagir frente aos acontecimentos.

O romancista Jonathan Franzen, em *Como ficar sozinho* (2012), reflete sobre o seu processo de produção artística. Atesta a vulnerabilidade, a instabilidade, a busca por sentido e, principalmente, por pertencimento ao mundo como problemas experimentados ao longo do processo de produção de seus textos:

Não precisava de cura, tampouco o mundo, a única coisa da qual precisava me curar era minha compreensão do meu lugar no

mundo. Sem esse entendimento- sem essa sensação de pertencer ao mundo real- era-me impossível prosperar num mundo imaginado. (FRANZEN, 2012, p.230)

O escritor Franzen é considerado um dos principais autores de ficção americana na contemporaneidade. Nasceu em 1959 em Chicago, Estados Unidos da América. Seu primeiro livro publicado foi *Twenty-seventh City* (1988); o segundo foi *Strong motion* (1992). O terceiro foi um grande sucesso de público e crítica: *As correções* (2001), único lançado no Brasil e considerado um dos melhores romances dos últimos vinte anos. É um livro extremamente triste sobre a decadência da convivência familiar, sobre a crescente incapacidade entre membros de uma família de cultivarem o mínimo de respeito, paciência e consideração pelos outros, sobre ser vítima das próprias atitudes, sobre as marcas que a vida nos impõe, refletindo em neuroses, fracassos e egoísmo.

Em 2002, publicou *How to be alone*, uma coletânea de ensaios sobre a solidão na América pós-moderna. O livro foi traduzido para a língua portuguesa com o seguinte título: *Como ficar sozinho* (2012). Em 2006, lançou *Discomfort zone*, uma compilação de ensaios, onde o autor expõe seus medos, traumas e experiências pessoais. Tem acumulado diversos e importantes prêmios literários, dentre eles: *Whiting Writers Awards* (1998); *Guggenheim Fellowship* (1996); *American Academy's Berlin Prize* (2000) e *National Book Awards* (2001). É colaborador permanente das revistas *The New Yorker* e *Harper's* e foi eleito pela revista literária *Granta* um dos vinte melhores jovens romancistas norte-americanos. Seu lançamento mais recente, o romance *Freedom* (2010) aborda outra era, pós-ataque terrorista de Onze de setembro.

Franzen (2012) considera que toda narrativa é de certo modo autobiográfica, pois o escritor/autor está sempre limitado ao que sua sensibilidade permite-lhe perceber sobre situações, tipos humanos e possibilidades de intriga:

[...] uma vez que começamos a escrever um livro, o universo de tipos humanos e comportamentos concebíveis encolhe drasticamente para o microcosmo de possibilidades humanas que há em nós. Um personagem morre no papel se o autor não consegue ouvir sua voz. Mas a razão pela qual um personagem não consegue fazer uma coisa determinada é que o autor não consegue fazer

essa coisa. A tarefa do autor então é descobrir o que o personagem pode fazer, tentar esticar a narrativa tanto quanto possível, ter certeza de que não deixará passar possibilidades estimulantes, enquanto continua a levar a narrativa em direção ao sentido buscado. (FRANZEN, 2012, p. 276)

Segundo Franzen, para escrever um novo livro o autor terá que se transformar numa pessoa diferente da que ele é, precisa ser capaz de avançar, de elaborar as experiências de escrita que teve até o momento e projetar as que sente necessidade de contar. Nesse contexto, o escritor precisa “tornar-se a pessoa capaz de escrever o livro que precisa escrever.” (FRANZEN, 2012, p.280). Para o autor, o processo de escrita parte assim de uma necessidade. Para ser autêntico, para que o(a) leitor(a) sintam-se envolvido(a) com a história, o processo criativo exige um constante esforço de autossuperação. Esse é o modo encontrado pelo escritor para projetar-se em direção a novas possibilidades.

Umberto Eco, o famoso escritor de *O Nome da Rosa* (1980) em seu livro metaficcional *Pós Escrito* (1985) corrobora com essa percepção. Segundo o autor, escrever um romance é construir um mundo. Os personagens, nesse sentido, são forçados a agir segundo as leis desse mundo. Além de construir um mundo imaginário, ele constrói seu público-leitor: orienta, desafia, prende-o ao texto que não é de fácil leitura, porém é provocador. Eco indica que, após suportar as cem primeiras páginas, o leitor está criado e preparado para chegar ao final do livro.

Em contraponto a essa teoria de formação do leitor através da obra, Stephen King (2015) argumenta que fornece ao leitor o que considera que ele pede e precisa, ou seja, “alimenta” o leitor a partir da “fome” que já possuía antes da leitura. Para King,

Escrever é seduzir [...], é desenterrar fósseis da terra [...] O trabalho do escritor é usar suas ferramentas, suas percepções sobre o mundo e as pessoas, as possibilidades de uso e ampliação da língua para desenterrar o máximo de histórias que conseguir. (KING, 2015, p. 92)

As histórias, segundo King, estão no imaginário do público. Sua tarefa como escritor é percebê-las e colocá-las à disposição de seu público. Mas o trabalho é árduo, precisa de tempo, cuidado, preparo, revisão.

Ostrower (2014) também considera o fazer artístico como

trabalho, como possibilidade de dar sentido à vida. Uma qualidade fundamental do potencial criador, segundo ela, é a de que ele está em constante processo de recriação. Nesse sentido, a produtividade do artista nunca esgota, pelo contrário, é ampliada através da prática, da experimentação, da intuição frente ao apelo estético: o(a) artista “apreende, ordena, reestrutura e interpreta, a um só tempo. Esta seletividade é intuída” (OSTROWER, 2014, p.55-56). A intuição está diretamente relacionada à percepção:

Os caminhos intuitivos não são inteiramente racionais. Mas, para não haver nenhum mal entendido: tampouco são irracionais, pois, em todos os momentos do conhecimento, o ser humano continua um ser consciente. (OSTROWER, 2014, p.58)

Segundo a autora, ao tomar consciência do trabalho artístico, o artista situa-se como ser social. O que sente, percebe, pensa e como age é moldado pelo contexto social e de acordo com seus valores culturais. Sendo assim, ao transformar a natureza, a cultura e a história, também se transforma em sua obra. O processo de criação artística significa a possibilidade de uma ampliação da consciência e do crescimento contínuo do artista. Ostrower menciona como fatores imprescindíveis para a criação artística: a sensibilidade, a percepção; a imaginação criativa, o consciente e a memória; os acasos, a tensão psíquica e a técnica artística. Considera que a capacidade de expressão do artista está relacionada à sua experiência e predisposição para lidar com a subjetividade e a incerteza.

O artista ao configurar a matéria, configura-se ao mesmo tempo. Em todas as linguagens, ao articular uma matéria o homem deixa sua marca. Essa marca é resultado de uma pergunta que ele fez antes de configurar a matéria. A matéria em forma configurada encerra uma resposta. Mas só raramente o artista consegue decifrar a resposta em sua original extensão, seja porque desconhecemos as codificações da matéria, seja porque, ao longo dos milênios e fora da realidade social em que foram formuladas as respostas, perdeu-se para a nossa vivência a multiplicidade de áreas associativas. (OSTROWER, 2014, p.53)

A artista considera que o significado da arte produzida não é completamente assimilável. A arte compreendida desse modo jamais encerra, nunca esgota as potencialidades interpretativas pois há sempre novas possibilidades de conexão a serem estabelecidas



na relação do público receptor com a obra. Esse pensamento corrobora com o de King que afirma ainda estar em busca do sentido para muitos de seus textos. Ostrower acrescenta a dimensão afetiva ao ato de criação artística:

Os detalhes exatos até podem ter caído no esquecimento, sendo até os próprios incidentes desligados das circunstâncias concretas em que ocorreram na época. Porém o substrato afetivo de tais vivências permaneceu em nós, abstraído e transformado em um sentimento de prazer ou desprazer, de afirmação ou talvez frustração. (OSTROWER, 2014, p.64)

Nesse sentido, Ostrower (2014) apresenta a memória afetiva como fundamental no processo de criação. A memória baseia-se na ativação de conteúdos afetivos. Ostrower acredita que durante o processo de criação, “a tensão psíquica pode e deve ser elaborada” (OSTROWER, 2014, p. 28) pelo(a) artista. Sua percepção é a de que o essencial não é descarregar essa tensão, porém mantê-la e que, no ato de criar, essa tensão é sempre recuperada e renovada. Embora haja uma descarga emocional que representa um momento de liberação de energias, o que é necessário, o “fundamental e gratificante, sobretudo para o indivíduo que está criando, é o sentimento concomitante de reestruturação, de enriquecimento da própria produtividade, de maior amplitude do ser, que se libera no ato de criar” (OSTROWER, 2014, p. 28).

Outro aspecto destacado por Ostrower é a questão da experiência sensível. Critica o sistema educacional da atualidade pela ênfase no racional “mesquinho e calculista, de interesses pessoais imediatistas” (2014, p. 86) que apresenta um desinteresse pelo lado sensível do ser humano. A afetividade e as potencialidades criativas ficam muito prejudicadas nesse tipo de sistema que é indiferente ao “caráter sensual do viver” e pela “unicidade da vida (2014, p. 87). A artista destaca a alienação de nossa sociedade com as piores consequências para a criatividade dos indivíduos, pois a sociedade enaltece a apreensão de conceitos e fórmulas em detrimento da convivência e mesmo do lazer em um processo que promove a “dessensibilização” (OSTROWER, 2014, p. 87), o que afeta a integridade do ser humano.

O que aqui procuramos colocar não é, evidentemente, o ser humano menos intelectual- e sim a inteligência em vez da mera intelectualização: a inteligência amadurecida, complementada em todos

os momentos pela sensibilidade da pessoa, e pela sua maturidade emocional (OSTROWER, 2014, p. 87).

Ostrower (2014) menciona a excepcionalidade e a genialidade no ato de criar, mas também indica que a criação está vinculada à inovação: “É da natureza do ato criador inovar, porém a inovação nem sempre é criação” (OSTROWER, 2014, p. 134). Considera que criar vai além do inventar. “Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global de estruturas” (Ibid.). Destaca a ampliação da consciência que é parte do processo de criação. Cita o enriquecimento espiritual que afeta não somente o indivíduo que cria, mas também o que recebe a criação artística em uma infinita recriação da arte. No processo de criação ambos se renovam. No entanto, criar e inventar não representam o mesmo ato.

A prática de inúmeras inovações se processa em níveis menos profundos do que a da criação, a mera inovação não engaja a totalidade sensível e inteligível do indivíduo a ponto de sempre o reformular em sua conscientização de si mesmo (OSTROWER, 2014, p. 135).

A artista plástica considera que a novidade em si não caracteriza a criatividade. Enquanto o novo for apenas um aspecto externo que não reestrutura a linguagem, ele não é suficiente para ser caracterizado como criativo. A própria distinção entre o novo e velho é relativa. “Ao configurar a experiência da realidade em um determinado momento histórico, a forma expressa os conteúdos vividos e define o momento expressivo” (OSTROWER, 2014, p. 137). Também apresenta uma crítica à sociedade que transfere para a adolescência o clímax da produtividade humana, o que sugere descaso em relação às potencialidades humanas mais amplas. Nesse sentido, o processo de amadurecimento fica em segundo plano. Nos termos de Ostrower: “Em nosso contexto cultural, a maturidade é negada como um valor” (Ibid., p. 138). Destaca que existe uma atitude de adulação em relação à genialidade jovem por ser esse o público consumidor de um determinado tipo de arte. As regras do mercado também influenciam o universo das artes, pois a arte também foi transformada em objeto de consumo.

Como exemplo, Ostrower (2014) cita Rembrandt que aos dezoito anos já era considerado um mestre pintor independente. No entanto, aos trinta anos de idade ainda não havia amadurecido para produzir

a arte que posteriormente o caracterizou como pintor original. “Sua solidão, Rembrandt conseguiu transformar em força interior, em compaixão e compreensão sempre mais ampla ao aceitar dentro de si a trágica dignidade do existir humano” (Ibid., p. 139). Ostrower compara Goya aos quarenta anos de idade após ter concluído as mais de sessenta pinturas em tapeçarias reais, sendo já considerado um retratista célebre com Goya de cinquenta anos, quando pintara “Desastres da Guerra”. Depois compara-o com Goya de setenta anos na fase negra, tendo se tornado um pintor ainda mais extraordinário aos oitenta anos de idade.

Nesse ponto, a artista explica-nos o que entende por estilo: “O estilo de uma pessoa corresponde ao seu modo de ser, de viver, de conviver e de produzir” (Ibid., p. 141). Nesse sentido, não é possível simplesmente trocar de estilo. É dentro do estilo que um indivíduo desenvolve sua personalidade, cria, estrutura e se transforma junto com sua obra.

Ostrower (2014) lamenta a institucionalizada competitividade que muitas vezes é considerada normal e natural, como premissa para a criação. Considera a competitividade agressiva como hostil para a arte por desenvolver atitudes egocêntricas. Para a artista “a criatividade é intimamente vinculada ao trabalho humano e [...] os processos criativos são processos construtivos globais” (Ibid., p. 142). Desse modo, englobam a personalidade, o modo da pessoa se relacionar consigo mesma e com as outras. O processo de criação envolve o estruturar de uma comunicação que afeta a integração do ser humano com o cosmos. A criação implica no alcance de uma compreensão mais profunda do mundo e das relações humanas. Portanto, é de suma importância para o(a) artista estar em contato com o trabalho de outros, não para rivalizar, mas para crescer interiormente com o propósito de alcançar riqueza existencial e experiência.

Nesse contexto, a artista cita:

A compreensão, a inteligência, a generosidade, a ternura, o amor, o respeito, a dignidade, a coragem, a confiança, os relacionamentos afetivos, os conteúdos espirituais são valores humanos [...] Sua criatividade e suas criações são valores. Não tem preço (Ibid., p. 143).

Ostrower (2014) constata que, no entanto, em nossa sociedade os valores são substituídos por preços e o que não tem preço acaba sendo marginalizado. Denuncia que as verdadeiras realizações

humanas não trazem lucros no sentido mercadológico e que a profunda crise de criatividade enfrentada na atualidade provém desse lapso no entendimento do papel da arte. Para a artista:

O verdadeiro e natural caminho para que o homem realize seu potencial criador [...] reside no processo elementar de cada um poder crescer em seu tempo vital e poder amadurecer, de poder integra-se como ser individual e como ser cultural [...] São conhecimentos intuitivos da realidade, conhecimentos a um tempo intelectuais e emocionais que aprofundam o sentimento de vida do indivíduo e com isso mobilizam suas potencialidades criativas (Ibid., p. 144-145).

Nesse sentido, a artista destaca a necessidade de maturação, de socialização, de desenvolvimento da sensibilidade e da afetividade como valores a serem almejados não somente pelo(a) artista, mas por todos os seres humanos que são intrinsecamente hábeis a desenvolver seu potencial criativo e expressivo.

## **Conclusões**

O escritor, artista, a pessoa comum só pode ter seu caminho estético e artístico revelado ao praticar o ato de criar, ao produzir e experimentar. “O(a) artista parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola” (OSTROWER, 2014, p. 71). A bússola apenas mostra a direção, mas ele(a) terá que tomar as decisões, enfrentar os obstáculos do caminho. Segundo a observação de Ricardo Piglia (1994), a arte de narrar se baseia na leitura equivocada de sinais apresentados ao longo da narrativa. O final de texto literário faz o público-leitor perceber um determinado sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. Desse modo, a obra não está acabada no texto, ela depende principalmente das projeções do leitor em conexão com a produção do(a) autor(a), do seu reconhecimento, identificação e/ou choque frente ao texto.

King (2015) busca fornecer ao leitor o que ele precisa em um ato que atende à necessidade do mercado de produção literária. Por outro lado, Eco (1985) cria seu leitor e manifesta-se na arte que necessita produzir. Para Franzen (2012), o escritor precisa se tornar uma nova

pessoa para escrever um novo livro literário. Os escritores, em um diálogo fictício com Ostrower, concordam que a arte é necessária e possível graças ao desenvolvimento da sensibilidade do(a) artista, sendo que a artista plástica destaca a questão da afetividade como outro elemento fundamental e indispensável para o fazer artístico.

Conclui-se com a ideia de que todos temos a capacidade de criar e crescer através desse processo de produção artística que também se realiza em nós quando podemos acompanhar a realização do outro, a capacidade alheia de produzir encantamento, arte, literatura. A intenção de quem analisa deve ser amparada pelo desejo de estar em contato com seres criativos não pela possibilidade de julgá-los ao analisar a simplicidade ou complexidade de suas obras, mas pela vontade sincera de compartilhar e agradecer a oportunidade de encantamento e crescimento pessoal com a obra. Produzir um trabalho artístico, alcançar um determinado efeito estético, assim como analisá-los são modos de agradecimento pela possibilidade de crescimento interior através da interação autor-obra-público. Acompanhar a realização do outro como artista- antena captora de tensões, belezas, apropriações traumáticas e possibilidades visionárias é também um ato de solidariedade afetiva, aspecto tão destacado por Ostrower (2014), bem como de cocriação.

## Referências

- ECO, Umberto. *Pós-escrito: O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FRANZEN, Jonathan. *Como ficar sozinho: ensaios* /Jonathan Franzen. Tradução de Oscar Pilagallo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O estranho* (1919). In: FREUD, Sigmund. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: v.17: Uma neurose infantil. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KING, Stephen. *Sobre a Escrita*. Tradução de Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- JORGE, Sandra Regina. *O processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower: convergências e divergências*. Belo

- Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2006. 144f.
- MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. 320p.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30.ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 188p.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- ROUDINESCO, Elisabeth; MICHEL, Plon. *Dicionário de psicandlise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 875p.

## Arquitetura do contraste: antigas e novas utopias e a imagem como resgate de mundos possíveis

Lóren Cristine Ferreira Cuadros (UFPEL)<sup>1</sup>

### Introdução<sup>2</sup>

A presente pesquisa se centra na observação de registros fotográficos (de cunho artístico ou jornalístico) de lares abandonados em diferentes países com o intuito de salientar elementos comuns entre os contextos capturados pelas lentes e partindo da noção de retorno fantasmal ou sintomal da imagem, discutida, sobretudo, por Aby Warburg (2015) e Georges Didi-Huberman (2013; 2018). Tomando por base algumas das proposições de Walter Benjamin (1987), o estudo visa também ressaltar o aspecto dialético inerente às imagens ora abordadas.

Ainda outros objetivos consistem em propor questões acerca dos efeitos adversos decorrentes do progresso (associado ao neoliberalismo), evidenciando a desigualdade social tornada visível na crise habitacional, além de destacar o potencial apresentado pelas imagens analisadas para preservar a memória de espaços em decadência quer em função da ação natural ou da atividade humana. Vale ressaltar que o *Atlas Mnemosyne* construído por Aby Warburg serviu de “inspiração metodológica” para o desenvolvimento da pesquisa exposta ao longo destas páginas. Assim, as fotografias selecionadas são aqui interpretadas como narrativas que se conectam, tendo em vista a possibilidade garantida ao/à observador(a) de perceber a pervivência de traços visuais entre imagens que revelam contextos distanciados temporal e/ou geograficamente. O caso da Naka-gin Capsule Tower – melhor detalhado nos parágrafos que seguem

1. Mestre em Letras (área de concentração: Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras (linha de pesquisa: Literatura, cultura e tradução) da mesma universidade.
2. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

– foi tomado como ponto de partida e o estudo das demais imagens complementou o raciocínio estabelecido a partir do mote definido, a saber, a identificação do contraste de ordem social conforme se apresenta nas estruturas arquitetônicas.

Dialética e pervivência das imagens

Ao dedicar anos de sua vida à análise da relação que se estabeleceu entre o Renascimento e a Antiguidade, o historiador da arte alemão Aby Warburg (2015) constatou a ressonância efetiva da época arcaica na arte renascentista – com destaque para algumas obras em especial – para além de uma retomada de cunho meramente estilístico, mas enquanto compreensão e adesão ao “espírito” dos tempos politeístas. Nesse sentido, o autor (2015) aponta para a presença de “resquícios”, “ruínas” pagãs que resistiram ao tempo, retornando nas imagens do Renascimento. Acerca desse aspecto, Georges Didi-Huberman (2013, p. 25) assevera que

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas.

Esse estudioso francês (2018) ainda destaca que, ao nos depararmos com uma imagem, contemplamos o mistério de sua chegada até nós, da existência de aspectos – que, em geral, desconhecemos – que impediram que fosse destruída antes que pudéssemos pousar sobre ela nosso olhar, pois “sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado pelo saque, cada tumba é ameaçada pela profanação” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

Destarte, em constante luta contra a supressão e o esquecimento, a imagem serve de suporte para a memória. Além de consistirem em um registro de seu próprio tempo – naturalmente, algo mais óbvio a um primeiro olhar –, as imagens analisadas por Warburg (2015) trazem consigo a pervivência (por meio de traços) de temporalidades já muito distanciadas com as quais dialogam. É interessante observar, como o faz Didi-Huberman (2018), que o método empregado na construção do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg muito se assemelha àquele utilizado na composição do célebre *Trabalho das Passagens*, de Walter Benjamin. Dessa maneira,



a analogia entre essa decisão de escritura e os painéis da *Mnemosyne* demonstra uma atenção comum à *memória* – não como coleção de nossas recordações, à qual se prende o cronista, mas como memória inconsciente, aquela que se deixa menos contar do que interpretar em seus sintomas. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 40, grifos do autor)

Além da ênfase na questão da memória e da “metodologia” comparável que apresentam, o fato de que ambas as obras consistem nos esforços finais dos respectivos autores, deixados incompletos em razão de seu falecimento, parece refletir ironicamente um diálogo inconsciente tal como o que se dá entre épocas que tomam a forma de “vestígios” ou “sintomas” na imagem. A respeito desse retorno sintomal, Benjamin (1987, p. 224) salienta que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.

Se encontra, então, implicada a presença do(a) observador(a), integrado(a) à relação dialética ao identificar o passado evocado nos traços de sua pervivência e se deixar mobilizar por ele. Desse modo, apesar de sua natureza de lampejo, por meio das imagens, o passado deixa marcas indeléveis e convida a uma reflexão sobre o presente e – por que não? – o futuro. Partindo desse pressuposto, a discussão a seguir se centra em fotografias que corroboram a proposta dialética que procuramos descrever nestas breves linhas iniciais.

### **Estruturas arquitetônicas, remanência visual e questionamento acerca dos sistemas sociopolíticos contemporâneos**

Projetada pelo ilustre arquiteto Kisho Kurokawa de acordo com o estilo do movimento artístico japonês denominado Metabolismo, a Nakagin Capsule Tower<sup>3</sup> foi construída em apenas 30 dias e

3. Imagens externas da Nakagin Capsule Tower durante o processo de posicionamento das cápsulas (em 1972) e também na contemporaneidade, além de fotografias do interior de alguns dos apartamentos podem ser encontradas nos endereços abaixo bem como nas demais fontes acerca da estrutura incluídas na bibliografia deste artigo: a) WADE, S. Now In Deterioration, Noritaka Minami Photographs The World-First Capsule Tower In Tokyo. (n.d.). Ignant. Disponível em:

representou uma utopia futurística à época de sua inauguração, no ano de 1972, como destaca Ye Ming (2017), escrevendo para o website *National Geographic*. Com seus 140 apartamentos de dimensões extremamente reduzidas (2,5m x 4,0m x 2,5m), o prédio foi a primeira estrutura composta por cápsulas metálicas a ser construída para uso permanente, segundo informações disponíveis em matéria (sem autoria indicada) do website *ArchEyes* datada de 2016. Hoje em ruínas devido à falta de manutenção, apenas parte das cápsulas (algumas reformadas pelos proprietários) continuam em uso como espaços habitacionais, empresariais, de armazenamento etc.

Como frisa Fernanda Britto (2013) em texto publicado no website *ArchDaily Brasil*, desde 2007, diferentes propostas tanto de demolição quanto de reforma vêm sendo discutidas. Um consenso ainda não havia sido atingido quando da elaboração do presente trabalho, em meados do ano de 2020. Citado por Stephanie Wade (n.d.) em publicação sobre a torre na revista eletrônica alemã *Ignant*, Noritaka Minami, autor do projeto fotográfico *1972* (centrado na estrutura em questão), menciona a possibilidade de que o prédio localizado no distrito de alta concentração per capita de Ginza, no coração da capital japonesa, venha a ser demolido para dar lugar a uma construção que se adeque aos padrões contemporâneos, incluindo apartamentos cujas proporções forneçam maior conforto no dia-a-dia. É interessante observar, no entanto, o contraste evidenciado pelas discussões acerca do destino de tal estrutura – antes vista como antecipação do futuro e hoje compreendida como um anacronismo arquitetônico em Tóquio – e a crescente conversão de espaços mínimos em moradias não apenas no Japão, mas em várias partes do mundo.

Conforme aponta Daniel Miller (2013) em artigo publicado na página do jornal britânico *Daily Mail* na internet, trabalhadores japoneses – especialmente os jovens – vivem voluntariamente nas chamadas *coffin houses*<sup>4</sup> (em português, “casas caixão”), caixas de

<https://www.ignant.com/2020/02/05/now-in-deterioration-noritaka-minami-photographs-the-world-first-capsule-tower-in-tokyo/>. b) BRITTO, F. Clássicos da Arquitetura: Nakagin Capsule Tower / Kisho Kurokawa. (2013). *ArchDaily Brasil*. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-36195/classicos-da-arquitetura-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa>.

4. Para imagens das coffin houses de Tóquio ver: MILLER, D. Living in a box: The desperate workers forced to live in tiny ‘coffin’ apartments of Tokyo - which still cost up to £400 a month to rent. (2013). *Daily Mail*. Disponível

madeira sem janelas posicionadas no interior de residências que integram o sistema *geki-sema* (“casas compartilhadas”), nas regiões de menor concentração de renda da capital. Como Miller (2013) também ressalta, tais estruturas começaram a ganhar espaço entre essa porção da população como moradias alternativas em face da permanente crise habitacional enfrentada pelos habitantes de Tóquio, uma das cidades mais populosas do planeta.

De maneira geral, os indivíduos que optam por viver nesses espaços tão diminutos acreditam estar “fazendo um bom negócio” do ponto de vista econômico: eis uma nova utopia futurística em vias de se consolidar. Além disso, segundo informações disponíveis no website *Nippon.com* (2020), recentemente, uma nova alternativa de moradia de dimensões reduzidas vem ganhando a preferência dos trabalhadores na faixa dos 20 e 30 anos de idade na metrópole em questão: trata-se dos chamados *three-mat apartments*<sup>5</sup>, que medem menos de 5m<sup>2</sup>.

Por sua vez, embora consista em um dos territórios mais ricos do mundo, Hong Kong também é um dos mais populosos e enfrenta uma grave crise em termos de habitação. Como salienta Nick Enoch – e associados – (2013) escrevendo para o *Daily Mail*, em razão do altíssimo custo das moradias, a porção mais pobre e marginalizada da população (incluindo idosos, a camada trabalhadora que recebe os menores salários, entre outros) é forçada a viver em condições claustrofóbicas nas chamadas *cage homes*<sup>6</sup> (“casas gaiola”) localizadas no interior de apartamentos compartilhados por várias pessoas.

em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2286069/Living-box-The-tiny-coffin-apartments-Tokyo-cost-400-month-rent.html>.

5. Para imagens dos *three-mat apartments* ver: NIPPON.COM. Tokyo’s Micro-Apartments See a Surge in Popularity: The Secret of Living in a “Shoe-Box”. (2020). Disponível em: <https://www.nippon.com/en/news/fnn20200211001/tokyo%E2%80%99s-micro-apartments-see-a-surge-in-popularity-the-secret-of-living-in-a-shoe-box.html>.
6. Para imagens das *cage homes* de Hong Kong ver os links a seguir: a) ENOCH, N et al; Where home is a metal cage: How tens of thousands of Hong Kong’s poorest are forced to live in 6ft by 2ft rabbit hutches. (2013). *Daily Mail*. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2275206/Hong-Kongs-metal-cage-homes-How-tens-thousands-live-6ft-2ft-rabbit-hutches.html>. b) KELLY, E. In Wealthy Hong Kong, The Poor Are Living In Wire Cages. (2016). ATI – All That’s Interesting. Disponível em: <https://allthatsinteresting.com/cage-homes-hong-kong#22>.

Estas correspondem literalmente a gaiolas metálicas com dimensões suficientes apenas para comportar o(a) morador(a) – que deve permanecer deitado(a) ou sentado(a) – e alguns objetos.

Em matérias de 2020 divulgadas nos websites de notícias *CNN* e *Reuters*, respectivamente, Joshua Berlinger e Park Yiu destacam que as *cage homes* de Hong Kong provaram ser um agravante durante a pandemia de Covid-19 devido à extrema dificuldade enfrentada por seus habitantes para manter o isolamento social e permanecer durante longos períodos em espaços tão pequenos. Ainda assim, a despeito das péssimas condições em que vivem os moradores desse tipo de habitação, há casos como o do empresário chinês Sandy Wong – discutido por Andrea Lo (2016) na página *CNN Style* –, que investiu na instalação de doze “*cage homes* de luxo” em sua propriedade em Hong Kong com o intuito de alugá-las.

Já na Ucrânia, os destroços da cidade de Pripyat<sup>7</sup>, inaugurada no ano de 1970 para abrigar as famílias dos trabalhadores da Usina Nuclear de Chernobyl, são vestígios de uma utopia futurista que ruiu em poucas horas após o desastre ocorrido na madrugada de 26 de abril de 1986. Como lembram Sergey Dolzhenko (2020), do jornal *The Guardian*, e Cheryl L. Reed (2019), do *Chicago Tribune*, sobretudo após o lançamento da minissérie *Chernobyl*, produzida pelo canal norte-americano HBO em 2019, o número de turistas que visitaram a zona de exclusão que circunda a usina aumentou vertiginosamente. E, tal como é possível observar em locais como os memoriais à *Shoah* ao redor do mundo (em especial o Memorial aos Judeus Mortos na Europa, localizado em Berlim) ou o campo de concentração e extermínio de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, também no caso da região de Pripyat, o espaço da tragédia tem sido utilizado como pano de fundo para as chamadas *selfies* feitas por visitantes ou mesmo para ensaios fotográficos profissionais, exemplificando o fenômeno contemporâneo conhecido como *dark tourism*.

Segundo informações fornecidas por Lianne Kolirin e Jack Guy (2019) em conteúdo desenvolvido para o website *CNN Travel*, agravando o prospecto referente à situação supracitada, em 2019, o

7. Para imagens da cidade de Pripyat à época em que ainda era habitada e de suas atuais ruínas ver: BEHIND CLOSED DOORS: Urban exploration. Pripyat – Then and Now – The Abandoned City Before and After the Chernobyl Disaster. (n.d). Disponível em: <https://www.bcd-urbex.com/pripyat-then-and-now/>.

presidente da Ucrânia, Volodymyr Zelensky, anunciou um projeto para transformar oficialmente a região da Usina Nuclear de Chernobyl em uma atração turística. Aliás, como apontam o artigo elaborado por Pavel Polityuk (2018) para a agência internacional de notícias *Reuters* e o texto publicado por Niall Patrick Walsh (2018) no website *ArchDaily*, já em 2018, o espaço do desastre foi “reaproveitado” para a construção da primeira usina solar da Ucrânia, estratégia que indica um esforço de superação do trauma. Tal empenho se baseia na ênfase no futuro veiculada através da busca pelo progresso e pela adequação à contemporaneidade a partir das “cinzas” de tantas vidas tiradas ou destruídas pelos acontecimentos de 1986.

Um outro caso que chama a atenção é o do conjunto de edifícios Mehra Mer<sup>8</sup>, em Pardis, na província de Teerã, no Irã. Abandonado antes de sua conclusão, o condomínio é apenas um entre os muitos que integrariam o projeto Maskan-e Mehr, anunciado no início da década de 2010 pelo então presidente Mahmoud Ahmadinejad e cujo planejamento e execução precários (até mesmo o acesso ao saneamento básico provou ser uma grande adversidade para a conclusão dos prédios construídos em meio ao deserto) acabaram resultando em um grave problema para o sistema econômico do país.

Conforme assevera o(a) autor(a) que se identifica pelo pseudônimo MessyNessy (2019) no blog intitulado *Messy Nessy – Cabinet of Chic Curiosities*, o projeto em questão previa a construção de 17 comunidades contendo um milhão e meio de apartamentos, além de escolas, hospitais, transporte público etc. e tinha por objetivo reverter a migração para as grandes cidades, reduzindo seus impactos nessas localidades. Entretanto, o alto custo do investimento e as crescentes taxas de inflação tornaram a finalização inviável. Ademais, ainda no mesmo texto, MessyNessy (2019) toma das palavras do fotógrafo Manolo Espaliú para afirmar que, apesar das estruturas terem sido projetadas para abrigar a camada mais pobre da população, em decorrência da crise econômica, apenas a classe média teria

8. Para imagens dos edifícios inacabados do condomínio Mehra Mer ver os seguintes links: a) MESSYNESSY. *Theran's Desert Ghost Towers look like a Zombie Movie Waiting to Happen*. (2019). *Messy Nessy – Cabinet of Chic Curiosities*. Disponível em: <https://www.messynessychic.com/2019/06/13/tehrans-desert-ghost-towers-look-like-a-zombie-movie-waiting-to-happen/>. b) KUZU GRUP. *Maskan Mehr Project*. Disponível em: <https://www.kuzugrup.com/en/proje/mesken-meher-projesi/>.

condições de arcar com os custos dessas moradias. Desse modo, o projeto acabou sendo deixado de lado.

Instaurando um contraste, em sua série fotográfica intitulada *Home*<sup>9</sup>, a iraniana Gohar Dashti captura casas abandonadas cujos donos foram forçados a emigrar por razões políticas e/ou sociais relacionadas às consequências de conflitos bélicos na região, como indica Alice Harrison (n.d.) em publicação na *Ignant*. A autora (n.d.) ressalta que, nas fotos de Dashti, as estruturas arquitetônicas se apresentam privadas de qualquer traço de presença humana e os espaços foram tomados pela vegetação.

Embora as casas consistam em verdadeiros lares abandonados, as fotografias são caracterizadas pelo processo de montagem, posto que a vegetação foi adicionada pela artista. Curiosamente, tal aspecto remete a cenários reais de lugares assolados pela tragédia, como a já mencionada cidade de Pripjat, na Ucrânia. Assim, as fotografias “incitam o observador a refletir a respeito do lugar do homem no mundo natural e retratam a humanidade como algo transitório e a natureza, eterno<sup>10</sup>” (HARRISON, n.d.).

Por sua vez, na América do Sul, ao longo dos últimos anos, milhares de venezuelanos foram forçados a emigrar e a abandonar seus lares em razão das crises política e econômica que se abateram sobre o país. De acordo com Maolis Castro e Sergio Moreno González (2016), em texto publicado no website *Univision*, a calamitosa movimentação humana engendrou uma nova possibilidade de ocupação e fonte de renda: o “emprego” de “cuidador de casas abandonadas”. Segundo Antonio Maria Delgado (2019), do jornal *Miami Herald*, o quadro se tornou ainda mais dramático em 2019, quando o governo de Nicolás Maduro anunciou a intenção de confiscar casas abandonadas como forma de recuperar capital a partir dos cerca de quatro milhões de venezuelanos que deixaram o país.

9. Para imagens do projeto fotográfico *Home*, de Gohar Dashti, ver: HARRISON, A. *The fate Of Abandoned Iranian Homes*. (n.d.). *Ignant*. Disponível em: <https://www.ignant.com/2018/02/21/the-fate-of-abandoned-iranian-homes/>.
10. Tradução realizada pela autora do presente artigo a partir do seguinte trecho do texto de Alice Harrison (n.d.) mencionado na nota de rodapé nº. 9: “*The thought-provoking series prompts the viewer to reflect on the place of man in the natural world and portrays mankind as transient, and nature as eternal*”.

Ainda na Venezuela, um outro caso peculiar em termos de utopias/distopias arquitetônicas é o do arranha-céu Torre de Davi<sup>11</sup> (oficialmente chamado *Centro Financiero Confianzas*), localizado em Caracas. Conforme destaca Nicolás Valencia (2018) – em texto traduzido por Romullo Baratto – no website *ArchDaily Brasil*, hoje seguro, uma vez que seus habitantes foram transferidos para moradias na cidade vizinha de Cúa, o prédio foi ocupado por centenas de famílias no ano de 2007. Valencia (2018) ainda menciona que a construção havia sido deixada inacabada em 1994 devido à crise bancária que se abateu sobre o país. Em 2018, o terremoto de magnitude 7,3 na Escala Richter que afetou o norte da Venezuela causou uma considerável inclinação nos pavimentos superiores do prédio de 45 andares, cuja desocupação foi realizada no ano de 2014 (VALENCIA, 2018).

Em Nova York – como em tantas outras grandes cidades –, apartamentos com dimensões extremamente reduzidas figuram entre as propriedades de maior destaque no mercado imobiliário e as pessoas disputam espaço nas ruas da metrópole lotada. Enquanto isso, em alguns estados do centro-oeste dos EUA, por exemplo, comunidades inteiras estão desaparecendo devido ao êxodo rural causado pela crescente predominância da agricultura corporativa, como aponta Emily Grundon (n.d.) em matéria para a *Ignant*. Nesse sentido, a autora (n.d.) chama a atenção do(a) leitor(a) para o projeto fotográfico *Meadowlark*<sup>12</sup>, de autoria do norte-americano Ian Bates. Segundo Grundon (n.d.), durante sua viagem em busca do pássaro que dá título ao trabalho e que é símbolo de vários estados dessa região do país, Bates deparou-se com a decadência das comunidades locais e o cenário de falência absoluta do cooperativismo entre pequenos produtores.

Já o fotógrafo Nelson Garrido tirou apenas uma foto por dia tendo como foco construções inconclusas, lares abandonados e casas

11. Para imagens da Torre de David ver: AUDRA. This Abandoned Office Tower In Caracas Is The World's Largest Vertical Slum. (n.d.). DeMilked – Design Milking Magazine. Disponível em: <https://www.demilked.com/tower-of-david-abandoned-skyscraper-caracas-iwan-baan/>.
12. Para imagens do projeto fotográfico Meadowlark, de Ian Bates, ver: GRUNDON, E. Photographer Ian Bates Follows The Meadowlark Across Northwestern America. (n.d.). Ignant. Disponível em: <https://www.ignant.com/2020/02/10/photographer-ian-bates-follows-the-meadowlark-across-northwestern-america/>.

novas deixadas de lado sem jamais terem chegado a ser vendidas ou alugadas, como indica Paula Lou Riebschläger (n.d.) escrevendo para o website alemão. Tais fotografias compuseram o projeto Home Less<sup>13</sup>. A autora (n.d.) frisa que a iluminação artificial e isolada adicionada às fotos pelo artista destaca o contraste entre expectativa e realidade, salientando os efeitos causados pela crise econômica na vida dos portugueses, como a interrupção de planos no presente e a incerteza do futuro.

Em países como o Brasil, quer em decorrência de crises econômicas recentes ou da má distribuição de renda, enquanto moradias recém construídas não chegam a ser habitadas, milhares de pessoas vivem nas ruas e esse número cresce exponencialmente a cada dia. Em meio à prolífica produção artística referente ao tema, optamos por destacar abaixo dois trabalhos desenvolvidos nos últimos anos que buscam chamar a atenção do grande público para a duríssima realidade vivida por essa parte tão negligenciada da população.

Segundo informações disponíveis no website da *Café Art* (n.d.), anualmente, a organização londrina distribui 100 câmeras para moradores de rua para que registrem sua perspectiva acerca da cidade em um projeto denominado *My London*. As fotos são utilizadas na confecção de um calendário cuja renda é revertida para grupos que buscam prestar auxílio à população de rua através da arte. A iniciativa foi expandida e, em 2015, teve sua versão brasileira: *Minha São Paulo*<sup>14</sup>. É interessante observar o contraste trazido por tais fotos tanto em relação às expectativas acerca do conceito de fotografia de arte quanto à perspectiva frequentemente veiculada pela mídia e mesmo pelas diferentes formas artísticas a respeito do cotidiano de metrópoles como Londres e São Paulo.

Por sua vez – como salienta Jessica Stewart (2017) em texto para o website *My Modern Met* –, em seu projeto fotográfico denominado *Careful: Soul Inside*<sup>15</sup>, o brasileiro Pedro Oliveira reúne retratos de

13. Para imagens do projeto fotográfico Home Less, de Nelson Garrido, ver o link a seguir: RIEBSCHLÄGER, P.L. 'Home Less' By Photographer Nelson Garrido. (n.d.). Ignant. Disponível em: <https://www.ignant.com/2017/03/16/home-less-by-photographer-nelson-garrido/>.

14. Para imagens do projeto fotográfico Minha São Paulo ver: CAFEART.ORG.BR. Fotógrafos e suas fotos. (n.d.). Disponível em: <http://cafeart.org.br/fotografos/>.

15. Para imagens do projeto fotográfico Careful: Soul Inside, de Pedro Oliveira, ver: STEWART, J. Interview: Photographer Documents the Faces of



moradores de rua e trechos da história de vida desses indivíduos contados ao artista na ocasião em que foram fotografados. Na entrevista concedida a Stewart (2017), Oliveira lembra que o trabalho foi iniciado na cidade de Portland, nos EUA, onde vivia. No entanto, outras fotos já foram realizadas em cidades como Nova York, São Paulo, Rio de Janeiro, Amsterdam e Copenhague.

### **Considerações finais**

Faz-se crucial enfatizar que as utopias analisadas nestas páginas geram grandes contrastes, tornando invisíveis outras realidades para aqueles que a elas aderem. Assim, por exemplo, enquanto a parte mais pobre da população se vê obrigada a viver em péssimas condições em espaços minúsculos que se assemelham a gaiolas em Hong Kong, jovens trabalhadores de Tóquio optam por morar em *coffin houses* ou *three-mat apartments*. Por outro lado, uma estrutura em cápsulas tão emblemática quanto a Nakagin Capsule Tower – localizada em uma região de alta concentração de renda per capita – corre o risco de ser demolida para dar lugar a um prédio cujos apartamentos apresentem dimensões mais adequadas para serem habitados por moradores de classes sociais mais elevadas.

Tomando por base o diálogo entre as esferas arquitetônica e habitacional, a presente pesquisa também salienta mazelas de algumas das sociedades mais admiradas por grande parte dos brasileiros, tais como os EUA ou o Japão. Ademais, partindo das postulações de Walter Benjamin (1987), Georges Didi-Huberman (2013; 2018) e Aby Warburg (2015), a análise comparativa ora apresentada evidencia o elemento dialético intrínseco às imagens e instiga o(a) observador(a) a identificar os sintomas que perpassam fotografias referentes a contextos bastante distanciados do ponto de vista temporal e geográfico, permitindo que dialoguem entre si enquanto implicam o(a) espectador(a) no processo de leitura imagética.

Este(a), por sua vez, é estimulado(a) a refletir acerca da memória associada aos espaços capturados e aos vestígios que trazem

Homelessness in Award Winning Portrait Series. (2017). My Modern Met – The Big City That Celebrates Creative Ideas. Disponível em: <https://mymodernmet.com/pedro-oliveira-interview/>.

consigo. Por fim, buscamos questionar os frequentes efeitos insatisfatórios e prejudiciais resultantes do ininterrupto esforço de modernização característico da sociedade contemporânea.

## Referências

- AUDRA. This Abandoned Office Tower In Caracas Is The World's Largest Vertical Slum. (n.d.). *DeMilked* – Design Milking Magazine. Disponível em: <https://www.demilked.com/tower-of-david-abandoned-skyscraper-caracas-iwan-baan/>. Acesso em 16 ago 2020.
- ARCHEYES. Nakagin Capsule Tower in Tokyo / Kisho Kurokawa. (2016). Disponível em: <https://archeyes.com/nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/>. Acesso em 14 ago 2020.
- BEHIND CLOSED DOORS: Urban exploration. Pripyat – Then and Now – The Abandoned City Before and After the Chernobyl Disaster. (n.d). Disponível em: <https://www.bcd-urbex.com/pripyat-then-and-now/>. Acesso em: 19 jul 2020.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história, 1940. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* – Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BERLINGER, J. Social distancing in 100 square feet: Hong Kong's cage homes are almost impossible to self-isolate in. (2020). CNN. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/04/25/asia/hong-kong-social-distancing-coronavirus-intl-hnk/index.html>. Acesso em: 18 set 2020.
- BRITTO, F. Clássicos da Arquitetura: Nakagin Capsule Tower / Kisho Kurokawa. (2013). *ArchDaily Brasil*. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-36195/classicos-da-arquitetura-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa>. Acesso em: 10 set 2020.
- CAFEART.ORG.BR. Fotógrafos e suas fotos. (n.d.). Disponível em: <http://cafeart.org.br/fotografos/>. Acesso em: 12 set 2020.
- CAFEART.ORG.BR. O calendário. (n.d.). Disponível em: <http://cafeart.org.br/calendario-minha-sao-paulo/>. Acesso em: 12 set 2020.
- CAFEART.ORG.BR. Sobre o Café Art. (n.d.). Disponível em: <http://cafeart.org.br/sobre-o-cafe-art/>. Acesso em: 12 set 2020.
- CASTRO, M.; GONZÁLEZ, S.M. The orphaned houses of Caracas. (2016). *Univision*. Disponível em: <https://www.univision.com/>

- univision-news/the-orphaned-houses-of-caracas. Acesso em: 17 jul 2020.
- DELGADO, A.M. Venezuelan government may be preparing to confiscate exiles' homes. (2019). *Miami Herald*. Disponível em: <https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/venezuela/article235479497.html>. Acesso em: 17 jul 2020.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima: estudos da imagem, filosofia, história*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- DOLZHENKO, S. Tourists flock to Chernobyl – in pictures. (2020). *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2020/feb/04/tourists-flock-to-chernobyl-in-pictures>. Acesso em 13 set 2020.
- ENOCH, N. et al; Where home is a metal cage: How tens of thousands of Hong Kong's poorest are forced to live in 6ft by 2ft rabbit hutches. (2013). *Daily Mail*. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2275206/Hong-Kongs-metal-cage-homes-How-tens-thousands-live-6ft-2ft-rabbit-hutches.html>. Acesso em 16 ago 2020.
- GRUNDON, E. Photographer Ian Bates Follows The Meadowlark Across Northwestern America. (n.d.). *Ignant*. Disponível em: <https://www.ignant.com/2020/02/10/photographer-ian-bates-follows-the-meadowlark-across-northwestern-america/>. Acesso em 12 set 2020.
- HARRISON, A. The fate Of Abandoned Iranian Homes. (n.d.). *Ignant*. Disponível em: <https://www.ignant.com/2018/02/21/the-fate-of-abandoned-iranian-homes/>. Acesso em 12 set 2020.
- KELLY, E. In Wealthy Hong Kong, The Poor Are Living In Wire Cages. (2016). ATI – All That's Interesting. Disponível em: <https://allthatsinteresting.com/cage-homes-hong-kong#22>. Acesso em 16 ago 2020.
- KOLIRIN, L.; GUY, J. Chernobyl to become official tourist attraction, Ukraine says. (2019). CNN Travel. Disponível em: <https://edition.cnn.com/travel/article/chernobyl-tourist-attraction-intl-scli/index.html>. Acesso em 08 ago 2020.

- KUZU GRUP. Maskan Mehr Project. (n.d.). Disponível em: <https://www.kuzugrup.com/en/proje/mesken-meher-projesi/>. Acesso em 16 ago 2020.
- LO, A. Can “luxury” cage homes fix Hong Kong’s housing crisis?. (2016). *CNN Style*. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/article/luxury-cage-homes-hong-kong/index.html>. Acesso em 15 set 2020.
- MESSYNESSY. Theran’s Desert Ghost Towers look like a Zombie Movie Waiting to Happen. (2019). *Messy Nessy – Cabinet of Chic Curiosities*. Disponível em: <https://www.messynessychic.com/2019/06/13/tehrans-desert-ghost-towers-look-like-a-zombie-movie-waiting-to-happen/>. Acesso em 16 ago 2020.
- MILLER, D. Living in a box: The desperate workers forced to live in tiny ‘coffin’ apartments of Tokyo - which still cost up to £400 a month to rent. (2013). *Daily Mail*. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2286069/Living-box-The-tiny-coffin-apartments-Tokyo-cost-400-month-rent.html>. Acesso em 17 set 2020.
- MING, Y. Pictures Reveal Life Inside Tiny Futuristic Cubes. (2017). *National Geographic*. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/photography/proof/2017/10/nakagin-capsule-tower/>. Acesso em 14 ago 2020.
- NIPPON.COM. Tokyo’s Micro-Apartments See a Surge in Popularity: The Secret of Living in a “Shoe-Box”. (2020). Disponível em: <https://www.nippon.com/en/news/fnn20200211001/tokyo%E2%80%99s-micro-apartments-see-a-surge-in-popularity-the-secret-of-living-in-a-shoe-box.html>.
- POLITYUK, P. Three decades after nuclear disaster, Chernobyl goes solar. (2018). *Reuters*. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-ukraine-chernobyl-solar/three-decades-after-nuclear-disaster-chernobyl-goes-solar-idUSKCN1MF1UM>. Acesso em 08 ago 2020.
- REED, C.L. Decades after nuclear disaster, tourism is booming in Chernobyl. (2019). *Chicago Tribune*. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/travel/sc-trav-weekend-in-chernobyl-0416-story.html>. Acesso em 13 set 2020.
- RIEBSCHLÄGER, P.L. ‘Home Less’ By Photographer Nelson Garrido. (n.d.). *Ignant*. Disponível em: <https://www.ignant.com/2017/03/16/>

- home-less-by-photographer-nelson-garrido/. Acesso em 12 set 2020.
- STEWART, J. Interview: Photographer Documents the Faces of Homelessness in Award Winning Portrait Series. (2017). *My Modern Met* – The Big City That Celebrates Creative Ideas. Disponível em: <https://mymodernmet.com/pedro-oliveira-interview/>. Acesso em: 13 set 2020.
- VALENCIA, N. Últimos andares da Torre de David ficam inclinados após terremoto na Venezuela. Tradução de Romullo Baratto. (2018). *ArchDaily Brasil*. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/900663/ultimos-andares-da-torre-de-david-ficam-inclinados-apos-terremoto-na-venezuela>. Acesso em: 16 jul 2020.
- WADE, S. Now In Deterioration, Noritaka Minami Photographs The World-First Capsule Tower In Tokyo. (n.d.). *Ignant*. Disponível em: <https://www.ignant.com/2020/02/05/now-in-deterioration-noritaka-minami-photographs-the-world-first-capsule-tower-in-tokyo/>. Acesso em 12 set 2020.
- WALSH, N.P. The Architecture of Chernobyl: Past, Present, and Future. (2018). *ArchDaily*. Disponível em: <https://www.archdaily.com/893523/the-architecture-of-chernobyl-past-present-and-future>. Acesso em 08 ago 2020.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Weizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- YIU, P. Fearing coronavirus, Hong Kong's 'coffin home' dwellers stay indoors. (2020). *Reuters*. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-china-health-hongkong-coffinhomes-idUSKCN-20J1BS>. Acesso em 18 set 2020.

## Do drama de Shakespeare ao caleidoscópio de Greenaway: a narrativa das imagens em *A última tempestade* (1991)

Luciana Morteo Éboli (UFRGS)<sup>1</sup>

### Introdução

O trabalho analisa a adaptação do drama *A Tempestade*, de William Shakespeare, pelo diretor de cinema britânico, Peter Greenaway, no filme “A última tempestade” (*Prospero’s Books*), de 1991. Num primeiro momento, a análise parte da estrutura narrativa de ambas as obras, a saber, o drama em cinco atos escrito por Shakespeare no ano de 1611, período em que, segundo Bloom, “os ideais, tanto da sociedade como dos indivíduos, tinham uma importância suprema, pois os ideais renascentistas, fossem cristãos, filosóficos ou ocultistas, enfatizavam a união entre o pessoal e o espiritual”. Para o teórico, “Shakespeare se tornou o grande mestre da sondagem do abismo existente entre o ser humano e seus ideais” (BLOOM, 2000, p. 31).

Nesta narrativa de Greenaway, no contexto da década de 1990, quando muito dos recursos audiovisuais passam a fazer parte de construções fílmicas mais elaboradas em termos imagéticos, o cineasta reestrutura a narrativa do texto, não mais em atos, mas em vinte e quatro livros, ou seja, vinte e quatro breves narrativas da trama, e a essas narrativas somam-se um número considerável de quadros visuais e sobreposições, para dar conta de expressar o universo do drama do bardo inglês.

A partir dessas transposições, diversas relações se estabelecem no espaço da intermedialidade. Primeiro, a salientar a relação do personagem Próspero, o senhor da ilha, que num passado remoto foi usurpado pelo irmão na Itália, teve seu ducado roubado e viu-se banido e lançado numa viagem marítima, junto com a filha pequena, até a ilha longínqua onde ficariam exilados por anos.

Próspero é a personificação da figura humanista e do conhecimento do Renascimento. Possuía uma vasta biblioteca e muitos

1. Graduada em Artes Cênicas na UFRGS. Mestre e Doutora em Teoria da Literatura na PUCRS. Professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS na área de Teoria do Teatro.

saberes, em todas as áreas, o que fez com que confiasse seu o governo ao irmão em prol de seu interesse pelos estudos da ciência e da arte. Essa mesma sede de saber abre o espaço para que o irmão traidor lhe roubasse o reinado. Mas é esse mesmo saber que vai promover a vingança, através da magia e do ocultismo, e atrair os italianos para a ilha através de uma tempestade provocada por ele através de seus poderes sobrenaturais.

Para além das demais personagens e tramas paralelas do texto teatral, essa é a relação central estabelecida por Greenaway, ao criar sua versão cinematográfica para o drama: a narrativa de Próspero, o senhor da ilha, aquele que quer reparação, a figura que age em várias instâncias e detona variados conflitos. Não é por acaso que o título original do filme em inglês é *Prospero's books*. A partir disso, a peça elizabetana, originalmente escrita no século XVII, é atualizada através das relações que se estabelecem a partir de Próspero e se estendem a Miranda, Ariel, Caliban e os demais personagens do drama.

### **O modo do caleidoscópio**

O filme de Peter Greenaway pode ser comparado a uma espécie de caleidoscópio, onde cada movimento, ou cada capítulo/livro, reúne uma quantidade de expressões imagéticas e referências que constroem visualmente a trama da peça. Sabe-se que o caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um tubo com pequenos fragmentos de vidro colorido que se refletem em pequenos espelhos inclinados, apresentando, a cada movimento, combinações variadas. Podemos dizer que Greenaway extrai as imagens do texto teatral como se fossem pequenos vidros coloridos: movimenta, reflete e transforma em imagens de cinema. A esses recursos acrescentam-se ainda os aspectos sonoros para a reconstrução sensorial.

Segundo Patrick Pavis (2017), teórico dos estudos de teatro, para o uso da éfrase nos estudos teatrais é importante lembrar desta noção da retórica clássica como a apresentação de uma imagem visual por meio de palavras. Assim, a *ekphrasis* era utilizada para descrever um acontecimento, batalhas, funerais, entre outros, e ainda para expor uma situação visual com detalhes. Posteriormente, seu uso passou a ser frequente na descrição de obras de arte e no metadiscurso.

Na intersecção do visual e do verbal, muitas mídias dependem da éfrase. Ela serve como instrumento para análise dos elementos visuais da representação. No caso do espetáculo teatral, este se transforma constantemente sob o efeito da lembrança e todo comentário se situa nas esferas da intertextualidade e da intermedialidade.

### **O que define a teatralidade?**

De acordo com Pallottini: “Ninguém ignora que as teorias sobre arte se renovam sempre, revelando uma salutar evolução de pensamento e de factura que emerge dos próprios artistas e de seus estudiosos” (PALLOTTINI, 2015, p.11). Dessa forma, é como um salto no escuro: nunca sabemos como a arte move o teatro e, conseqüentemente, a perspectiva dada. Os signos são sempre reconfigurados, readaptados a uma nova realidade, a tempos, espaços, culturas, e, principalmente, a novos e diferentes públicos. Em termos de dramaturgia, hoje há uma gama infinita de termos que se direcionam à criação cênica: dramaturgia do ator, da cena, da luz, da sonoridade. Considera-se aqui o enfoque do texto dramático em relação à linguagem cinematográfica, independentemente de sua época, e este recai sobre suas especificidades e usos cênicos em comparação às demais formas artísticas.

A teórica Anne Ubersfeld (2005), estudiosa do texto dramático, afirma que a característica fundamental do discurso teatral é o fato de ser constituído por “uma série de ordens com vistas a uma produção cênica, uma representação, ser endereçado a destinatários-mediadores encarregados de retransmiti-lo a um destinatário-público.” (p. 164). Nessa mesma linha de raciocínio, Pallottini considera que, entre teatralidade e realidade, busca-se um ponto médio

entre a ilusão teatral e a verdade da vida, que todos nós conhecemos. O espectador sabe que, ao ir ao teatro, não poderá lá encontrar a pura verdade, o natural total; sabe, desde sempre, que vai ao teatro para encontrar uma ilusão, um fingimento, um faz de conta. Mas precisa de pontos de contato com o real, que lhe deem o apoio necessário, os elementos de ligação com o mundo em que vive, e que é o seu mundo conhecido (PALLOTTINI, 2015, p. 35).



Portanto, a partir destas perspectivas, temos como ponto em comum o fato de que a reflexão sobre o texto teatral traz consigo, inevitavelmente, a problemática da representação, seja na performance da cena, seja na transposição de linguagens. Ubersfeld (2005) parte do pressuposto de que existem no interior do próprio texto teatral as matrizes textuais de representatividade. Essas matrizes proporcionam possibilidades de análise que tornam mais visíveis os núcleos de representatividade no texto, atrelados ainda aos diferentes modos de leitura dele derivados.

Parte-se do entendimento de que o texto teatral tem como estrutura característica a sua composição em duas partes: o texto principal, composto pelos diálogos, e o texto secundário, composto pelas didascálias (ou rubricas) que são as indicações cênicas inseridas pelo autor e que dizem respeito aos elementos da representação – movimentação de personagens, intenções, definição de espaço, música, passagem de tempo, entre vários elementos -. A proporção na utilização, tanto de uma como de outra parte do texto, varia ao longo da história do teatro. Pode-se dizer que o diálogo está para a personagem da mesma forma que as rubricas estão para o autor- e estas últimas ocupam grande espaço no teatro contemporâneo, com textos compostos por imensas indicações cênicas e às vezes quase nenhuma fala.

O que as didascálias designam, pertencem ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação - onde não figuram como *falas*. (UBERSFELD, 2005, p. 6)

A escritura teatral não é subjetiva, ela é construída para dar voz e presença às personagens do texto, atrelada a determinadas ações, à organização das ações, a personagens em conflito e às tensões. Podemos afirmar que a leitura de um texto dramático é linear, porém sua consequente encenação abarca uma multiplicidade de signos simultâneos. O drama, portanto, é lacunar, e muito se responde durante a representação:

(...) as rubricas são, enfim, o esquema muito tênue daquilo que, inicialmente, afirmamos estar patente no espetáculo. É claro que continua a existir a possibilidade muito mais ampla e forte de se

mostrar os caracteres através da encenação. Mas, a rigor, a encenação está sendo pedida, sugerida, orientada pelas palavras do autor, primeiro criador daquele mundo. (PALLOTTINI, 2015, p. 95)

Para Bazin (2014), as relações entre o teatro e o cinema são mais antigas e mais íntimas do que em geral se pensa e, sobretudo, não se limitam ao que comumente chamava-se de teatro filmado. O teatro teve decisiva influência nos gêneros cinematográficos no que concerne aos repertórios e tradições. O autor enfatiza ainda, através da transposição das linguagens, a importância do fato dramático, ou seja, o drama ou ação, como característica do teatro que pode ser considerada como categoria dramática em outras mídias. O fato dramático, por sua vez, perde sua subjetividade ao agregar elementos diversos da arte, de suas diferentes formas e vozes artísticas e expressivas.

Na medida em que o discurso teatral é discurso de um sujeito-*scriptor*, ele é discurso de um sujeito imediatamente destituído de seu *Eu*, de um sujeito que se nega como tal, que se afirma como quem fala pela voz do outro, de muitos outros, como quem fala sem ser sujeito: o discurso teatral é *discurso sem sujeito*. (UBERSFELD, 2005, p. 168)

Há nisto a presença da ação como o impulso do drama, e isso se dará tanto no teatro como no cinema. É a situação que produz movimento, que acolhe a narrativa original e, no caso do cineasta Peter Greenaway, através de *A tempestade*, de Shakespeare, ele faz a multiplicação desta narrativa em acontecimentos visuais muitas vezes em proporções e ritmos alucinados. Os elementos do espetáculo teatral, explícitos ou não no próprio texto, em suas indicações além do diálogo, e depois no próprio diálogo,

(...) propõem informações de toda a espécie, de falas *de e sobre* qualquer personagem, pode-se ir montando essa personagem, nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que ao mostrar o que ela realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos, quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos. (PALLOTTINI, 2015, p. 99)

O conflito, então, como base dessa evolução da narrativa, seja no palco ou na tela de cinema, vê ampliada a presença de variados vetores no ser humano, do conflito interno ao externo. “A complicação

psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade” (PALLOTTINI, 2015, p. 106). Por outro lado, o conflito aparente nasce através da colisão, dos diálogos, das ações e das atitudes das personagens. Mas a multiplicação desses conflitos, através de uma construção que vai além dos preceitos aristotélicos, multiplica os recursos expressivos e imagéticos, próprios da linguagem cinematográfica, em maior ou menor grau.

## A personagem

A personagem de Próspero é o ponto de partida da narrativa fílmica de Peter Greenaway. Para isso, todos os conflitos da trama e suas consequências, no desenvolver da ação, se voltam para ele. *Prospero's Books*, o filme, na função de retomar o pensamento humanista, centra na figura desta personagem todas contradições e objetivos que permeiam sua construção no drama original. Esta opção do cineasta abre um leque de possibilidades e liberdades narrativas, pois permite a leitura dos conflitos, internos e externos, não só da personagem, mas de diferentes contextos, de época, social, e mesmo, ao remeter aos tempos de Shakespeare, humanista. Para Pallottini (2015), o autor, na criação de uma personagem, se permite desenhar um ser humano, num primeiro momento, esquemático, para, a seguir, atribuir-lhe as características necessárias, as cores que o ajudarão a existir e também a fazer existir a sua ‘verdade’ ficcional - para além de uma personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. “Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um ser *que é*” (p. 25).

Portanto, temos aqui a personagem, esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral. (PALLOTTINI, 2015, p. 25-26)

A mesma autora lembra que a personagem dramática não é monolítica, possuidora de uma única vontade e desprovida de conflitos. A personagem tem consciência das circunstâncias em que se encontra, de sua situação e das consequências de seus atos. Sofre por seus impulsos e suas paixões e age, por diálogos ou por ações. No filme de Greenaway, a vida de Próspero, do passado e do presente, articula várias formas de contar e reconstruir dos fatos. Ao tratar da personagem definida por Hegel, Pallottini (2015) aponta que “naturalmente, o alvo de uma personagem, determinante de sua vontade e das suas ações, colide com o de outra ou outras personagens” (p. 44). Esta colisão é o que produz a ação e faz o drama avançar. Portanto, importa apresentar devidamente os caracteres, seus fundamentos, paixões, sentimentos, ideais; importa o entendimento do caráter, não só de uma única personagem, mas do conjunto de personagens que constam na obra dramática. A autora enfatiza ainda que, na estrutura dramática Hegeliana,

o poeta não deve falar por si próprio, colocando-se sobre e quase à revelia das personagens, para defender seus próprios pontos de vista. É essencial que a personagem siga o seu caminho e aja com a coerência determinada pelo seu todo vivo, pelos seus fins e suas paixões. Mas, principalmente, é necessário que ela *aja*. Agir é a sua função. Não nos bastam caracteres muito bem desenhados, perfeitamente coerentes, cheios de força moral e de vontade, mas inativos. A uma decisão ou a um conflito (e a decisão é quase sempre precedida de conflito interno) deve-se seguir a objetivação: a ação dramática, que vai produzir consequências, novos conflitos, novas posições opostas, novos movimentos e, portanto, mais ação. (PALLOTTINI, 2015, p. 45)

Sobre a caracterização de personagens, destacam-se variados enfoques que demandam mais ou menos atenção na construção do drama, conforme o contexto, época e intenções do autor. Seja essa construção feita do ponto de vista físico, seja psicológico ou social – ou outros -, a caracterização estrutura um esquema humano através de traços organizados. É encargo do autor definir o aspecto que mais lhe interessa mostrar. A cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização, com ênfases em aspectos diferentes. Com base nestas possibilidades podemos evidenciar a opção do cineasta em construir a trama através da visão

da personagem de Próspero, aquela que melhor poderia sintetizar e conduzir os principais discursos da obra de Shakespeare.

Há momentos altíssimos da criação dramaturgica em que o autor não está absolutamente interessado em perquirir o que se passa no interior, no íntimo, no subjetivo da personagem. Interessa-lhe o que ela faz, interessam-lhe as suas ações, interessam até mais as forças que a impelem a fazer o que faz. Forças sociais ou políticas, por exemplo. (PALLOTTINI, 2015, p. 91-92)

### **Ação e tempo na representação**

Ao sustentar-se a ideia de que a ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, que pressupõe o evoluir constante dos acontecimentos, das vontades, dos sentimentos e das emoções, salienta-se, a partir de Pallottini (2015), que a *Ação* é um dos conceitos mais discutidos e analisados na história da dramaturgia. “E, uma vez que se consiga identificar a ação, diferente de puro movimento externo, diferente do simples enunciar de teorias ou de sentimentos, ter-se-á caminhado muito no conhecimento da estrutura do drama” (p. 23). Tanto no teatro como na transposição para o cinema, a ação expõe posições antagônicas, defendidas pelas palavras, sentimentos, emoções, atos das personagens. No caso do filme em questão, a reunião de recursos de tecnologia audiovisual, que compreende cortes, repetições e replicações, encontra novos caminhos para a reprodução da ação dramática.

O teatro, outrossim, não se limita à narrativa dos fatos passados e já acabados, nem ao recital de poemas líricos, ou ao mero canto, à simples dança – e nenhum desses outros tipos de arte são aqui menosprezados. Trata-se, no entanto, de outra coisa. O teatro de que falamos trata de, através de atores vivos – e não de gravação de imagens de atores, caso do cinema e, de certa forma, da televisão –, rerepresentar uma história, uma trama, um enredo, uma criação imaginária, como se ela estivesse acontecendo de novo naquele momento. De novo e pela primeira vez, todas as vezes. (PALLOTTINI, 2015, p. 22)

Por outro lado, Ubersfeld (2005) afirma que o problema fundamental do tempo no teatro é que ele se situa em relação ao

*aqui-agora*, no presente do espectador, conclui-se que o teatro por natureza nega a presença do passado e do futuro. Dizer que a escritura teatral é uma *escritura no presente*, abre possibilidades para confrontar com a construção fílmica, com as possibilidades de reverter e trazer, através dos recursos narrativos, visuais e de desconstrução, um outro viés desse tempo.

## Os livros de Greenaway

Dos vinte e quatro livros criados no roteiro cinematográfico de Greenaway, com todas as suas composições imagéticas e sonoras, que evidenciam sobreposições, cortes, angulações, misturas sonoras e efeitos visuais, podemos extrair vinte e quatro movimentos como variações do caleidoscópio. Destacam-se na obra, seis destes movimentos, intitulados: *O Livro da água*, *Um atlas pertencente a Orfeu*, *O libreto das pequenas estrelas*, *O livro da terra*, *O livro do amor* e *O livro das utopias*.

O primeiro deles, *O Livro da água*, está relacionado ao início do filme e ao início do drama de Shakespeare, a tempestade inicial. Tal acontecimento trará os naufragos à ilha, para que Próspero dê cabo à vingança planejada. No quadro cinematográfico, há a imagem da água pingando, tinta pingando, alternâncias rápidas entre uma grande piscina e o gabinete de Próspero, onde ele escreve o drama (uma espécie de Próspero – Shakespeare). Na piscina, cenas do naufrágio de um barco de papel afundando sob o jorro de urina de uma criança, personificação do espírito Ariel, que auxilia no naufrágio.

Muitos livros de armar se abrem e se transformam em construções reais. Efeitos de chuva artificial, com luzes, emolduram o quadro visual. Enquanto isso, o barco de papel afunda, ninfas no fundo da água brincam de jogar um barco de brinquedo e a imagem da caneta nanquim de Próspero escreve num papel a fala dos sobreviventes: “nós naufragamos, nós naufragamos, nós naufragamos”.

Em *Um atlas pertencente a Orfeu*, a personagem de Próspero narra o nascimento da filha Miranda e seu passado com a esposa falecida, enquanto o cineasta compõe imagens com mapas de anatomia, fotos, imagens de feto, de envelhecimento, de morte. Uma dissecação de um cadáver e de uma barriga de grávida, em cena bastante realista e forte, se alterna com a imagem de sua mulher sendo velada.

Já em *O libretto das pequenas estrelas* há um contraponto com a imagem do bebê no barco do exílio, Miranda, numa atmosfera de sonho e de paz, com a dor e preocupação de Próspero. Ela e seu pai navegam enquanto ela brinca no barco, tranquilamente, com um chapéu de papel na cabeça. No texto do Shakespeare, ele relembra à filha esse momento de contradições:

PRÓSPERO: (...) apressaram-se a acomodar-nos em uma embarcação, conduziram-nos por algumas léguas até o mar, onde nos esperava a carcaça podre de um barco sem equipamento: nem cordame, nem vela, nem mastro, e que os próprios ratos haviam por instinto abandonado. Foi dentro dessa casquinha que nos atiraram, para que ali ficássemos, gritando para o mar, que nos respondia rugindo; suspirando para o vento, que nos retrucava suspirando de volta, condoído, mas afastando-nos da costa (...) ah, um querubim foste tu, que me conservou vivo. Imbuída de uma coragem celestial, quando eu cobria o mar de gotas salgadas e gemia sobre o meu fardo, tu sorrias, o que em mim ressuscitava o fato de eu ter estômago para aguentar tudo o que viesse pela frente (...) alguma comida nós tínhamos e água para beber, que um nobre napolitano de nome Gonçalo, por caridade (e por ter sido designado executor do plano), nos deu, juntamente com ricas vestimentas, linhos, utensílios e coisas de primeira necessidade, o que nos foi e é de grande valia. Em sua bondade, sabedor que era de meu amor aos livros, supriu-me com volumes de minha própria Biblioteca, os quais eu prezava mais do que meu próprio Ducado. (SHAKESPEARE, 2002, p. 18-19)

*O livro da terra*, importante momento da obra de Greenaway, traz a presença da personagem de Caliban, o ser local, num ambiente de natureza. Ele é corpo, ele é dança, é movimento e é libido. Esta personagem é tudo que, para o pensamento renascentista, era considerado primitivo. Conserva uma subserviência a Próspero, seu amo. Daí derivaram perspectivas teóricas que metaforizam, no texto de Shakespeare, o período das expansões territoriais e da opressão nas colônias. A dança, o corpo, a presença de seres bailarinos, mostram este corpo vivo, dilatado, mas preso às convenções da dominação.

CALIBAN: Esta ilha é minha, pois herdei de Sicorax, minha mãe, e tu a roubaste de mim. Quando aqui chegaste, me acarinhavas, e me tinhas em alta conta; davas-me água com pinhões de cedro; e me ensinavas como nomear as duas grandes Luzes: a maior, que

governa o dia, e a menor, que governa a noite. E eu então te amava, e a ti mostrei todas as virtudes da Ilha, as fontes de água doce, as salinas, os pontos desérticos e as terras férteis. Maldito seja eu, que assim procedi. Que todos os feitiços de Sicorax, sapos, baratas, morcegos, pousem em vocês, pois eu sou todos os súditos que o senhor tem, e antes era eu o meu próprio Rei. E aqui o senhor me prende, como porco confinado, nesta inóspita laje de pedra, enquanto tiras de meu alcance o resto da Ilha. (SHAKESPEARE, 2002, p. 26-27)

E, por fim, destacam-se *O livro do amor* e *O livro das utopias*. O primeiro vai mostrar imagens de plantas, pólen e polinização. Compara a presença do feromônio e do amor, e contrapõe com o encontro e apaixonamento de Miranda e Ferdinando, como parte do plano de Próspero para retomar seu antigo posto de duque. As figuras elizabetanas ficam evidentes no figurino dos estrangeiros, totalmente inadequados à realidade da ilha, numa relação direta entre a peça e o filme. E no *Livro das utopias* há uma projeção, por parte de Próspero, de como seria a ilha no caso de uma colonização. Vê-se o antigo duque pensando politicamente sobre sua posição roubada e a presença de um contraponto com o dito mundo civilizado europeu e a idílica vida na ilha.

PRÓSPERO: Faz doze anos, Miranda faz doze anos, e teu pai era o Duque de Milão, um príncipe com muito poder nas mãos. (...)

MIRANDA: Ah, meu Deus do céu. Por que traição fomos atingidos e tivemos de vir embora? Ou foi melhor assim, e tivemos foi sorte?

PRÓSPERO: Traição e sorte, minha filha, tanto uma como outra. Foi por traição, como dizes, que nos fizeram levantar âncora de lá, mas por sorte viemos parar aqui. (SHAKESPEARE, 2002, p. 14)

É possível perceber, conforme a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013), a apropriação e recriação do universo artístico e narrativo, apoiado na mistura de linguagens realizada por Greenaway, para reunir teatro, artes visuais e cinematográficas. Ao abordar a problemática das adaptações, três perspectivas teóricas podem ser relacionadas à proposta de transposição cinematográfica para *A Tempestade* de Shakespeare: primeiro, a transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa transcodificação pode envolver mudança de mídia, de um poema para um filme, ou gênero, do épico para o romance, ou uma mudança de



foco e, portanto, de contexto. Consiste em recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, com a possibilidade de criar uma interpretação visivelmente distinta. A segunda traz o conceito de adaptação como um processo de criação ou de um ato criativo. Isso envolve tanto a (re) interpretação quanto a (re) criação, dependendo da perspectiva, e pode ser chamada de apropriação ou recuperação. Por último, há a adaptação como forma de intertextualidade, como se fossem palimpsestos que, por meio das lembranças de outras obras, ressoam como repetições com variações. Ainda que os três pontos estejam presentes, pode-se situar com mais evidência, nesta terceira perspectiva, a ponte entre *A tempestade* de Shakespeare e *Prospero's Books* de Greenaway.

Portanto, o cineasta dá ênfase a diferentes recursos narrativos de estrutura dramática e, a partir das mais variadas referências, num encontro crítico entre material, perceptivo e social, de circunstâncias sociais, históricas, comunicativas e estéticas. Cria-se, assim, esse caleidoscópio de sobreposições visuais e sonoras, colagens e recriações imagéticas, a partir de interrelações e interações entre as mídias em diferentes culturas, épocas e artes. Dessa forma, os diversos modos de engajamento com o processo de transcodificação, em diferentes níveis, na medida em que se sobrepõem estéticas distintas de linguagens artísticas, pressupõem exercícios de diálogos, tensões, críticas e reinterpretação do texto de Shakespeare ao filme de Greenaway.

### **Considerações finais**

Ao analisarmos as relações de interações entre as mídias, suas significações e suas materialidades, constatamos, a partir de suas manifestações, que a transposição da peça de teatro para o filme, neste caso estudado, se reforça a partir das semelhanças. As ligações que se estabelecem propõem diálogos entre diferentes categorias, mas provocam o reconhecimento desde o drama de Shakespeare, de sua época e de seus discursos, até a contemporaneidade do filme de Greenaway.

Abordar as práticas intermediáticas, como nesse caso, em textos individuais específicos, enfatiza, conforme diz Rajewsky, “as diversas formas e funções que as práticas intermediáticas assumem” (2012,

p. 52). Para tanto, cabe avaliar as interações e interferências desse cunho midiático e buscar identificar os cruzamentos das fronteiras que compõem as duas obras de arte distintas, ainda que de mesma origem. Para a autora,

o fato de que filmes e vídeos ocupem o palco há décadas e que tecnologias digitais estão cada vez mais presentes não constituem motivos para rejeitarmos a suposição que fundamenta os conceitos vigentes de intermedialidade no tocante ao cruzamento de fronteiras. (RAJEWSKY, 2012, p.59)

Pelo contrário, apresentá-las em cena, no palco, a partir de um texto ou não, pressupõe o teatro como uma arte com estrutura plurimidiática, da mesma forma que o filme abarca as categorias dramáticas. Há uma oscilação entre as fronteiras da mídia e das convenções, das transformações históricas e da fluidez. A perspectiva do caleidoscópio, ao multiplicar a narrativa de Shakespeare através de uma nova mídia, com novos acréscimos e reorganizações de signos, faz com que pensemos em três modos para a prática intermídia: a sua transposição através da adaptação do texto dramático para o filme; a própria combinação de mídias, ao inserir na obra fílmica efeitos de luz, de sonoridades, de recortes e referências plásticas e estéticas; e as referências pontuais de outras obras de arte pertencentes a linguagens artísticas diversas. Estas são concepções qualitativas diferentes, mas que possibilitam analisar a recriação de uma obra de arte a partir de outra, como neste estudo, com todas as suas interdependências.

Se pensarmos na perspectiva histórica, as várias combinações dos elementos citados acima, como atesta Rajewsky (2012), podem resultar no desenvolvimento de novas formas e, posteriormente, também podem originar uma forma de “arte ou gênero midiático convencionalmente distinto” (p.59). No caso de *A última tempestade*, Peter Greenaway reconstrói a linguagem do cinema, na década de 1990, através de novos paradigmas. Ao recontar o drama de Próspero, Miranda, Ferdinando, Caliban, Ariel e das demais personagens, o cineasta mergulha na dimensão simbólica do texto e, principalmente, das peculiaridades das próprias figuras atuantes na ação, para articular elementos visuais e sonoros dentro da ideia do feérico: “a superposição de um mago vingativo que aprende a perdoar, um espírito de fogo e ar, uma criatura metade humana, feita

de terra e água” (BLOOM, 2000, p.806). Essa descrição dialoga com as possibilidades que o texto elizabetano oferece para a expansão das possibilidades simbólicas e artísticas.

O que se assiste, então, é uma profusão de discursos através das mais variadas linguagens da arte, que compõem uma inumerável quantidade de quadros visuais, recortes e saltos narrativos. Se há uma capacidade enigmática do texto, da trama do homem em busca de recuperar seu ducado e narra seus principais fatos passados em paralelo à profusão de situações fantásticas e oníricas, há o diálogo que se estabelece entre peça/ filme captado pelo cineasta na proposição de Shakespeare. O conhecimento mágico de Próspero é teatralizado. Ele define ações de personagens, manipula situações e é capaz de transgredir realidades. Tem o poder de invocar tempestades, e o faz, na abertura do drama, e utiliza seus poderes como se fosse uma ilusão teatral.

O que se considera, então, como primazia da construção do drama e do filme, percebe-se na sensibilidade da ação: a fábula transcrita por imagens, agregada a movimentos e situações; a presença do humano enfatizada pelos atores, bailarinos em constante diálogo com os demais recursos cênicos, além da sobreposição do século XVII pelo século XX, com suas peculiaridades de épocas e de culturas. Peter Greenaway, com seu *Prospero's Books* ou *A última tempestade*, vai buscar em *A Tempestade*, de William Shakespeare, as possibilidades de, através da intermedialidade, construir uma nova obra de arte permeada pela história e por suas identidades.

## Referências

- BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PALLOTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio H. de Godoy, Adriano C.A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In DINIZ, Thais Flores Nogueira & VIEIRA, André Soares (org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012.
- SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

## Todo quadro é um corte: o elemento paisagem nas narrativas em quadrinho

Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira (UFRJ)<sup>1</sup>

### Introdução

A psicanalista Maria Rita Kehl, em livro intitulado *Deslocamentos do feminino*, investiga o conceito de feminilidade na teoria freudiana e a consequência dessa formulação para a maneira como as analisadas foram e ainda são vistas por teóricos e psicanalistas. Para isso, ela precisa historicizar as enunciações de Freud sobre as mulheres e reconhecer que existiam - como sempre existem - os limites do tempo histórico e que Freud, além de criador da psicanálise, era também um homem de seu tempo. Não se trata de desmerecer ou rejeitar o que foi construído como conceito ou como prática no campo. Existem, inclusive, limites que são colocados pelo próprio pensamento, que precisa restringir para tornar o mundo inteligível. Kehl reconhece que, em alguma instância, os impasses relacionados ao conceito de feminilidade não têm a ver com a teoria freudiana, uma vez que:

Cada mulher em particular é um sujeito em construção, e a feminilidade, um conjunto de representações que tentam produzir uma *identidade* entre todas as mulheres; mas que, por isso mesmo, não pode dar conta das questões de cada sujeito. (KEHL, 2016, p. 96)

O limite da teoria e da prática, seus atravessamentos, seus encontros e desencontros; o limite do tempo histórico, das relações socio-culturais, dos conflitos ideológicos, dos pontos cegos inevitáveis a qualquer um que se propõe a ser autoral e inventivo; esses limites não são exclusividade de Freud, nem da psicanálise, nem do conceito de feminilidade. E não é sobre essa discussão que gostaria de me ater.

Além da discussão histórica e da leitura de cartas que Freud endereçou sobre as mulheres, Kehl constrói a sua mulher freudiana a partir de uma outra mulher, literária e conhecida pelo cânone

1. Licenciada em Letras - Literaturas pela UFRJ (2019). Atualmente, é mestranda no Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

ocidental. Estou falando de Emma Bovary, protagonista do romance de Flaubert *Madame Bovary*. Essa escolha metodológica de Kehl colabora para uma pergunta fundamental: em que a psicanálise contribui para a análise literária? Como a literatura se relaciona com outras áreas do saber? É possível fazer crítica literária sem a ajuda de outras áreas do saber?

Qual é, dentro do fazer crítico, a especificidade de ter como objetivo não a teoria sobre a literatura, mas a própria literatura, como é o caso da crítica literária? Pois, na prática, o que Kehl ajuda a compreender é que a literatura não é um mero instrumento à serviço do conhecimento científico; é uma produtora ativa de mundos e saberes sobre eles e que opera como registro do seu presente. É, antes de tudo, uma forma de estruturar o mundo *na e pela* linguagem:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente ou sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CÂNDIDO, 2011, p. 179)

Talvez seja por esse modo de organização que outras áreas procurem a literatura como um recurso imagético ou ilustrativo, uma vez que ela, assim como outras formas de arte, é capaz de dar a ver a cena sem que a experiência precise ser encenada. Movimento duplo nessa ordem construída: a proposta de ordem que se apresenta no texto e a agentividade do leitor que, pela análise crítica ou pela mera fruição, pode, por desejo ou por acaso, desordenar alguns tijolos para construir uma nova estrutura. Essa interação não se dá sem tensão e embate, pois se ora a arte se apresenta como um campo aberto e potencialmente infinito de leituras e interpretações, há momentos em que ela, de antemão, define a sua forma e diz ao leitor que só vá até aqui, separando o que é texto e o que é a subjetividade de quem se debruça sobre ele. Nem tudo o que é lido está no texto. Há um corpo que se debruça sobre ele, que se envereda pelas palavras. “Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me

seduz” (BARTHES, p. 47). A linguagem propõe afetos e o afetado - pela ferida ou pelo prazer - intervém de volta, na linguagem que lhe é própria. Pode ser que desses afetos suja um movimento de escrita:

Escrevo porque não quero as palavras que encontro: por subtração. E, ao mesmo tempo, esta *penúltima linguagem* é a de meu prazer: leio ao longo das noites Zola, Proust, Verne, *Monte Cristo*, *As Memórias de um Turista* e mesmo às vezes Julien Green. Isto é o meu prazer, mas não a minha fruição: esta só tem possibilidade de aparecer com o *novo absoluto*, pois só o novo abala (infirmar) a consciência (fácil? de modo algum: nove em dez vezes, o novo é apenas o estereótipo da novidade). (BARTHES, 2015, p. 49)

Um dos caminhos do fazer crítico: uma escrita que nasce da tensão gerada pelo afeto do texto, do impulso de querer, no texto, algo que não está em sua superfície. Daí a força de mexer nos tijolos da construção, da matéria bruta que compõe a linguagem - seja imagem, seja som, seja corpo, seja palavra. Para pensar sobre as narrativas que nos afetam, é preciso reconhecer seus tijolos.

## Os quadrinhos como linguagem

Para dar continuidade, quero afunilar as reflexões genéricas sobre crítica, já que o objeto que me interessa é a especificidade das histórias em quadrinhos. A partir da análise da HQ *viagem em volta de uma ervilha* quero perpassar pela matéria que constitui as histórias em quadrinhos. Observar um pouco os “tijolos” mencionados por Cândido. Trata-se de uma forma de linguagem que se articula a partir da relação entre imagem e palavra. Essas relações são tecidas dentro do multiquadro (em inglês *grid*), com todos os múltiplos elementos que a compõem. É o nome que se dá à página de uma HQ, com todas as relações que se inserem dentro dela. Nesse sentido, não é possível pensar uma história em quadrinho apenas pela junção entre texto e imagem. Embora isso de fato se dê nessa forma de linguagem, encará-la de tal forma pode levar a confusões com outras formas de artes narrativas, tais como textos ilustrados, textos publicitários, além de obras de arte visuais que façam uso desses elementos. Texto e imagem são parte do jogo de linguagem que as narrativas em quadrinho propõem e é no multiquadro que esse jogo se dá (a ler e a ver).

Elas estão lá, as imagens e as palavras. Só que além delas há outros elementos, que também possuem agenciamento de sentido no multiquadro: as sarjetas (o espaço entre cada quadro), os balões (que podem existir ou não), o número de quadros na página, as linhas que os dividem (que podem existir ou não)... São essas relações que compõem o multiquadro. São as imagens, o texto, as linhas, o branco - todos elementos ativos e produtores de significados.

Agora, sigo para a HQ *viagem em volta de uma ervilha*, a que dedicarei a maior parte das reflexões propostas.<sup>2</sup> A narrativa é assinada por duas autoras, Sofia Nestrovski e Deborah Salles. Além de autoras, são também personagens da narrativa. Vale a pena observar alguns detalhes. No corpo da narrativa, há uma imagem que compõem uma sequência junto com outras três. A que me interessa é a segunda. Na primeira, a gata, Princesa Ervilha, está deitada na página à direita com o apartamento intacto e arrumado no fundo. Na terceira, a gata está novamente deitada, na página esquerda, com a casa bagunçada ao fundo. A segunda é a que me interessa e mostra a transição entre as duas primeiras.

Nela, a gata aparece repetidas vezes, em lugares diferentes do apartamento, como se pudesse ocupar diferentes espaços no mesmo tempo. Em cada imagem repetida da gata, ela realiza ações que bagunçam o apartamento. Nesse caso, não são quadros ou sarjetas que criam a ilusão de passagem de tempo. A repetição em sequência da imagem da gata, sem que ela seja destacada em quadros menores, é o que cria a sugestão de movimento e conduz a sequência narrativa. A alternância do preto e rosa também ajuda nesse sentido. Na primeira imagem da sequência, onde tudo está arrumado, há menos rosa. A partir da segunda, o rosa (que, não por acaso, é também a cor da gata) cresce na cena, como uma espécie de marca deixada por ela por onde passa. É algo que acontece no caso específico dessa cena, no sentido que não cabe a generalização de atribuir o movimento da cor rosa aos movimentos realizados pela gata. Trata-se mais de reconhecer que a interação entre as duas cores (preto e rosa) ao longo de toda a narrativa são produtoras de sentido, embora não se enquadrem precisamente na classificação de texto e imagem

2. Por conta das regras de publicação, as imagens usadas para o texto não puderam ser colocadas aqui. O site <https://deborahsalles.com/viagem> possui algumas imagens do livro disponíveis para livre acesso.



de forma estanque. O texto em si está em cor preta e por isso dialoga com todo o preto que aparece na página.

Na prática, indo pela tentativa tanto de buscar uma unidade mínima para a linguagem dos quadrinhos (a linha, a sarjeta, o quadro etc) tanto pela tentativa de defini-los como um sistema constituído da junção de texto e imagem deixarão, inevitavelmente, falhas quando a atenção se volta para o detalhe. Na imagem da Princesa Ervilha, não há nada particularmente distintivo de uma história em quadrinho. Se isolada do conjunto da narrativa, pode ser lida como uma imagem solta dentro um livro ilustrado. São situações que fazem parte do jogo crítico: lembrar que, quando se olha para um tijolo, é preciso lembrar que ele faz parte de uma estrutura maior, e que, se é dele isolada, perde sua função, sua firmeza e sua forma.

O teórico Thierry Groensteen diz que, para pensar o quadrinho como sistema de linguagens, é preciso abrir mão de duas ideias. A primeira é a de que “o estudo das histórias em quadrinhos, assim como de qualquer outro sistema semiótico, deve passar por uma decomposição em unidades constitutivas elementares” (GROENSTEEN, 2015, p. 10) enquanto a segunda é ideia de

que as histórias em quadrinhos seriam *essencialmente* um misto de texto e imagem, uma combinação específica de códigos linguísticos e visuais, um ponto de reencontro entre duas ‘matérias de expressão’ (na acepção do linguista Louis Hjelmslev). (GROENSTEEN, 2015, p. 10-11)

Na visão do autor, as duas ideias acabam gerando entraves para a construção de uma teoria dos quadrinhos que seja interessante para a forma como a linguagem se constitui. Embora exista a hipótese de que a unidade mínima dos quadrinhos seja o quadro, na visão do autor a sua presença não é o suficiente para descrever a totalidade dessa linguagem:

Não me soa útil fetichizar *a priori* certos códigos que seriam mais específicos aos quadrinhos do que outros. Este ponto também merece breve esclarecimento. Christian Metz insistiu em muitos escritos no fato de que a linguagem cinematográfica é resultado da combinação de códigos específicos e códigos não específicos. Em se tratando de quadrinhos, os códigos que são realmente específicos talvez sejam menos comprováveis do que no cinema (se é que eles ainda existem) [...]. Os quadrinhos, portanto, são uma combi-

nação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matérias(s) da expressão e de um conjunto de códigos. É a razão pela qual podem ser descritos apenas em termos de *sistema*. O problema que se põe em análise, portanto, não é favorecer um código, é encontrar uma via de acesso ao interior do sistema que permita explorá-lo na sua totalidade e mostrar sua coerência. (GROENSTEEN, 2015, p. 14-15)

Por essa via de acesso é que é possível, a partir da combinação de conjuntos de códigos, acessar os quadrinhos como sistema de linguagem. É uma ideia um pouco mais complexa do que uma mistura entre texto e imagem e parece mais adequada à análise de quadrinhos com todos os recursos narrativos que eles apresentam. A busca pela apreensão da totalidade da arte é falha. As narrativas em quadrinhos, como criações, jogam com o sentido que mostram e o que lhes é atribuído. Nada os diferencia nesse sentido de outras formas de expressão artística. O que lhes é peculiar é que jogo se dá entre códigos e não entre elementos dentro do código. Um código criado de outros códigos? É por essa hipótese que transito, sem negar que há uma escolha impulsionada puramente pelo prazer que me despertam essas leituras e, reitero: “Sobre o prazer do texto, nenhuma ‘tese’ é possível; apenas uma inspeção (uma introspecção) que acaba depressa.” (BARTHES, 2015, p. 42)

### **Em torno de gatos, lombadas e ervilhas**

Gatos domésticos têm hábitos interessantes. Alguns um pouco chatos para os humanos que com eles coexistem. São bichos que bebem pouca água. Mesmo no calor intenso, eles são capazes de passar um bom tempo com sede. Na vida selvagem, eles aprendem que água limpa é água corrente, não parada. Por isso o pote de água reservado a eles não é o suficiente, e muitas vezes eles param em frente a qualquer torneira fechada e miam, miam, miam até o humano mais próximo abrir a torneira e deixar a água correr.

Essa é a parte divertida. Outras vezes, movidos não sei se por sede ou curiosidade, eles derrubam os recipientes que portam líquidos (qualquer recipiente e qualquer líquido) para conferir o que tem dentro. Se é água, eles bebem. Se é café frio, chá quente, cerveja, vinho, eles cheiram, derrubam, e vão embora, deixando para o humano mais próximo o líquido derramado no chão, não sem fazer

uma cara feia como se se perguntassem como alguém é capaz de beber algo tão malcheiroso. Às vezes, deixam o copo quebrado. A depender do dia, não é muito divertido, mas com certeza não deixa de ser um hábito interessante. É uma das consequências de compartilhar espaços com os felinos: eventualmente, precisar limpar cacos que eles quebraram. Ou trocar os copos de vidro por copos de plásticos (o que é melhor para o convívio e pior para a natureza).

T.S. Eliot escreveu um poema chamado *The naming of cats*. É sobre nomear os gatos. Para ele, cada gato tem três nomes. Gatos carregam o mesmo número de nomes que somos capazes de chamá-los. O mais importante é que o poeta fala de um nome que “Só O Gato sabe, mas a ninguém confessa.”<sup>3</sup> De certa forma, é um nome que habita a incomunicabilidade entre humanos e gatos. Talvez porque o ato de nomear o gato não seja um ato de linguagem que tenta comunicar alguma coisa ao animal. Nomear o gato acaba sendo uma tentativa de dar vazão a um nome que não podemos ter e que, de certa forma, comunica mais a quem chama do que a quem responde. É a partir de uma reflexão sobre os nomes de sua gata que Sofia começa uma digressão sobre sua vida e sobre sua relação com histórias contadas a ela durante sua infância. Na sequência de quatro quadros, sequenciados verticalmente em duas páginas, a personagem Sofia narra suas digressões em relação à história da Princesa Ervilha, marco da sua infância que deu nome à sua gata:

Quando se conta essa história, é para fazer uma associação entre a ideia de sensibilidade e a de nobreza. Mas talvez o conto seja menos sobre sensibilidade e mais sobre desproporção e desencontro, porque, para uma pessoa sensível, não tem como uma ervilha ser pior do que uma torre de vinte colchões. O problema foi colocado no lugar errado, e a origem foi revelada por um parâmetro torto. Eu também era chamada de Princesa Ervilha quando era criança, porque vivia desproporcionalmente doente e em desencontro com o mundo. (NESTROVSKI; SALLES, 2019, p. 44-45)

No entorno desse texto, Sofia aparece adormecida em uma pilha de livros, que gradualmente aumenta em cada quadro. Não há nenhum balão de fala nesse momento, apenas o texto nas margens

3. Disponível em <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/40553.pdf>. Acesso em: 5 de novembro de 2020.

superiores, sem divisão com as imagens. A cor rosa nesse momento da HQ assume uma função diferente em relação à página analisada anteriormente: os únicos elementos que aparecem em rosa são bolhas circulares com letras dentro. Todos os outros elementos (Sofia, a gata, o texto e os livros) estão na cor preta sobre o fundo branco. Nesse caso o rosa não aparece como marca relacionada à gata, mas à própria linguagem representada pelas letras coloridas em balões. Esse contraste estabelece uma zona limite entre a fantasia e a realidade, pois, se Sofia dorme, pode ser que as bolas com letras dentro estejam em uma dimensão entre o sono e o sonho. Da mesma forma que na outra cena, o elemento cor de rosa (aqui, no caso, um representante simbólico das reflexões de Sofia sobre a linguagem) vai preenchendo a página, a ponto de transbordar no último quadro destacado. Também é um elemento que não ultrapassa os limites marcados pelas linhas que separam o que está fora e dentro de cada quadro, e transbordam nas sarjetas. Como a gata, Ervilha, brinca com as letras, o que se estabelece é um jogo ambíguo entre a realidade representada pelas imagens e a intervenção de um elemento que não se sabe ao certo se é real ou onírico, que, ainda assim, interage com esse ambiente e começa, aos poucos, a se confundir com ele.

Essa mescla entre a realidade e o sonho, entre a vida de vigília e a atividade onírica presentes na HQ parte da influência que as autoras reconhecem do universo do ilustrador e quadrinista Winsor McCay, autor de *Little Nemo in Slumberland*, tira publicada a partir dos anos 10 nos Estados Unidos e considerada um marco histórico importante para a história dos quadrinhos modernos. Nele, as aventuras de Nemo se dão no limiar entre a realidade e o sonho, não raro acabando com o choque do personagem ao acordar.<sup>4</sup>

Em entrevista, Sofia fala da influência de McCay para *viagem em volta de uma ervilha*:

Existe algo do tom geral do “Little Nemo” que nos atrai. Em primeiro lugar, isso de você não saber se é um quadrinho para crianças ou para adultos. E isso de ele viver histórias mágicas e cheias

4. Disponível em: [https://www.taschen.com/pages/fr/catalogue/graphic\\_design/all/01129/facts.winsor\\_mccay\\_les\\_aventures\\_completes\\_de\\_little\\_nemo.htm#images\\_gallery-1](https://www.taschen.com/pages/fr/catalogue/graphic_design/all/01129/facts.winsor_mccay_les_aventures_completes_de_little_nemo.htm#images_gallery-1). Acesso em: 5 de novembro de 2020.

de aventuras nos sonhos, mas o que muitas vezes as motiva é um troço totalmente banal e estranho: aquilo que ele comeu no jantar. A indigestão cria histórias lindas.<sup>5</sup>

É também com esse tom que as autoras jogam. Não é certo o que se dá no sonho e o que se dá no espaço da realidade. Não é só um artifício do grafismo e do uso da imagem como alicerce do texto, pois há outras HQS em que não se tem dúvida em relação ao que está acontecendo no espaço tido como real e no espaço do sonho, da rememoração, do imaginário etc. Há recursos visuais que podem ajudar a fazer essa distinção, como tipos específicos de balões, mudanças no uso da cor ou nos traços. No caso da *viagem* há uma intenção de se construir um espaço onírico, em que as regras de tempo e espaço são subvertidas, a partir de objetos e ações banais do cotidiano. Talvez por isso a narrativa não passe por grandes climas e reviravoltas. É mais uma espécie de passeio por um universo que é ao mesmo tempo consciente e inconsciente, um espaço de transição. O investimento maior está na simplicidade e no quanto os elementos presentes no seu cotidiano são capazes de contrastar com o preto no branco de todo dia. É uma espécie de mundo cor de rosa que surge a partir de banalidades, que não se opõem à vida de vigília, e vão construindo imagens oníricas em um espaço limítrofe.

Segundo Jung, “um sonho em nada se parece com uma história contada pela mente consciente” uma vez que, no sonho, “se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção de tempo e as coisas mais banais podem se revestir de um aspecto fascinante ou aterrador” (2016, p. 43). A forma de narrar do inconsciente é completamente distinta da forma consciente que o fazemos. Os quadrinhos possuem uma vantagem em relação ao texto escrito, porque podem mostrar *enquanto* narram, e por isso trazer uma circularidade às narrativas que na escrita linear é mais difícil de atingir. A página do quadrinho é certamente um espaço propício para representar o que é onírico, pois não se pode narrar linearmente tudo o que é mostrado nela.

5. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/hq-fala-do-mundo-psicodelico-visto-pelos-olhos-de-uma-gata-23789954>. Acesso em: 10 de dezembro de 2020.

## Pensamento-paisagem e os quadrinhos

Toda a narrativa de *viagem em volta de uma ervilha* acontece dentro de um apartamento. Entretanto, isso não significa que todas as experiências traduzidas pela narrativa serão encenadas em uma única paisagem, no sentido atribuído por Collot. Como pensar esse conceito no contexto desse quadrinho? Para o teórico, o horizonte é de importância central para a construção do conceito de paisagem. É ele a linha divisória que convida a imaginação subjetiva a construir uma paisagem; é ele que, de forma relacional, dá o apoio externo ao olho que se direciona para o fora e busca projetar a si no mundo. Agora, em um apartamento, como é possível vislumbrar horizontes? Segundo o autor: “Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador” (COLLOT, 2013, p. 17). Nesse sentido, a paisagem não está separada de seu observador, como uma entidade à parte. Ao contrário, ela é construída a partir de uma relação estabelecida com ele. A paisagem se situa no espaço de interação que se constrói entre o olhar e o espaço que o abriga (no caso, o apartamento coabitado pela gata e as humanas). Nesse sentido, a experiência de olhar uma paisagem não é uma experiência exclusiva da visão. É uma experiência total, que convoca toda a experiência perceptiva: “Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior” (COLLOT, 2013, p. 26).

O que quero propor é que talvez uma saída seja esquecer a dimensão do horizonte como uma imagem vinculada a grandes paisagens ou a grandes espaços externos. É claro que é possível que alguns apartamentos tenham vista para um horizonte longínquo (a vista para o mar, a vista para a serra, a vista para estradas longas e distantes). Só que apostar em um horizonte literal pode ser menos interessante para o que o quadrinho apresenta como material narrativo. No caso de *viagem*, o elemento que, dentro da narrativa, parece ser a porta de entrada para a experiência da paisagem trazida por Collot é o próprio encontro de Sofia com a literatura, com a sua biblioteca interna, que parece abri-la para a promessa de ilimitado que o horizonte literal apresentaria.

Na já mencionada cena em que Sofia adormece, ela o faz sobre uma pilha de livros, que começa a crescer e erguer seu corpo até

o topo da página. Não por acaso, é no momento em que ela narra sua versão do conto infantil que dá nome à gata Princesa Ervilha. Nele, uma princesa é colocada para dormir sobre uma pilha de vinte colchões empilhados sobre um grão de ervilha. É interessante que, pelo nome Princesa Ervilha, Sofia encontra uma aproximação entre o conto que narra, sua memória de infância e com a gata. É pelo ato de nomear que elas se aproximam. Enquanto o texto é narrado, os livros a erguem do chão e parecem confirmar sua incapacidade de estar encaixada no mundo (não pelos colchões empilhados, mas pela pilha de livros, que diminui, gradualmente, o espaço entre a silhueta de Sofia e o texto escrito). Como se o seu “desencontro com o mundo” (2019, p. 45) coincidissem com seu encontro com as letras. Como se, na verdade, o desencontro com o mundo fosse a criação de um mundo que se dá na linguagem.

Para Collot, “o horizonte parece abrir a perspectiva de um ver que dá a dizer, uma vez que faz sonhar” (2013, p. 100). A visão do horizonte como um elemento simbólico que dá a dizer a partir do sonho, da contemplação, da divagação parece muito mais interessante para o que Sofia, Deborah e a gata Ervilha apresentam como experiência narrativa. Em primeiro lugar porque a presença da dimensão onírica já mencionada parece abrir uma porta para a construção de horizontes. Em segundo lugar porque, pelo espaço privilegiado pela narrativa ser o de um apartamento, a busca por horizontes parece se dar mais dentro dos livros, cada um deles como uma janela, com sua matéria e paisagens. É nessa interação entre sonho e literatura que o horizonte se constrói e se apresenta, e o fato de ser imaginário não o torna menos real.

O livro não pode ser entendido aqui apenas como mais um dos objetos da casa. Ele aparece na narrativa como um objeto que se multiplica e cerca o ambiente e por isso possui certo privilégio em relação aos outros elementos do cotidiano que são ilustrados. Parece algo que é acumulado por Sofia. Se os livros (e as narrativas que carrega) se multiplicam, de certa forma, também se multiplicam as possibilidades de horizontes e de paisagens, que são abertas pela experiência com aquele objeto. Se se considerar que “O ilimitado é sempre um fator que excita as consciências humanas, pois é percebido como o inverso da morte” (BORISONIK, 2019, p. 73-74), um outro sentido aparece na busca por acumulação de objetos, especialmente de um objeto que, teoricamente, seria capaz de

proporcionar promessas de horizontes de conhecimentos ilimitados, como é o caso do livro. Estar rodeada de livros é também estar rodeada de uma experiência com a linguagem virtualmente infinita.

### **Considerações finais**

A pergunta que motivou esse trabalho foi construída a partir de uma curiosidade simples, de destrinchar os mecanismos narrativos das histórias em quadrinhos e entender melhor as particularidades críticas que essa forma narrativa apresenta e oferece. É claro que, como todo material literário, uma vez dentro da narrativa, surgem janelas e horizontes jamais imaginados pela curiosidade inicial e pelas perguntas que motivaram a jornada.

Em uma conversa sobre os rumos do livro e a bibliofilia com Jean Claude Carrière, Umberto Eco traz uma reflexão interessante sobre as bibliotecas caseiras, construídas a partir do afã de acumular livros depois do advento da imprensa. A fala vem depois de refletir sobre momentos em que ele foi indagado por terceiros se já leu todos os livros que guarda, ou mesmo se possui a intenção de, um dia, lê-los. Depois de enumerar as piadas provocativas que guarda para essa pergunta, ele diz o seguinte:

A verdade é que temos todos em nossas casas dezenas, ou centenas, ou mesmo milhares (se nossa biblioteca for imponente) de livros que não lemos. Entretanto, um dia ou outro, acabamos por pegar esses livros na mão para perceber que já os conhecíamos. E aí? Como conhecer livros que não lemos? Primeira explicação ocultista que não considero: ondas circulam do livro até você. Segunda explicação: ao longo dos anos, não é verdade que você não abriu esse livro, você deslocou-o diversas vezes, talvez tenha até mesmo folheado, mas não se lembra. Terceira resposta: durante esses anos você leu um monte de livros que citavam esse livro, o qual terminou por lhe ser familiar. Logo, há diversas maneiras de saber alguma coisa sobre livros que não lemos. Felizmente, senão, onde arranjar tempo para reler quatro vezes o mesmo livro? (ECO, 2010, p. 219)

Ainda que sem mística, parece que Eco apontada para uma espécie de encantamento no processo de estar entre livros. Na teoria, seria impossível falar sobre livros que não lemos. Só que, de certa



forma, a permissão para isso tem a ver com lidar com o fato de que, se movidos pelo desejo de construir uma biblioteca ou simplesmente pela pulsão de acumular livros, jamais teremos tempo hábil para ler todos os livros que temos e conhecer a fundo os detalhes do universo que ele apresenta. Talvez isso apareça como mais um motivo para mantê-los por perto (como se essa proximidade pudesse revelar alguma coisa sobre o que eles guardam).

A HQ *viagem em volta de uma ervilha* antecipa, já no título, o tema da viagem. Ervilha é a gata, que é também o apelido de infância de Sofia, que é também a princesa Ervilha do conto de fadas. Três potências de viagem que se constroem: uma pelo convívio com o animal, outra pelo passeio pela memória e a última, pelo livro. Acredito que nenhuma delas é mais ou menos importante para o quadrinho. Elas se intercalam mutuamente, criam alternâncias, como se as três viagens, no fim das contas, fossem a mesma. Sofia chega, inclusive, a comparar os gatos e os livros como coisas parecidas, porque «são meios de imaginar como nossa mente seria se ela pudesse caminhar fora de nós, na vida de outro corpo.» (NESTROVSKI; SALLES, 2019, p. 56). A familiaridade com os livros proporciona uma viagem que, por conta do ambiente onírico em que a HQ se constrói, pode acontecer de forma literal.

Nos quadros da última parte da narrativa, a gata Ervilha mergulha, como mágica, nos livros da biblioteca de Sofia. Juntas, elas entram nas páginas dos livros e começam uma aventura fantástica alternando entre as páginas abertas que se oferecem a elas. É o único momento da HQ em que o horizonte aparece de forma literal, na forma de paisagens com montanhas, mares, continentes, céus abertos. Isso não acontece sem estabelecer um contraste nítido e óbvio com a reclusão do apartamento que aparece nas primeiras sequências. É por esse passeio surreal que Sofia e Ervilha conseguem sair do ambiente do apartamento. Nesse momento, o grafismo da narrativa muda e assume uma forma mais cartunesca e menos realista, como se realmente instaurasse um momento em que o sonho e a dimensão onírica tivessem conseguido se sobrepor à realidade.

É interessante notar que, em alguns quadros da página da aventura, a linha de contorno dos quadros passa a ser rosa, e não preta. É essa linha rosa e sinuosa que permite, no penúltimo quadro, que Sofia ultrapasse o limite do quadro e caia no fundo branco da página. Há uma inferência depois dessa queda, já que, no quadro

seguinte, ela está no dorso da gata Ervilha, agora desenhada em proporções muito maiores do que ela, mergulhada em um mapa. O branco nos quadrinhos (ou a sarjeta) é um espaço importante de preenchimento de sentido, pois é nele que moram as intervenções do leitor, que precisam, ativamente, completar a história que não é contada (ou mostrada).

É para o horizonte literário (não literal) que a narrativa de Sofia, Deborah e Ervilha levam o seu leitor. De forma quase desatenta, tomada pelos acasos de trombar nos livros de sua casa, que a literatura se alia ao espaço do apartamento para ampliá-lo, com sua matéria outra, feita não de tijolos, mas de tinta no papel e letras impressas. Não é mais nem menos do que o mundo que o cerca: é parte desse todo e opera junto com ele. Vale lembrar que “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído [...]”. (CÂNDIDO, 2011, p. 179) e, aos que permanecem fascinados por ela, cabe a tarefa e olhar, com humildade e interesse, para suas engrenagens.

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução J. Guinsburg. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BORISONIK, Hernán. *Suporte: o uso do dinheiro nas artes visuais*. Tradução Joaquim Correia e Natália Pérez Torres. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod\\_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20à%20Literatura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20à%20Literatura.pdf) Acesso em: 7 nov. 2020.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves ... [et al]. 1 ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. Todos os livros que não lemos. In: CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 217-231.
- GROENSTEEN, Thierry. *O Sistema dos Quadrinhos*. Tradução de Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes. 1 ed. Nova Iguazu: Marsupial Editora, 2015.

- JUNG, Carl. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Tradução María Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016. p. 15-131.
- KEHL, Maria Rita. A mulher freudiana na passagem para a modernidade: *Madame Bovary*. In: KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 87-150.
- SALLES, Deborah; NESTROVSKI, Sofia. *viagem em volta de uma ervilha*. São Paulo: Veneta, 2019.
- VITRAL, Ramon. HQ fala do mundo psicodélico visto pelos olhos de uma gata. *O globo*, 2019. Disponível em: [https://oglobo.globo.com/cultura/livros/hq-fala-do-mundo-psicodelico-visto-pelos-olhos-de-uma-gata-23789954?fbclid=IwAR3pul\\_7\\_KZ-Fq9hso64c5HN3swzGb8ZAd1fSzaNUocRyxevmWjmPqtf800](https://oglobo.globo.com/cultura/livros/hq-fala-do-mundo-psicodelico-visto-pelos-olhos-de-uma-gata-23789954?fbclid=IwAR3pul_7_KZ-Fq9hso64c5HN3swzGb8ZAd1fSzaNUocRyxevmWjmPqtf800). Acesso em: 7 nov. 2020.

## Possibilidades narrativas em meio digital: literatura eletrônica e quadrinhos se encontram

Maiara Alvim de Almeida (IFRJ)<sup>1</sup>

### Introdução

Ao longo da história da humanidade, narrativas têm desempenhado as mais variadas funções. Há aquelas cujo objetivo é passar ensinamentos e informações; há aquelas que procuram explicar fenômenos e dar sentido a realidades; e há, ainda, aquelas cuja função é simplesmente entreter. Como pontua a teórica norte-americana Janet Murray em *Hamlet no Holodéc* (MURRAY, 2003), narrativas são também mecanismos cognitivos de compreensão da realidade.

Tão variados quanto as histórias e suas funções são os suportes que permitem sua materialização, a qual se dá através das mais diferentes linguagens artísticas e gêneros narrativos. No caso das narrativas que se valem da linguagem verbal, podemos verificar, ao longo da história das tecnologias do texto, que foi longo o caminho percorrido desde as histórias puramente orais, contadas ao redor de fogueiras na idade antiga, passando pelo registro de histórias no formato códice, até que se chegasse à possibilidade de registro em dispositivos eletrônicos. Esse percurso, é válido ressaltar, não deve ser visto como uma mera evolução, na qual mídias mais antigas e supostamente arcaicas deram lugar a formas mais modernas e arrojadas. Novas mídias não devem ser vistas como um atestado de morte das antigas. Elas podem coexistir tranquilamente. Ainda hoje, narrativas são contadas oralmente; na antiguidade, constam registros de histórias em paredes das cavernas, feitos com tinta ocre, ou em placas de pedra ou argila.

No entanto, a mudança alavancada pelas tecnologias digitais, observada a partir de meados do século XX em diante, é incontestavelmente um fenômeno que vem alterando a dinâmica de produção e recepção de histórias em todas as etapas do processo criativo, e para todos os atores envolvidos. Essas trouxeram consigo novas

1. Graduada em Letras (UFJF), Mestre em Letras (UFJF), Doutora em Letras (UFJF), é docente do IFRJ.

possibilidades para a produção, publicação e fruição, todas as quais podem ser mediadas pelo meio eletrônico.

Autores dispõem de meios relativamente acessíveis e de baixo custo para a produção de obras, podendo publicá-las diretamente em redes sociais ou páginas pessoais eletrônicas, o que excluiria a necessidade de um intermediário (como um editor) para levar a obra ao público. Além disso, há ainda a possibilidade de se experimentar com formatos novos, hipertextuais e híbridos, combinando diferentes mídias, linguagens e formas de arte. Mais do que nunca, as fronteiras entre as artes aparecem de forma difusa e indefinida, desafiando velhas concepções formalistas e estruturalistas que insistem em encerrá-las em áreas estanques e que não dialogariam entre si.

Já para o leitor, mais do que nunca, a interação e a participação aparecem como palavras-chave para se lidar com as novidades advindas do contexto do ciberespaço. Além de uma mudança ergonômica e fisiológica – o ato de leitura em uma tela, seja do celular ou do computador, é uma experiência física diferente da que se tem ao se ler uma obra impressa –, a leitura em ambiente digital permite que interfiram diretamente na narrativa que acompanham, podendo controlar os personagens e situações que levam à progressão do enredo. Suas sugestões, reclamações e anseios podem ser passados diretamente ao autor, sem a necessidade de intermediários – como se observava no passado com a situação das cartas do leitor encontradas em muitos periódicos que se dedicavam à publicação de histórias seriadas. Assim, torna-se o leitor também um interator, que participa ativamente da determinação dos caminhos da história, sendo também cada experiência de leitura única. Ademais, há ainda a possibilidade do próprio leitor também se tornar um autor da obra que acompanha.

Essas mudanças não são exclusividades do ambiente digital. Leitores sempre procuraram interagir com as obras que leem; autores sempre puderam experimentar com diferentes formatos e linguagens; e obras sempre puderam ser abertas, não lineares e interativas. No entanto, é inegável que as tecnologias digitais serviram como um catalisador para tal processo, tornando-o mais rápido, acessível e (quase) instantâneo. Trata-se do contexto da cibercultura, conceituada por Pierre Lévy (1999) como sendo a reunião de relações sociais, produções intelectuais, artísticas e éticas dos seres

humanos, articuladas entre si em redes ligadas por computadores. Também é o contexto da cultura da convergência, na qual, segundo o teórico estadunidense Henry Jenkins, “as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29). Jenkins também nos lembra de que, nesse contexto, passamos por uma alteração de paradigma, na qual as audiências buscam um papel mais ativo na determinação dos rumos que tomarão os produtos culturais que consomem.

Assim, juntamente da coexistência entre novos e velhos suportes e mídias, temos o surgimento de obras híbridas e hipertextuais. Entendemos aqui hipertexto nos termos de George P. Landow (1997), que, ao retomar o termo criado nos anos 1960 por Theodor H. Nelson, o tipifica como sendo um texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, apresentando-se de forma não sequencial e sendo formado por blocos de texto. Esses blocos são compostos por linguagem verbal e não verbal, e possuem tamanhos variáveis.

Nesse contexto, em que o diálogo interartes é bastante beneficiado, destacamos o que se observa em obras que conjuguem linguagens e convenções da literatura, dos quadrinhos e dos jogos eletrônicos. Os diálogos entre literatura e quadrinhos são bastante profícuos, sendo assunto de investigação de diversas áreas do conhecimento, além de já ser tema de diversas obras. No entanto, geralmente tais trabalhos recaem sobre a questão da adaptação de obras literárias para o formato em quadrinhos – isso quando não há a busca de se colocar quadrinhos como uma forma de literatura, movimento esse feito na intenção de se procurar dar legitimidade aos quadrinhos através da equiparação com um campo de produção que, em tese, seria mais consolidado e estável. Porém, tais esforços partem do pressuposto de que haveria formas de arte maiores ou menores, ou que as produções culturais advindas dos meios de massa (caso dos quadrinhos) seriam automaticamente inferiores, questões essas colocadas em xeque pelos estudos culturais. Quadrinhos e literatura possuem muitos pontos em comum, mas é necessário ressaltar que, apesar desses, são formas de arte distintas. Isso não quer dizer, no entanto, que não dialoguem de outras formas.

Além dessas duas formas de arte, as quais se ocupam fortemente da veiculação de narrativas, há ainda o diálogo dessas com os jogos,

tanto enquanto temática quanto enquanto linguagem. Não é incomum encontrar no contexto a que nos referimos narrativas que podem ser jogadas através da escolha de personagens a serem controlados em cenas de batalhas ou ao explorar mapas. O próprio fato de se tratar de um texto eletrônico já traz à tona as comparações com o jogo, principalmente no caso da chamada literatura ergódica de que fala Aarseth (1997), a qual exigiria de seus leitores esforços não triviais para se avançar na leitura história. Como afirma Katherine Hayles (2008), o que diferencia a literatura eletrônica do jogo é a intenção.

Com tais considerações em mente, abordaremos, no escopo deste trabalho, a hibridez de obras produzidas em contexto digital, a fim de analisar como promovem diálogos e convergências entre literatura, narrativas gráficas e jogos. As considerações aqui apresentadas são frutos da investigação de doutoramento da autora, que analisou as obras em questão a fim de identificar como essas apontariam tendências de produção de narrativas em contexto eletrônico, assim como também serviriam de exemplo de como os papéis de leitores e autores misturam-se no contexto da convergência midiática. As obras escolhidas para ilustrar os diálogos interartes são duas *webcomics*: a brasileira *O diário de Virgínia* (2016), de Cátia Ana (SILVA, 2016), e a estadunidense *Homestuck* (2009), de Andrew Hussie (2009). Apesar de se tratarem de obras cuja ligação imediata seja com os quadrinhos, argumentamos que as mesmas subvertem as convenções e linguagens da nona arte ao incorporar elementos da literatura e dos jogos eletrônicos, bem como incorporam diferentes mídias em sua composição. Mostraremos aspectos nas duas obras que evidenciam o diálogo entre artes, linguagens e mídias. Ressaltamos, antes de prosseguirmos, que se trata de apenas duas obras em um oceano cibernético com várias outras de características similares.

Assim, dividiremos nosso artigo em duas seções, cada uma dedicada a aspectos da uma das obras em particular, os quais permitam vê-las como obras híbridas, hipertextuais e com forte diálogo interartes. As considerações teóricas serão apresentadas ao longo do texto, conforme o necessário; assim, não reservaremos um subitem somente para essa questão. Ao final, retomaremos nossas reflexões e teceremos nossas considerações finais.

## O diário de Virgínia – uma *webcomic* brasileira

A ilustradora Cátia Ana Balduino da Silva (2014) relata, em um de seus artigos a respeito de seu processo criativo ao trabalhar na produção da obra *O diário de Virgínia* (2010 – 2016)<sup>2</sup>, seu desejo de continuar produzindo enquanto artista após a conclusão de sua faculdade. A produção de uma *webcomic* foi o caminho encontrado por ela. Nesse ponto, faz-se necessário fazer alguns apontamentos a respeito do que seria uma *webcomic*. No entanto, para definir um quadrinho de internet – tradução literal para o termo em inglês – faz-se igualmente necessário conceituar o que são quadrinhos.

Conforme pontuamos em nossa introdução, os quadrinhos são uma forma de arte e campo de produção autônomo. Para teóricos como Will Eisner (2015), nasceram da justaposição das regências das artes visuais e da literatura, uma vez que se valem de texto e imagem para a construção de seus sentidos. Para outros teóricos, como no caso do francês Thierry Groensteen (2015), definir o que são quadrinhos seria uma tarefa impossível. É válido lembrar de que, em praticamente todos os campos artísticos, não há consenso a respeito de quais seriam os limites que os definem, o que apenas evidencia o quanto delimitações fechadas não dão conta dos fenômenos artísticos. Entretanto, a dificuldade de se chegar a uma definição não impediu Groensteen de tentar fazê-lo. Em *O sistema dos quadrinhos* (2015), Groensteen elege o que chama de solidariedade icônica como princípio formador da linguagem dos quadrinhos. O conceito estabelece que, basicamente, o que definiria os quadrinhos e lhes confere unidade é o fato de serem formados de diversas imagens separadas que, juntas, formam um todo coeso. Outro teórico que ensaiou sua definição do que seriam quadrinhos foi o italiano Daniele Barbieri, que nos lembra de que

A ideia geralmente mais difundida da linguagem dos quadrinhos é que se trata de uma justaposição de uma linguagem “das palavras” a uma linguagem “das imagens”. (...) [A]s coisas não são tão simples: mesmo que se tratasse de uma aparente “simples” justaposição, o efeito global resultaria não das palavras por si mesmas nem das imagens por si mesmas, mas de suas relações. (BARBIERI, 2017, p. 177)

2. SILVA, C. A. B. da. O diário de Virgínia. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/>. Acesso em: 14 dez. 2020.



Em uma tentativa mais recente de conceituação, e conciliadora quando comparada a de seus antecessores, temos o trabalho da neozelandesa Barbara Postema, que apresenta a seguinte definição:

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).

Como podemos ver, para Postema, além de se tratar de um sistema de imagens separadas que formam um todo, formados de linguagem verbal e não verbal, os quadrinhos são, antes de mais nada, narrativas. De qualquer modo, independentemente dos pormenores teóricos que os definam, não há dúvidas quanto aos elementos básicos que permitam identificá-los e que os diferenciem de outras artes: o uso de balões de fala, a divisão em quadros, as separações desses por sarjetas, o uso de onomatopeias e linhas de ação.

Essas características são comuns aos quadrinhos impressos e aos eletrônicos; até aqui, o que os diferencia é meramente uma questão de suporte escolhido para publicação. No entanto, uma vez que, como a literatura e outras artes, os quadrinhos migram para o digital, há mudanças necessárias para se fazer a transposição de uma mídia impressa para a eletrônica. Além das possibilidades de se colocarem como produções hipertextuais, os quadrinhos eletrônicos também apresentam outras características que os diferenciam de seus irmãos analógicos. Para o brasileiro Edgar Franco (2013), tais produções que conjugam elementos da linguagem dos quadrinhos com elementos hipermídia no ambiente digital se chamariam HQtrônicas – neologismo que cunhou em sua dissertação de mestrado, defendida em 2001. Essas se caracterizariam por, além da convergência entre quadrinhos e hipermídia, pelo uso de diagramação dinâmica, da tela infinita e da interatividade em graus variados, podendo ir da mais fechada até a mais aberta. Assim, é possível também diferenciar obras concebidas, executadas e feitas para leitura em ambiente digital daquelas que são meras digitalizações de obras impressas.

O termo *webcomics*, conforme aponta Almeida (2019), muitas vezes serve como uma expressão guarda-chuva para diferentes formas de quadrinhos virtuais. Para os pesquisadores Roberto Elísio dos Santos, Victor Corrêa e Marcel Luiz Tomé:

No que se refere especificamente a quadrinhos, existem diferentes maneiras de adaptá-los às novas mídias, sendo a mais comum a digitalização de uma história produzida de forma convencional (com desenho a lápis e finalizadas com tinta), que pode ser enviada pelo autor por e-mail ou postada em um site ou blog. Mas há, também, artistas que elaboram suas HQs com ferramentas digitais e as veiculam na internet. Nesse caso, recebem o nome de *HQtrônicas*, *webcomics*, *cybercomics* ou *net comics* (SANTOS, CORRÊA, TOMÉ, 2014, p. 35, grifo dos autores).

Assim, excluem-se quadrinhos que tenham sido meramente digitalizados.

Os quadrinhos eletrônicos já existem há pelo menos quatro décadas; Franco (2013) aponta que as primeiras publicações do gênero datam da década de 1980. O meio digital trouxe muitos ganhos para a narrativa em quadrinhos. Como nos lembra Cátia Ana Balduino da Silva (2014),

Nos primórdios das histórias em quadrinhos a narrativa precisou adequar-se aos formatos existentes (jornal, revista, álbum) e hoje isso também faz-se necessário. A incorporação de elementos novos às histórias deve, antes de tudo, servir à narrativa e torná-la mais atraente para o leitor. A sua leitura em aparelhos eletrônicos ainda é um fenômeno novo e é válida a experimentação, porque ainda não se sabe ao certo que tipo de histórias se adequarão à esses suportes (SILVA, C. A. B. da, 2014, p.3).

Assim, inspirada pela possibilidade de criar algo novo, e munida de um código que a permitia explorar as possibilidades do suporte escolhido – a página da *web* –, Cátia Ana deu início a publicação de sua obra. *O diário de Virgínia* foi publicado entre os anos de 2010 e 2016, contando com vinte e sete capítulos, um epílogo e um capítulo especial, intitulado “When a man loves a woman”. A obra está disponível na íntegra e gratuitamente no *website* <http://www.odiariodevirginia.com/>. Embora atualmente Cátia Ana tenha dito em entrevistas recentes que não tem pretensão de continuar essa obra em particular, ela ainda explora as possibilidades de publicação *online* com seu projeto “Quadrinhos infinitos”, que também conta com *site* próprio.

Os capítulos da obra podem ser lidos separadamente sem prejuízo à narrativa, como pequenos aforismos, o que já lhes confere de imediato um caráter hipertextual ao explorar a não linearidade.

No entanto, há uma progressão temporal da primeira à última parte da história: o leitor é convidado a acompanhar Virgínia, uma jovem adulta tímida e reservada que procura encontrar sentido em uma realidade que muitas vezes não lhe é agradável. Assim, a temática fantástica, que remete à tradição dos contos de fada, faz-se sempre presente na representação do colorido mundo íntimo da protagonista. Tal diálogo com essa tradição se dá em diversos níveis: desde a presença de personagens que são personificações de seus sentimentos, como Mike (seu medo) e Sabrina (sua alegria), e até mesmo a referências diretas a histórias e situações corriqueiras desse tipo de narrativas.

Um bom exemplo pode ser visto no capítulo 17, “Little Virginia in Slumberland”<sup>3</sup>. O título faz referência também ao cânone das histórias em quadrinhos, remetendo ao título da série fantástica do início do século XX “Little Nemo in Slumberland”. No entanto, o conteúdo do capítulo é outro: somos convidados a vislumbrar os sonhos de Virgínia, nos quais ela imagina como seria sua primeira experiência sexual. Em cenários variados, apresentados em quadros que mudam e se recombina conforme o leitor atualiza a página (um uso da diagramação dinâmica a partir das possibilidades abertas pelo algoritmo empregado na *webcomic*), podemos ver a protagonista, trajada como princesa, encontrando-se com um rapaz, que se apresenta como um príncipe encantado. O plano de fundo também remete a cenários de contos de fadas, com florestas e jardins encantados. O encontro dos amantes, no entanto, é sempre interrompido por algum tipo de tragédia: o príncipe transforma-se em monstro, Virgínia vira pedra ou evanesce. Assim, constrói-se uma metáfora visual a respeito dos receios e expectativas da personagem quanto a uma experiência pela qual anseia, mas que, por ser desconhecida, lhe gera tanto medo quanto expectativa.

A construção da intertextualidade é um dos pontos mais interessantes e ricos do diálogo entre quadrinhos e literatura – escrita ou oral, já que não podemos nos esquecer de que contos de fada, antes de serem registrados, pertenciam às tradições orais folclóricas de diversos povos. Outro capítulo em que esse fenômeno pode ser

3. SILVA, C. A. B. da. *Big Virginia in Slumberland*. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/port/cap17.html>. Acesso em: 14 dez. 2020.

observado é o vigésimo, “Refúgio”<sup>4</sup> – o qual, inclusive, conta com uma versão impressa. Nessa parte da história, vemos uma memória de Virgínia, que visita sua avó. Tal qual Chapeuzinho Vermelho, a personagem encontra um lobo vestido de avó; no entanto, não há tensão ou medo, e muito menos tragédia, no caso da narrativa de Cátia Ana: a menina e sua avó-loba passam por momentos agradáveis juntas. As possibilidades de leitura são várias: por se tratar de uma lembrança, nem sempre nos lembramos das coisas como foram, mas sim preenchemos as lacunas da memória com construções do que achamos que os momentos foram. Logo, a figura da avó é, ao mesmo tempo, hostil em sua aparência, mas amorosa em suas atitudes; diferentes faces misturam-se na lembrança indefinidamente, ficando o afeto dos momentos vividos.

Esse capítulo traz também um uso interessante de esforços não triviais para se avançar na narrativa: o leitor é convidado a clicar e arrastar a imagem para ver a cena seguinte, a qual vislumbra a partir de uma janela. Assim, mesmo que em um grau pequeno, há interatividade. Douglas (2003) define interatividade como sendo uma atividade mútua e simultânea entre dois participantes a fim de se alcançar um objetivo em comum. Atividades interativas deverão ser interrompidas em pontos determinados pelo autor, apresentando um espectro de diálogos entre as duas partes envolvidas (leitor e autor), mas antecipados pelo autor. Há teóricos das narrativas digitais que advogam pelo uso do termo participação, e não interação, caso de Janet Murray, para quem essas narrativas conteriam episódios em forma de texto, com um alcance de ações que acompanham uma única decisão a ser tomada pelo leitor – que, nesse caso, também é um jogador.

Os esforços não triviais previstos pela autora estão presentes ao longo de todos os capítulos da obra de Cátia Ana, ponto em que o diálogo com os jogos entra. O leitor é convidado a se deslocar pela tela com cliques, acompanhando texto e imagem em sentidos que usualmente não se utiliza na leitura. No capítulo 5, “Sabrina”<sup>5</sup>, o leitor deve acompanhar a narrativa em um formato que se assemelha

4. SILVA, C. A. B. da. *Refúgio*. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/port/cap20.html>. Acesso em: 14 dez. 2020.

5. SILVA, C. A. B. da. *Sabrina*. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/port/cap5.html>. Acesso em: 14 dez. 2020.

a uma letra “c” espelhada, iniciando sua leitura no canto inferior esquerdo, indo para o canto inferior direito, subindo desse para o canto superior esquerdo, e seguindo em linha reta para o canto superior esquerdo. Nesse caminho, o leitor acompanhará Virgínia despir-se de sua armadura – metáfora para as defesas externas usadas diante de um mundo que nem sempre lhe é amigável –, aceitar um convite para uma festa, ir à festa, encontrar amigos, dançar e beijar um pretendente. Ao fim, a protagonista reencontra uma personagem chamada Sabrina, a personificação de sua alegria, a qual estivera a muito tempo longe.

Movimentos como esse também podem ser observados em outros pontos da narrativa, como o capítulo 04, “Recomeço”<sup>6</sup>, em que Virgínia, junto de Mike, seu medo, anda de montanha-russa, em um sobe e desce de emoções e receios que precedem uma mudança de visual. A leitura acompanha os trajetos do carrinho do brinquedo, com subidas e descidas. Também no capítulo 18, “Ciranda”<sup>7</sup>, no qual nos deparamos com diferentes versões da personagem, o leitor é convidado a girar uma roda de Virgínias, dando destaque a diferentes versões da mesma de cada vez.

Assim, *O diário de Virgínia* aproxima-se da linguagem dos jogos ao exigir tais esforços de seus leitores. No entanto, não é a única narrativa a fazê-lo. Há aquelas que levam esse diálogo a extremos. Esse é o caso de *Homestuck*, que analisaremos no subitem a seguir.

### ***Homestuck* – uma narrativa hipertextual estadunidense**

*Homestuck* (2009)<sup>8</sup>, assim como a obra de Cátia Ana, apresenta-se como uma *webcomic* interativa. No entanto, é muito mais extensa do que a obra brasileira. Publicada originalmente entre 2009 e 2016, e ocasionalmente retomada para a publicação de epílogos ou episódios especiais desde então, a narrativa criada por Andrew Hussie

6. SILVA, C. A. B. da. *Recomeço*. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/port/cap4b.html>. Acesso em: 14 dez. 2020.
7. SILVA, C. A. B. da. *Ciranda*. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/port/cap18.html>. Acesso em: 14 dez. 2020.
8. HUSSIE, Andrew. *Homestuck*. Disponível em: <https://www.homestuck.com/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

conta com mais de dez mil páginas. Originalmente, fora publicada como parte de um projeto maior de Hussie, o MS Paint Adventures, sendo encontrada no *site* homônimo, junto a outras obras do autor. No entanto, o sucesso que a narrativa obteve junto a certos nichos de leitores foi tamanho que, atualmente, ela conta com um *site* próprio, o [www.homestuck.com](http://www.homestuck.com), além de ter dado origem a outros subprodutos: um jogo eletrônico ambientado no mesmo universo que a narrativa, chamado *Hiveswap*; um site de tirinhas estreladas pelos personagens da trama em situações semi-canônicas, o Paradox Space; e uma série de produtos licenciados e milhares de *sites* de fãs. Assim, é possível ver que essa narrativa se insere na realidade de leitores que buscam ser autores.

A narrativa fora apresentada inicialmente como um *mock game* – uma espécie de jogo aberto em que jogadores determinam os rumos da história, não havendo distinção clara entre o papel dos participantes e o dos produtores. No caso de *Homestuck*, as sugestões eram enviadas em uma caixa de sugestões existente no próprio *site*. Com o crescimento e popularização da obra, essa opção foi retirada. No entanto, Hussie admitiu ainda checar listas e discussão de fãs para procurar sugestões de como seguir a narrativa.

O jogo eletrônico é profundamente explorado em *Homestuck*, aparecendo tanto como linguagem quanto como tema. Há diversos trechos da obra que podem ser jogados, sendo o leitor convidado a escolher qual personagem controlará. Há *lexias* – nome que Landow (1997) dá para as unidades de leitura de um hipertexto, o qual foi retirado de Barthes (2002) – em que o leitor/jogador deverá controlar os personagens em cenas de luta, tal qual em jogos clássicos do gênero; há, ainda, *lexias* em que o leitor deverá guiar os personagens por mapas, conversando com outros personagens e explorando os cantos do cenário a fim de obter informações sobre a trama e que o permitam seguir na história. Até mesmo o convite a se decifrar códigos – ou *passwords* – é encontrado na obra de Hussie: há certos pontos da narrativa que somente podem ser acessados pelo público após a inserção de uma senha, que deve ser descoberta através de dicas sobre elementos da narrativa<sup>9</sup>. Se o texto é um jogo no qual leitor e

9. Disponível em: <https://www.homestuck.com/story/7158> . Acesso em: 14 dez. 2020.

autor negociam significados, como pontua o teórico da estética da recepção Wolfgang Iser (2002), *Homestuck* leva esse jogo a extremos.

A própria trama é construída ao redor da temática do jogo eletrônico: sua premissa básica é a de acompanhar um grupo de amigos que decidem jogar juntos um jogo *online* chamado Sburb. No entanto, ao dar início à partida, o algoritmo do *videogame* desencadeia uma série de catástrofes no mundo dos amigos, que culminam com o fim do mundo. O grupo de jogadores refugia-se na realidade virtual, na qual terão que cumprir as tarefas designadas pelo sistema a fim de conseguir sair do jogo. No entanto, a empreitada não se revela simples: há outros jogadores perdidos no sistema do jogo, muitos dos quais nem sempre colaboram com o grupo de protagonistas.

As referências a jogos eletrônicos, dentre outros elementos da cultura *pop*, *nerd* e *geek* dos anos 1990 e 2000, é onnipresente na narrativa. Sua primeira cena<sup>10</sup> é uma referência direta a abertura clichê de jogos no formato RPG, em que o leitor/jogador é convidado a nomear o protagonista, como se o mesmo tivesse vivido até aquele momento sem um nome. A intertextualidade constrói-se não só com narrativas de jogos eletrônicos (como *The Sims*, por exemplo, um simulador da Maxis que convida seus jogadores a construir mundos) ou filmes (há diversas referências a *Con Air*, filme protagonizado por Nicholas Cage), mas também como *memes* e outras situações típicas da cibercultura, facilmente reconhecíveis para aqueles leitores que estiverem familiarizados com essa.

A relação da obra com a tradição dos quadrinhos é curiosa: embora a narrativa apresente as características que nos permitam identificá-la como uma HQ, há muito mais rupturas com a linguagem narrativa dos quadrinhos do que congruências. Os diálogos não se apresentam na forma de balões de fala (embora esses estejam presentes em pontos específicos da obra), e os quadros raramente aparecem em uma mesma página. No entanto, para Franco (2013), a presença de apenas um elemento já permite a identificação de uma obra como HQtrônica, o que, de fato, *Homestuck* faz. De qualquer modo, como nos lembra Landow (1997), o hipertexto é o espaço da experimentação. E, nesse ponto, a obra de Hussie não decepciona.

10. HUSSIE, A. *Homestuck*. Disponível em: <https://www.homestuck.com/story/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

As relações com a literatura são bastante curiosas, também ocorrendo no campo da intertextualidade, mas também na incorporação do trabalho forma e estético com o texto verbal, havendo trechos em que a linguagem visual serve apenas de subtexto para longos trechos escritos. Um caso interessante pode ser observado nos diálogos: transcritos na forma de *logs* de conversas virtuais entre os personagens, esses apresentam muitas características dos *chats* dos primórdios da internet de uso doméstico. Cada personagem possui um codinome, que faz referência a alguma característica física ou psicológica do personagem. Por exemplo, uma das personagens humanas, Roxy Lalonde, usa o codinome “tipsyGnostalgic”, sendo que a palavra inglesa “tipsy” significa “bêbada” ou “alta”, e a personagem em questão é marcada pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas. Os personagens identificados como *trolls* (na trama, uma raça alienígena) possuem associações com os doze signos do zodíaco ocidentais, e essas referências aparecem em seus codinomes. Além disso, cada personagem possui uma forma própria de se expressar e faz uso de uma cor. Assim, temos uma narrativa fortemente marcada pela polifonia.

Já em relação à construção de intertextualidades, a obra dialoga com diversas obras literárias. Merece destaque, nesse caso, a obra de Frank L. Baum, *The Wizard of Oz* (2015) e sua adaptação para o cinema. Assim como Dorothy é levada de sua casa por um evento catastrófico – no caso, um tornado – e precisa passar por uma série de desafios e tarefas para voltar para casa, John e seus amigos são levados para longe de seu lar e têm seu retorno condicionado à execução de tarefas e a derrotar inimigos diversos. No entanto, em *Homestuck*, o retorno ao lar original é impossível, já que fora destruído. Cabe aos protagonistas, com seus novos aliados encontrados na realidade virtual, construir um novo universo, que lhes servirá de novo lar.

As semelhanças não param aí: a referências visuais a elementos da adaptação cinematográfica da obra de Baum. Jade, uma das amigas de John, desempenha no universo do jogo o papel de Bruxa; do mesmo modo que a Bruxa Má do Oeste, ela aparece trajando sapatinhas vermelhas tal qual a personagem na versão para filme da década de 1930<sup>11</sup>. Há referências a figura de Oz também na personagem

11. HUSSIE, Andrew. *A6A6I1*. Disponível em: <https://www.homestuck.com/story/6383>. Acesso em: 14 dez. 2020.



Caliope, uma alienígena da raça querubim que também está jogando Sburb. Tal qual Oz, a personagem esconde sua verdadeira aparência e identidade por trás de uma *persona*, a qual pode ser encontrada vivendo atrás de uma cortina verde, ao fim de uma estrada de tijolos amarelos<sup>12</sup>. A personagem Caliope e seu irmão Caliborn também constroem outra relação intertextual com uma obra literária: no caso, ambos fazem referência ao protagonista do romance *Middlesex* (2015), de Jeffrey Eugenides, Cal. Tal qual o protagonista de Eugenides, Caliope/Caliborn são metades de um mesmo corpo intersexo. Enquanto no romance há a morte simbólica da metade feminina quando a metade masculina assume controle, Caliope em *Homestuck* é, de fato, morta por seu violento irmão quando esse decide tornar-se a parte dominante do corpo que dividem.

Após vislumbrar esses exemplos de como os diálogos entre as diferentes linguagens e formas de narrar podem se materializar, vamos a nossas considerações finais.

### Considerações finais

Ao longo deste breve artigo, um recorde dos frutos de anos de investigação de uma pesquisa de doutoramento, podemos chegar a algumas considerações a respeito do diálogo interartes, entre gêneros narrativos e intermédias que se verifica em obras eletrônicas.

Pudemos observar dois exemplos de obras típicas da cibercultura – no caso, *O diário de Virgínia*, de Cátia Ana, e *Homestuck*, de Andrew Hussie. Vimos como ambas as obras, mesmo sendo tão diferentes entre si, ainda sim apresentam diversos pontos em comum, com destaque para a questão da convergência midiática, da interatividade, da participação, e da combinação de diferentes linguagens artísticas em sua composição. Nos dois casos, o leitor precisa realizar esforços não triviais para completar sua leitura, o que lhe exige uma postura corporal e atitude diferentes em relação às obras que leem.

Além disso, ambas, apesar de se apresentarem como *webcomics*, subvertem a linguagem dos quadrinhos. Não podemos nos esquecer, como pontua Landow (1997), de que o espaço do hipertexto é um

12. HUSSIE, Andrew. *A6A6I2*. Disponível em: <https://www.homestuck.com/story/6681>. Acesso em: 14 dez. 2020.

espaço de experimentação. Tanto Hussie quanto Cátia Ana brincam com as convenções dos quadrinhos, valendo-se da possibilidade de incorporar diferentes mídias e linguagens para construir algo totalmente novo. O espaço da tela é completamente utilizado nos dois casos, sendo o leitor/jogador convidado a explorar a tela infinita em direções de leitura com a qual não está acostumado, o que constitui uma experiência singular.

Além disso, ambas as obras constroem diálogos com a literatura tanto através da intertextualidade com outras obras quanto através da incorporação de elementos textuais à narrativa. Hussie o faz através da prosa, construindo uma obra polifônica e multigêneros. Cátia Ana aproxima-se mais da questão da poesia: muitas das *lexias* de *O Diário de Virgínia* são acompanhadas de pequenos poemas compostos pela autora, muitos dos quais também exploram o espaço da página/tela em um movimento que muito remete à poesia visual de autores como os concretistas brasileiros ou e.e. cummings. Assim, temos dois exemplos de obras que nos mostram que os estudos comparativos entre literatura e quadrinhos não devem se restringir à questão da adaptação. Não que essa não possua seu valor e relevância; no entanto, não deve ser vista como a única a pautar essa discussão.

No entanto, apesar de bastante ricas, essas não são as únicas obras a apresentar tais características. Há outras no contexto da cultura da convergência e do ciberespaço que apresentam características semelhantes, e as quais também contribuem para as discussões a respeito da construção e leitura de narrativas híbridas em ambientes virtuais. Assim, vê-se que essa discussão está longe de ter um fim, valendo a pena deixar em aberto o convite a investigações futuras que a leve a novos patamares, e que ajudem a apontar os caminhos pelos quais a ficção interativa e hipertextual pode seguir futuramente.

## Referências

- AARSETH, Espen J. *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. [S.l.]: JHU Press, 1997.
- ALMEIDA, Maiara Alvim de. *Leitores e autores na era da web 2.0 : web-comics, narrativas hipertextuais e participação*. 2019. Doutorado em Letras: Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

- BARBIERI, Daniele. *A linguagem dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Oxford: Blacwell, 2002. Trad. Farrar, Straus and Giroux.
- BAUM, L. Frank. *The Wizard of OZ - the first five novels*. New York: Barnes&Noble, 2015.
- DOUGLAS, J. Yellowlees. *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Detroit: The University of Michigan Press, 2003.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex*. Londres: HarperCollins, 2015.
- FRANCO, Edgar Silveira. 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.
- FRANCO, Edgar Silveira. *HQtrônicas: do suporte papel à rede internet*. 2001. Mestrado em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- GROENSTEEN, Thiery. *O sistema dos quadrinhos*. [S.l.]: Nova Iguaçu: Marsupial, 2015. Trad. Érico Assis.
- HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica – novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2008.
- HUSSIE, Andrew. *Homestuck*. Acesso em 14 de dezembro de 2020. 2009-2016. Disponível em: [www.homestuck.com](http://www.homestuck.com)
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luis. (org.) *A literatura e o leitor – texto de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*, São Paulo, Editora 34. coleção Trans, 1999.
- JENKINS, Henry. *Cultura da Convergencia*. 1. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Oxford: The John Hopkins University Press, 1997.
- MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck*. São Paulo: Unesp, 2003. Tradução de Elissa K. Danzi e Marcelo F. Cozziel.
- POSTEMA, Barbara. *A estrutura narrativa nos quadrinhos – construindo sentido a partir de fragmentos*. São Paulo: Peirópolis, 2018. Trad. Gisele Rosa.
- SANTOS, Roberto Elísio; CORRÊA, Victor; TOMÉ, Marcel Luiz. As

*webcomics* brasileiras. LUIZ, Lúcio (org.). *Os quadrinhos na Era Digital*. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2013.

SILVA, Cátia Ana Baldoino da. *O Diário de Virgínia*. Acesso em 14 de dezembro de 2020. 2010 – 2016. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/>.

SILVA, Cátia Ana Baldoino da. *Entre Erros E Acertos Nos Quadrinhos Infinitos: O Processo De criação E Produção Da Hqtrônica O Diário De Virgínia*. Acesso em 14 de dezembro de 2020. 2014. Disponível em: <http://www.odiariodevirginia.com/pdf/Artigo2.pdf>.

## Grafiação: elementos para uma análise das histórias em quadrinhos

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro (UFSM)<sup>1</sup>  
Lielson Zeni (UFRJ)<sup>2</sup>

*[...] a BD é, antes de tudo, um desenho que se transforma de imagem a imagem, no seio de uma estrutura espacial que constitui um recorte específico, com finalidade narrativa na maioria das vezes. O texto e a imagem, a escrita e o desenho devem ser pensados juntos, não como uma sobreposição, uma simples soma, porém sim como uma fusão dinâmica gerando um sentido novo, inédito*

(MARION, 1993, P. 2).<sup>3</sup>

### Introdução

A pesquisa sobre histórias em quadrinhos vem se aprofundando, ao longo das últimas décadas, a partir do desenvolvimento de metodologias próprias. A mídia tem um caráter fundamentalmente visual, mas só recentemente as teorias têm abordado tais aspectos para além de seus entornos. As primeiras pesquisas da área começaram a ser sistematizadas por grupos interessados em promover e legitimar a história em quadrinhos frente a outras linguagens (AMELINE, 2009). Mesmo com a chegada dos quadrinhos ao *mainstream* e sua consequente popularização, ainda pouco se estuda sobre sua forma em si.

Em nossos trabalhos, no seio do grupo de pesquisa “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias”, começamos a buscar pesquisas e pesquisadores que vêm contribuindo com o pensamento sobre a materialidade das histórias em quadrinhos, buscando ferramentas e discussões da

1. Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, é professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFSM. Líder do grupo de pesquisa Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias.
2. Mestre em Estudos Literários pela UFPR, é doutorando em Teoria Literária na UFRJ. Vice-líder do grupo de pesquisa Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias.
3. No presente artigo, todas as traduções foram realizadas por nossa pena, salvo quando indicado.

teoria dos quadrinhos. Nesse sentido, o presente trabalho pretende abordar o conceito de *grafiação* desenvolvido por Philippe Marion em seu livro *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur* (1993). Tal conceito, desenvolvido nos anos 1990, auxilia a pensar o quadrinho pela forma. Nosso objetivo, neste texto, é de discutir de que forma tal conceito colabora na análise e no consequente desenvolvimento dessa área de pesquisa. Assim, ao trazer tal discussão, gostaríamos de contribuir para a expansão do vocabulário crítico da área de quadrinhos.

Em primeiro lugar, apresentaremos o trabalho de Marion e o conceito de *grafiação*, fazendo um paralelo com a pesquisa de Thierry Groensteen, teórico já traduzido no Brasil. Então, elucidaremos mais especificamente a pesquisa de Marion, para, em seguida, abordar alguns comentários de outros teóricos sobre a *grafiação*. Incluímos, sempre que nos pareceu pertinente, uma aplicação das teorias em obras de quadrinhos.<sup>4</sup>

### **Pensar os quadrinhos a partir de sua constituição**

Em sua tese de doutorado, Philippe Marion introduziu um novo conceito para a teoria dos quadrinhos, a *grafiação*, uma instância enunciativa própria à história em quadrinhos, que, junto da noção de *artrologia* tal qual desenvolvida por Thierry Groensteen, auxiliam a análise e apreensão dos objetos quadrinhos como uma mídia própria, observando fenômenos próprios de sua constituição. A *artrologia* corresponde à articulação específica dos elementos solidários sobre uma mesma superfície – por exemplo: a página de quadrinhos. O desdobramento de tal articulação em uma ou mais páginas determina seus gêneros editoriais (a tira se difere das histórias curtas pela quantidade de páginas, assim como uma *graphic novel* se estende ao longo de um livro único, enquanto a série tem como característica sua publicação em diferentes volumes). A *grafiação*, por sua vez, ajuda a examinar a superfície da página a partir da inscrição do desenho nessa mesma página, em que o quadrinho em si figura um enunciado, e seu enunciador é o sujeito fantasmado que desenha a página.

4. Imagens de algumas das obras citadas e que ilustram este artigo encontram-se no link: <https://medium.com/@kamiquase/algumas-imagens-9ea426f6b675>

Groensteen dirigiu e escreveu para *Cahiers de La Bande Dessinée*, foi articulista de história em quadrinhos no jornal *Le Monde*, diretor do Museu de Quadrinhos de Angoulême, idealizador e um dos fundadores do grupo OuBaPo (versão para os quadrinhos das oficinas de literatura potencial do OuLiPo), além de escrever dezenas de livros e diversos artigos sobre as histórias em quadrinhos. Atualmente, é editor do site *neuvième art 2.0* e professor de École Européenne Supérieure de L'Image, de Angoulême/ Poitiers.

Um de seus mais importantes trabalhos teóricos, o livro *Système de la Bande Dessinée* (GROENSTEEN, 1999), foi traduzido para o português por Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes (GROENSTEEN, 2015). Nesse trabalho, o objetivo central do autor foi o de propor uma semiologia específica das histórias em quadrinhos – os quadrinhos já haviam sido tratados pela semiologia anteriormente, a partir de elementos externos à mídia – e, para isso, ele revisita o que entende como quatro grandes momentos da crítica franco-belga das histórias em quadrinhos, apontando suas características e o que considera suas fragilidades. Ele concentrou sua crítica em dois pontos: a unidade mínima e a relação texto e imagem.

O primeiro ponto se refere à busca, para ele pouco produtiva, em se identificar uma unidade mínima dos quadrinhos, postura de recorte estruturalista. O segundo ponto é o entendimento de que os quadrinhos teriam por essência o fato de ser um misto de texto e imagem, o que o teórico considera incorreto. Para o autor, há predominância dos códigos visuais, ou seja, predominância de seu caráter imagético, porém os quadrinhos são uma mídia própria, nunca um híbrido.<sup>5</sup>

Em seguida, Groensteen discutiu a dificuldade que as tentativas de definição de histórias em quadrinhos encontram, bem como o erro de se buscar qual é a sua essência. E afirmou:

Se pretendemos indicar as bases para uma definição apropriada para a totalidade das manifestações históricas desse meio de comunicação, inclusive para várias outras produções não realizadas até hoje, porém teoricamente concebíveis, é preciso reconhecer que *o estabelecimento da relação de uma pluralidade de imagens soli-*

5. Carneiro (2015) lembra, a partir da teórica da escrita Anne-Marie Christin, que a escrita também é imagem. Portanto, quadrinhos lembram à escrita seu caráter também misto: de palavra e imagem.

*dárias é o único fundamento ontológico das histórias em quadrinhos.*  
(GROENSTEEN, 1999, p. 21, grifo nosso)

As imagens solidárias estabelecem diferentes tipos de relação entre si, cuja natureza específica da relação nos quadrinhos ele chama de artrologia. Ele buscou esse termo genérico e amplo em contraposição à imagem-movimento e imagem-tempo de Gilles Deleuze quando o filósofo francês se debruçou sobre a imagem no cinema. Nos quadrinhos, a imagem desenhada é articulada em um espaço, em uma divisão solidária desse espaço. Há ainda um segundo termo caro a ele, a *espaço-topia*, que pode ser entendido como o lugar em que ocorre a distribuição dos elementos que constituem esse espaço dos quadrinhos. Groensteen postulou, então, que não é o encontro entre texto e imagem que faz o quadrinho ser o que ele é, não se trata de um híbrido de duas linguagens, mas, sim, um dispositivo próprio que o estabelece, a sua forma, intransponível para outras mídias.

Interessa-nos a ideia de imagens solidárias, bem como da artrologia e da espaço-topia, conceitos basilares do sistema proposto por Groensteen, pois se dedicam à materialidade mesma da página da história em quadrinhos e, acreditamos, faz um bom par às ideias de Philippe Marion que apresentaremos mais adiante.

Nesse livro, Groensteen tratou dos quadrinhos isolados de seus contextos, “quadrinhos serão tratados [no livro] enquanto linguagem, isto é, não o fenômeno histórico, sociológico e econômico que eles são, aliás, mas como um conjunto singular de mecanismos produtores de sentido.” (GROENSTEEN, 1999, p. 2). Embora entendamos que esse recorte fosse necessário para o desenvolvimento de seu modelo de análise, acreditamos que pensar esse dispositivo sem seu viés sociológico, econômico e histórico perde o entendimento da dialética das relações entre os elementos que o compõem. Ou seja, é possível pensar a forma sem obliterar seu enquadramento histórico, posto que a forma também carrega signos de seu tempo e contextos sociais, elementos importantes para a compreensão da enunciação. Assim, partindo de uma análise que leve em consideração estilo, gênero e enunciação do quadrinho, que participam no preenchimento de seu dispositivo, abordamos as narrativas por sua forma em contexto, ou o conjunto de seus elementos geradores de significância.



Philippe Marion, hoje professor emérito da Universidade Católica de Louvain, pesquisa narratologia midiática, análise comparada de mídias e discursos midiáticos, foi fundador do Observatório da Narrativa Midiática e da Escola de Jornalismo de Louvain. Groensteen e ele são contemporâneos, e ambos desenvolveram suas teses nos anos 1990, publicadas em seguida em livros por editoras acadêmicas. Suas pesquisas partem das mesmas leituras, às quais ambos responderam e se posicionaram em suas teses. Assim, reconhecem o trabalho de Pierre Fresnault-Deruelle como capital para a pesquisa estruturalista das histórias em quadrinhos, inclusive por realizar tal pesquisa no seio da universidade francesa, para além dos circuitos reservados a produtores e leitores – a crítica de fã, tal como Ameline (2009) apresenta em sua genealogia dos discursos sobre quadrinhos. Fresnault-Deruelle teria sido o primeiro a desenvolver uma metodologia de análise dos quadrinhos (de ordem estruturalista), em que descrevia o funcionamento de sua narratividade a partir de seus componentes próprios (MARION, 1993, p. 4). Ambos também criticaram o esforço semiológico que esgota a pesquisa em busca de unidades mínimas (GROENSTEEN, 1999, p. 7-8; MARION, 1993, p. 4-5), e tentaram explorar o quadrinho por sua constituição própria.

Entre as definições mais correntes, boa parte delas rodeiam àquela proposta por Ann Miller de “arte narrativa e visual [...] que produz sentido pela via de imagens entretendo uma relação sequencial, em situação de coexistência no espaço, com ou sem texto”, evocada por Groensteen (2011, p. 7). Como ele explicou em seguida, mais que a relação sequencial, seria a relação estabelecida internamente ao dispositivo da história em quadrinhos aquilo que cria a rede de significância nessa mídia. Ou seja, é seu “esqueleto” ou “aparelho espaço-tópico”, o “espaço delimitado e compartimentado no seio do qual os quadros entretêm relações topológicas e desenham uma totalidade organizada” que o diferencia de outras mídias, sendo as histórias em quadrinhos “indissociavelmente uma arte do espaço e uma arte do tempo”, que negocia linearidade (a ordem narrativa) e tabulação (a distribuição da imagem no espaço) (GROENSTEEN, 2011, p. 11).

Por exemplo, no livro em quadrinhos *Partir* (FONSECA, 2017), é possível perceber como uma simples forma, a bolinha preta (talvez a mais básica das formas), sem uma significação imediata, algo da ordem plástica e abstrata, ganha sentido na relação entre os quadros, em sua repetição distribuída por eles, e na variação da sua

posição dentro do quadro, em justaposição com o quadro anterior e posterior. Diante da artrologia das páginas de Grazi Fonseca, o abstrato se torna figurativo. É essa distribuição e a articulação dentro do dispositivo que estabelece a narrativa e cria sentido.

Marion salienta que há uma

dinâmica rica e global que se estabelece entre uma percepção global da página e uma percepção diferencial, quando o olhar toma cada vinheta e o espaço vazio que as separa. Esse jogo perceptivo, esse “esfregar-se” entre as imagens, constitui verdadeiramente, como nota Smolderen, “a terceira dimensão da história em quadrinhos, “dimensão totalmente diferente da linha temporal do cinema”. (MARION, 1993, p. 6).<sup>6</sup>

Em seu livro *Sem Dó* (PENNA, 2017), Luli Penna fez uso de materiais autênticos, sobretudo propagandas de jornais da década de 1970, redesenhados com o traço da autora, o que foi capital para integrar os anúncios ao dispositivo de maneira fluida. Os anúncios foram tratados pela pena da autora, que os distribuiu sobre a página, intercalando com posições de corpo e dos olhares dos personagens (cenas com os anúncios aparecem no princípio e são retomadas ao final do livro). Tal distribuição no dispositivo, em que o texto escrito está sobretudo nesses anúncios, cria o efeito narrativo, estabelece as relações entre os personagens na cena, indicam ao leitor quem está lendo o jornal, explicam o tempo em que as cenas se inserem, em relação aos tempos históricos usados pela narrativa. Os desenhos de Penna também vão, por vezes, beirar o abstrato: por exemplo, ao apresentar nuvens de fumaça do trem chegando à estação, e a estampa do tecido sob o ferro de passar. A negociação entre abstrato e o figurativo é resolvida também pela artrologia, em que o olho do leitor sobre a página percebe a relação entre os elementos justapostos.

A escolha de Penna pelos anúncios autênticos envolve um aceno aos tempos históricos que ela desejava tratar em sua narrativa. A

6. Esse jogo perceptivo entre as imagens (dimensão artrológica), que Smolderen aponta como diferente da relação entre as imagens cinematográficas, porém, desenvolvem seus sentidos de forma similar ao que Eisenstein percebeu na montagem do cinema, em que imagem contra imagem estabelecem uma relação dialética (CARNEIRO, 2015).

decisão pela reconfiguração do anúncio pela via de seu traço, que desconfigurou o realismo do anúncio, é, por sua vez, uma decisão estética que envolveu uma integração mais forte entre o todo apresentado, escolha comum que privilegia um estilo de autor em detrimento de uma representação realista. Se trata de um trabalho mais ancorado no eixo da ficção e do poético, voltado para a realização em si da obra, e localiza esse livro em um campo estético que se volta para a manualidade, para uma presença mais forte de signos de autoria, uma presença mais forte da mão daquela que desenha.

Os efeitos de visualidade e invisibilidade da mão que desenha implicam relações estéticas – escolhas individuais ou enquadramento em gêneros ou épocas –, como também relações éticas – cujo apagamento ou realce de marcas de autoria carregam sentidos para a obra – para as histórias em quadrinhos. E é justamente dessa presentificação da mão que desenha de que Marion trata em sua pesquisa, uma instância enunciativa específica das histórias em quadrinhos que ele chamou de grafiação.

## A grafiação

O livro *Traces en cases* de Philippe Marion (1993) se divide em duas partes: na primeira, em elementos relacionados aos sentidos evocados a partir do traço, na segunda na disposição da página e sua relação com o tracejado. O termo *trace*, que em francês tem o mesmo radical de *trait* (traço), significa marca, impressão ou vestígio, e Marion o utiliza no sentido de impressões sobre a página de papel que também são indícios de um sujeito. “Um material-rastro [*trace*] desde sempre expressivo em si mesmo, capaz de gerar para o leitor um imaginário e relações específicas” (MARION, 1993, p. 3).

Assim, aborda justamente o vestígio gráfico que remete ao sujeito, esse vestígio em relação a seu receptor (o leitor), para em seguida analisar os diferentes efeitos que estilos gráficos do traço ou do vestígio provocam. Na introdução, ele chamou a atenção sobre a materialidade gráfica do quadrinho: o quadrinho é, antes de tudo, uma matéria construída por traços e pontos (majoritariamente ainda impresso), portanto, grafismo (como no desenho, e no design), entendido por ele como o conjunto de todos os elementos configurando o quadrinho, dos traços às cores, passando pelas

figuras, pelos sinais, “colocados sobre uma superfície com o objetivo de uma expressão ou de representação” (MARION, 1993, p. 3).

A história em quadrinhos é (...) a arte de contar por meio de uma sequência de desenhos formando uma narrativa e coexistindo simultaneamente sobre um mesmo suporte (que pode ser a página ou o livro). Esse dispositivo único autoriza um grande número de efeitos sem equivalente em nenhuma outra disciplina. Os procedimentos narrativos da história em quadrinhos lhe pertencem de todo, e transcendem totalmente às categorias do texto e da imagem consideradas isoladamente. (MARION, 1993, p. 2)

O vestígio gráfico (*trace graphique*) remete, justamente, à mão que desenha, cujos modos de inscrição criam efeitos diferentes aos olhos do leitor, indicando relações quanto ao gênero que se desenha ou a um estilo pessoal. Desse modo, a forma de traçar carrega diferentes sentidos para o quadrinho também: ela é a materialização de uma enunciação, ou seja, ela aponta para o sujeito que inscreve esse discurso gráfico (a configuração de um sujeito que enuncia esse discurso); ela é a forma como um sujeito se inscreve no mundo, quer dizer, a forma mais ou menos aparente em que reconhecemos esse sujeito, mais ou menos aparente (o estilo de um autor); ela indica um gênero em que essa marca se insere, pelo conjunto de elementos estilísticos que marcam esse gênero.

Apesar de se distanciar de uma pesquisa psicanalítica padrão dos quadrinhos, Marion também leu essas marcas nas dimensões do inconsciente, inclusive relacionando a afetividade com a qual os leitores se relacionam com o vestígio de um sujeito autor (*trace*). Ele observou que tais afetos podem ser lidos como identificação desse sujeito leitor com suas primeiras inscrições na infância, as garatujas (*gribouillis*), que ele relacionou à fase do espelho lacaniana: inscrever-se sobre o papel teria o efeito de marcar-se no mundo, como a criança que se distingue dos outros ao compreender seu próprio corpo no espelho (MARION, 1993, p. 22-23). Como ele ponderou, tais reflexões não visariam um elogio mítico do sujeito criador da obra, mas sim observar de que forma existe uma relação mediada pelo objeto quadrinho, entre o sujeito emissor, o enunciador (a figura fantasmada do autor) e o sujeito destinatário, o leitor.

Para Marion, o rastro gráfico, essa enunciação, estabeleceria pontos de contato entre autor e leitor. O quadrinho atrairia, no

espectador, um desejo de investigar quem realizou o gesto enunciativo. “Investigar um vestígio também é imaginar que um ser não está mais ali onde estava antes” (MARION, 1993, p. 29)

Assim, o autor é uma instância fantasmada que reúne traços (vestígios e traços no sentido linguístico) produzindo sua marca de identidade: o conjunto de pequenos elementos que indicam sua autoria. Ou seja, “[...]imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica.” (BARTHES, 1972, p. 122). Como salienta Barthes, é o conjunto de pequenos signos que elaboram a figura autor (sua linguagem autárquica), criam a figura fantasmada autor (um sujeito da ficção, pois existe apenas na linguagem que ele mesmo cria), uma “metáfora, [...], equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor” (BARTHES, 1972, p. 123). Por exemplo, Laerte Coutinho apresentava “traços” da autora Laerte Coutinho desde seus primeiros desenhos. Na capa da revista *Balão* número 2, de 1972, por exemplo, reconhecemos o traço Laerte: a linha contínua e fina que parece desenhar tudo de um só gesto. Na capa citada, a autora mimetiza o estilo neoclássico de Jacques Louis-David em seu quadro *La mort de Marat*, de 1793, mas deixa seu vestígio enunciativo, o que a caracteriza como Autora. O estilo Laerte atravessa os diversos enunciados produzidos pela Autora Laerte, porém cada obra em quadrinhos é uma nova enunciação sua, podendo comportar com maior ou menor evidência os vestígios que nos levam a identificar seu estilo.

Nas histórias em quadrinhos, cada modo de tracejar difere de outros tracejados, e a configuração que esse tracejar toma ao longo da página varia de gênero em gênero, de autor a autor. E cada história em quadrinhos é um enunciado, formulado em uma linguagem própria (o dispositivo das histórias em quadrinhos) e, portanto, tem uma enunciação e um enunciador gráficos. A enunciação gráfica carrega, em si, as marcas desse enunciador, mais ou menos aparente nela, mais ou menos marcado nessa configuração que remete a esse sujeito enunciador (autor) e ao espaço discursivo em que ele se insere (época, gênero).

E é essa enunciação gráfica que Marion chamou de grafiação. O termo é uma cisão do conceito de “mostração” que André Gaudreault elaborou para explicar a enunciação própria desvelada pela imagem

cinematográfica. São os elementos que elaboram um discurso, mas que não estão no plano verbal, e o termo vem substituir a polissêmica “representação”: a mostraçãõ dispõõe os personagens em cena, os filma, os apresenta, para além da enunciaçãõ de um narrador ou dos diálogos travados. Para Marion, além do que a cena mostra, nos quadrinhos o gesto mais ou menos marcado do desenhista – o grafiador –, também acrescentam mais uma camada enunciativa.

Marion trouxe alguns exemplos, como quadrinhos de humor ou caricaturais, cujo tracejado evoca efeitos de esboço, efeitos de rapidez, que são configurações muito encontradas nesse gênero que depende de respostas rápidas para temas cotidianos. E lembrou da obsessão de encerramento ou acabamento no gênero linha clara – da qual talvez Hergé e seu personagem Tintin sejam os exemplos maiores –, cujos desenhos tendem a fazer desaparecer a manualidade do traço, apagando o grafiador em benefício do personagem, da narrativa. Esse desaparecimento da manualidade ou de efeito de esboço é uma tendência nos quadrinhos mais comerciais, cuja repartição de trabalho ainda depende de modelos fixos – e, muitas vezes, apagamento de um enunciador plural, para prevalência de um enunciador unificado sob traços de determinada marca Autor (o estúdio).

Seriam pelo menos três instâncias enunciativas que constituem a história em quadrinhos: sua enunciaçãõ verbal, contida no balão ou no recitativo, à qual importa o registro linguístico e ponto de vista discursivo (elemento de focalizaçãõ); a enunciaçãõ visual ou mostraçãõ, também apresentando ponto de vista delimitado pelo enquadramento e pela decupagem da página e da narrativa (como ponto de ocularizaçãõ); a enunciaçãõ gráfica, que se apresenta pelo uso do traço, da cor e da tipografia – e todas essas enunciações articuladas na espaço-topia.

A mostraçãõ, em Gaudreault, é a instância figurativa no cinema, isto é, o que é narrado pelas imagens, o que as imagens contam, para além da narraçãõ verbal. Por exemplo, a roupa amarrotada de um personagem que mostra que ele não dormiu em casa – aproxima-se do campo do *óbvio* como postulou Barthes, o que é denotado pela cena. A grafiaçãõ, mais próxima do *obtus* (BARTHES, 1990), é o que o traço do desenho significa, aquele vestígio da mão de alguém que desenha. A mostraçãõ, transitiva, é a da ordem pictórica e figurativa da página: são os personagens, o cenário, o que é identificável, icônico. A grafiaçãõ, reflexiva (voltada para o desenho em si), é

o rastro, o gesto gráfico que é mais ou menos aparente no desenho – para além do que está desenhado, é seu contorno, suas falhas, o uso da cor sem simbologias (queremos dizer, para além da relação entre o que é denotado ou conotado), a forma da letra. Nesse sentido, texto e imagem, escrita e desenho, integrados sobre a página, o figurado e os modos da figuração e da distribuição desta figuração são fusionados dinamicamente na página, e é dessa fusão que os sentidos são elaborados.

Em *Know-Haole 6*, Diego Gerlach copia de uma história inteira de Zé Carioca, página a página, quadro a quadro, e também a *mise en scène* interior ao quadro, para produzir uma história original. Nessa obra, os elementos da mostra foram copiados de uma outra história em quadrinhos, realizada por um estúdio Disney no Brasil, cujo método de trabalho envolve a distribuição de funções entre múltiplos atores (roteirista, desenhista, colorista, letrista), que devem seguir um padrão de desenho e configuração de página, observando-se, inclusive, proporções e perspectivas específicas dentro do modelo do estúdio. Em *Know-Haole 6* (GERLACH, 2017), mesmo se não considerarmos o texto também diferente do quadrinho de base, é possível observar que sua pilhagem sobre o desenho Disney mantém os contornos contínuos dos personagens, porém os deforma, emprestando-lhes um estilo próximo do grotesco que lhe é característico: suas marcas estilísticas que indicam sua grafiação, ou seja, a formulação de um quadrinho que compreende vestígios de sua produção e estilo (grafiação), cena narrativa (mostração) e narrativa.

### **As contribuições de Jan Baetens à ideia de grafiação**

O teórico belga Jan Baetens faz uma leitura cuidadosa do livro de Philippe Marion no artigo “Une lecture de Traces en cases Une relance salutaire.” Ele aponta aquelas que seriam as grandes virtudes do texto, principalmente, a contribuição de *Traces em Cases* para os estudos das histórias em quadrinhos:

Evitando o risco duplo do jargão hiperespecializado, por um lado, e o entusiasmo militante em favor de uma arte mediana ou menor, por outro, Philippe Marion alcança uma síntese bastante pedagógica do pensamento contemporâneo sobre a imagem, ao

mesmo tempo renovando a reflexão teórica em matéria de história em quadrinhos. (BAETENS, 1996, p. 224)

Baetens elencou o que considera três grandes virtudes do estudo de Marion: ele consegue unir conceitos de maneira convincente, o que em outros autores aparecia antes de forma mais esparsa; a clareza com que apresenta os conceitos; e a teoria da grafiação proposta pelo autor, por sua modéstia e precaução metodológicas exemplares. Porém, o trabalho não deixa de suscitar problemas: não há a aplicação da teoria a um caso concreto, por exemplo.

Para o teórico, a separação de mostração e grafiação é bastante convincente, e pensa que essa mesma cisão poderia ser feita de forma semelhante na análise da imagem cinematográfica. Porém, ele observou uma questão quanto à noção de grafiador, pois Marion não leva em conta a possibilidade da grafiação ser formada por uma variedade de gestos (polifonia do traço), em vez de um único gesto monolítico. Além do mais, como observou Baetens, nas histórias em quadrinhos, a produção é em grande parte coletiva, com frequente divisão de tarefas, o que também é deixado de lado na elaboração do grafiador de Marion. E, por fim, é preciso destacar que a grafia não é um ato natural, mas social, é uma performance: “não é portanto somente o reflexo, mecânico ou transformado de uma personalidade, de um corpo, de um inconsciente, como estimam a grafologia tradicional e os adeptos modernos do estudo genético da escrita manuscrita” (BAETENS, 1996, p. 230).

Ele ainda destacou duas dificuldades básicas da teoria da grafiação: por ser tão individualista, a grafiação fica muito próxima ao estilo, e seria mais produtivo pensar o termo de forma mais abrangente, sem reduzir ao “eu”. Também por conta dessa personalização, os quadrinhos com estilos mais visivelmente marcados têm certo privilégio na abordagem proposta por Marion.

A crítica de Baetens se sustenta, por exemplo, ao se pensar em obras como as do norte-americano Robert Sikoryak, que costuma investigar em suas obras a relação desses vestígios de autoria no traço (o estilo) ao reencená-los com outros textos, uma forma de analisar a opacidade das obras canônicas dos quadrinhos confrontadas com outros materiais verbais. O tratamento gráfico dispensado pelo enunciador (o autor do quadrinho) estabelece, desde a sua formulação, ao modo de “imersão ficcional” ao qual ele convida



seu interlocutor, a forma como ele espera que o leitor, receptor da enunciação, identifique o universo ficcional criado.

Em *Terms and conditions*, Sikoryak encenou, a cada página, a cópia de um estilo de autor diferente da história dos quadrinhos, colando ao longo de todo o livro o texto legal da empresa Apple que todo consumidor da empresa assina (sem ler) ao adquirir seus produtos. Assim como Gerlach, ele recopia a disposição de quadros e personagens de quadrinhos conhecidos, porém mimetiza o gesto dos autores copiados, apagando o vestígio de sua própria mão. Na página 53, ele redesenha uma página de *Tintin e os Charutos do Faraó*, de Hergé, e convida o leitor a uma imersão específica, isto é, o universo detetivesco de um quadrinho clássico para a juventude (SIKORYAK, 2017). Ele também incluiu a *logo* da Apple no cenário e vestiu Tintin com as mesmas roupas com que Steve Jobs, empresário e fundador da empresa, ficou conhecido (camisa preta, Jeans, tênis, barba e óculos redondos), que acabou até mesmo se tornando, de certa forma, uma encarnação da empresa

Como Sikoryak, outros autores recorreram ao grafismo hergeano para se inserirem nesse gênero caracterizado por esse traço (estilo). Nesse livro de Sikoryak, porém, o estilo Hergé é confrontado com outros gestos grafados, simulando diferentes grafiações, uma espécie de polifonia do traço, em que o próprio gesto do Sikoryak, ao reuni-las, vai constituir sua enunciação a partir da diversidade dos gestos. Da mesma forma, outros autores vão retomar o gesto hergeano para homenageá-lo ou contestá-lo, em que o estilo do autor é novamente grafado: uma nova enunciação gráfica.

Baetens, além disso, comentou que a abordagem psicanalítica de Marion foge dos problemas mais comuns dos trabalhos que usam da psicanálise de base, a saber: a leitura biográfica e a abordagem terapêutica. Porém, ela não é isenta de questões, pois sugere que o objeto lido seria um mediador entre sujeito autor e sujeito leitor, em que a leitura estabelece uma relação especular entre os dois. Certamente, a identificação do leitor com o objeto lido pode passar por relações afetivas de identificação de ordens psíquicas, do desenho que me lembra o desenho que eu fazia na infância. Nós acrescentaríamos, na esteira de Baetens, que a identificação com os objetos lidos se faz por um processo de socialização também: a introdução, desde a infância, de protocolos de leituras específicas, como gêneros específicos de histórias em quadrinhos. Por exemplo,

brasileiros costumam reconhecer-se nos padrões dos quadrinhos dos estúdios Mauricio de Sousa; o mesmo reconhecimento não é partilhado pelos quadrinhos de super-heróis dos Estados Unidos ou quadrinhos oriundos do Japão, tais protocolos de leitura diferem entre gerações e grupos infrageracionais. Como Baetens também afirma, nem tudo se traduz apenas pelo campo psicanalítico, e nós destacamos que, às vezes, identificar-se com um desenho é apenas se identificar com um desenho.

Além de Baetens, outros teóricos percebem na grafiação um instrumento específico para análise de quadrinhos. Como Baetens observou, a grafiação também pode ser pensada como instância enunciativa no cinema. Já em seu livro *Bande dessinée et littérature*, Jacques Dürrenmatt (2013) relacionou a presentificação da mão de quem desenha nos quadrinhos como um gesto poético. Ele explicitou a grafiação como ferramenta importante para observar-se o gesto gráfico em si, em que a negociação entre sua opacidade ou transparência podem auxiliar na formulação do que seria uma função poética nas histórias em quadrinhos, ou seja, de que forma esse gesto cria relações de autorreferência próprias à mídia. Para ele, “mostrar a grafiação em ação, no ato da escrita manual, lhe dá uma importância, um sentido, religando-se, assim, com um pensamento vivo da letra” (DÜRRENMATT, 2013, p. 160). Em seguida, Dürrenmatt, expôs o fascínio que a forma da letra exerce sobre autores de literatura, em cuja mídia a presença do manuscrito, ou dos jogos tipográficos, é pouco praticada.

A confiança na capacidade do traço de exprimir, independentemente de toda tentativa precisa de representação, também tem a ver com um dos componentes fundamentais da poesia moderna, que crê, desde Rimbaud, nas capacidades de visibilidade de um estado de criação, que se abre livremente a todas as possibilidades. (DÜRRENMATT, 2013, p. 163-164).

Groensteen, porém, acredita que a distinção entre grafiação e mostração são supérfluas, e que o “fenômeno apontado por Marion não é nada mais que a presença obsedante do estilo (termo que deve ser entendido, [ali], como sinônimo de escrita gráfica singular) em toda narrativa desenhada” (GROENSTEEN, 2011, p. 92). Ele não acredita que a grafiação seria uma “nova camada de enunciação suplementar e isolável: basta dizer que a mostração gráfica nunca

é neutra, todo desenho sendo necessariamente assinado e intrincado por um forte coeficiente de singularidade” (GROENSTEEN, 2011, p. 92). A enunciação, porém, não é uma instância meramente estilística, e, para nós, importa localizar o sujeito da enunciação, cujo gesto gráfico enreda estilo, tempo histórico e conceito. O estilo, conforme o mesmo Barthes citado por Groensteen elaborou, é um conjunto de decisões selecionadas por um sujeito, a partir de uma mesma língua (ou linguagem), socialmente compartilhada, e a enunciação engloba língua e estilo em um determinado momento.

A mostraçõ colocada em cena é um trabalho da ficção, cujo pressuposto é transcender essa enunciação no tempo, em diferentes leituras para diferentes receptores (o enunciado que se repete diferido da enunciação primeira), enquanto a grafiaçõ se localiza no eu que desenha, cuja maior ou menor opacidade revela o estilo (único ou mimetizado).

## **Conclusão**

Histórias em quadrinhos participam da grande variedade de espécies narrativas, e são uma mídia que apaga a relação aparentemente hierárquica entre o conteúdo verbal e o imagético. Tal divisõ (histórica) privilegia o signo escrito como produtor de significado e promulgador de cultura: na escola, a escrita substitui o desenho como processo civilizatório, em que se desaprende a habilidade de figurar, em benefício da via da abstraçõ de alfabetos ou ideogramas. Como outras mídias em que a escrita nos reafirma seu caráter de imagem – livros de imagens, fotonovelas, cartum, a publicidade – os quadrinhos são mídia “mais fácil”, pois estariam um passo antes do processo civilizador da escrita. Porém, tais mídias embaralham essa divisõ, e a narrativa pode ser conduzida até por imagens sem textos, em que seus processos de construçõ exigem diferentes protocolos de leitura. Tais processos de leitura são naturalizados pela ideia de que a dimensõ “imagem” da página seria “fácil”, e o texto escrito como algo que demanda mais atençõ e cuidado na leitura.

Talvez justamente por essa antiga desconfiança e exclusõ das imagens nos processos de ensino que as narrativas em imagens tenham se desenvolvido sempre à margem dos estudos de narrativas, ignorando-se que as relações estabelecidas entre os diversos

signos sobre a página, inclusive aspectos visuais do próprio signo escrito, também são produtores de significados (CHRISTIN, 2012). Assim, observar as diferentes instâncias significativas desse aparato logo-visual – feito de palavra/narração e de imagem/mostração, compostos sob um mesmo traço/vestigio de determinado sujeito –, pode ser uma ferramenta complexa a ser utilizada na análise, mais ancorada sobre o dispositivo e nos nós criados entre as diferentes instâncias. Para além da relação estabelecida entre os diferentes elementos sobre a página, a história em quadrinhos também gera significado pela relação estabelecidas dessas instâncias, em que uma maior ou menor integração entre o narrado, o mostrado e o grafado produzem efeitos estéticos diversos.

Concordamos com Baetens e Dürrenmatt e, como eles, enxergamos na grafiação uma ferramenta extremamente útil para perceber as relações estabelecidas entre o plano verbal (narrativo) das histórias em quadrinhos e o plano plástico (visual), que se inserem na articulação do dispositivo, em que a grafiação auxilia a perceber elementos de estilo, nos termos que Baetens também retomou de Roland Barthes em *O Grau Zero da Escrita*. (BAETENS, 1996; BARTHES, 1972). A dedicação à análise dos elementos materiais do dispositivo, aliada à aguçada percepção de Marion quanto ao peso do traço e da grafia na leitura, são as grandes contribuições do *Traces en cases*.

Ao ler o trabalho de autores como Ilan Manouach, sob essa lente da grafiação, percebe-se a maleabilidade da proposta de Marion, bem como sua aplicação. Manouach também procede pela cópia ou plágio de Hergé e demonstra como o reconhecimento da grafiação se diferencia da simples emulação de um estilo. Suas operações aproximam o quadrinho da arte conceitual, em que ele copia o enunciado inteiro de determinado autor, porém reencena uma nova enunciação, em que a subtração ou substituição de dado elemento, em novo momento histórico, interrogam sobre os efeitos da enunciação primeira que ele retoma, ou seja: costuma recriar quadrinhos em que altera apenas um traço – no sentido linguístico –, para produzir novos paradigmas enunciativos.

Por exemplo, em *Tintin Akei Kongo*, ele realiza a simples tradução de *Tintin no Congo* para lingala, a língua oficial da República Democrática do Congo (apelidado anteriormente de “Congo Belga”), e todo o restante do dispositivo (desenhos, capa) e paratextos (nome

de autor, data da primeira publicação) foram mantidos; um segundo gesto se deu no âmbito comercial: o livro só é distribuído na R. D. do Congo. Assim, seu texto que estabelece uma interferência importante para a recepção desse livro traduzido, criando uma interferência sobre a enunciação primeira do colonizador belga (HERGÉ; MANOUACH, 2015).

É um processo diferente de Sikoryak, de Gerlach, e também de Jochen Gerner, outro autor cuja reencenação de obras pré-existentes configura um gesto criativo conceitual.<sup>7</sup> Este último, por sua vez, cria uma enunciação completamente nova, apoiando-se apenas em elementos constitutivos do discurso do quadrinho de Hergé, em um processo de simplificação da história até seu diagrama. Em *TNT en Amérique*, ele nos chama a atenção para elementos constitutivos da narração e da mostraçõem em *Tintin na América* que enunciam signos de violência, algo que a escola hergeana presume eliminar, em uma tentativa de autocensura em uma época que se temia a corrupção da infância pela mídia quadrinhos (GERNER, 2002).

No livro *Style(s) de (la) bande dessinée*, que convidou diversos pesquisadores de histórias em quadrinhos para analisar a ideia de estilo nas mais diversas dimensões possíveis de ser compreendida nas histórias em quadrinhos. Ao longo do livro, a grafiação foi compreendida como “impressão gráfica pessoal”, um elemento que gera tensão entre o elemento narrativo e a presença gráfica do autor, e também como tal vestígio que será, algumas vezes, “travestido” por outros estilos para simular pluralidade autorial (ou a polifonia do traço) (BERTHOU; DÜRRENMATT, 2019). Esses usos, portanto, demonstram como tal conceito se torna útil para análise da relação singular/plural e a relação opacidade/transparência de estilos. As escolhas desses grafiadores não são, portanto, casuais, nem sempre impressões diretas de um inconsciente. Elas são sempre produtoras de sentido, a partir do uso do estilo ou o apagamento deles – como nos exemplos de estilo de Hergé/Disney, retomados ou détournés. Tais exemplos, contemporâneos, mostram de forma ainda mais explícita a importância para o crítico de olhar o quadrinho pelos rastros dos traços, e

7. Para Sébastien Conard, Gerner e Manouach fazem parte de um pós-quadrinho, de obras das artes plásticas que encenam a forma dos quadrinhos, ao mesmo tempo em que a reconfigura (CONARD, 2020).

para aprofundar a leitura da ordem narrativa às demais ordens que se entrelaçam em uma página de histórias em quadrinhos.

## Referências

- AMELINE, Charles. *Généalogie d'un interdiscours sur la bande dessinée. I L'infantilisation de la bande dessinée par les discours*. [s. l.], 2009. Disponível em: <https://www.du9.org/dossier/genealogie-d-un-interdiscours-sur/>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- BAETENS, Jan. Une lecture de Traces en cases Une relance salutaire. *Recherches en communication*, [S. l.], n. 5, p. 223-235, 1996.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos ; seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERTHOU, Benoît; DÜRRENMATT, Jacques (org.). *Style(s) de (la) bande dessinée*. Paris: Classiques Garnier, 2019. (Perspectives comparatistes).
- CARNEIRO, Maria Clara da S. R. A metalinguagem em quadrinhos: estudo de Contre la Bande Dessinée de Jochen Gerner. 2015. - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *Histoire de l'écriture*. Paris: Flammarion, 2012.
- CONARD, Sébastien (org.). *Post-Comics. Beyond Comics, Illustration and the Graphic Novel*. Ghent: Het Balanseer and KASK School of Arts, 2020.
- DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. 1. ed. Paris: Classiques Garnier, 2013. (Études de littérature des XXE et XXIE siècles, 39).
- FONSECA, Grazi. *Partir*. São Paulo: Antilope/MIS, 2017. (Des.gráfica).
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2017. v. 6
- GERNER, Jochen. *TNT en Amérique*. Paris: L'Ampoule, 2002.
- GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry. *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée, vol. 2*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2011.

- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- HERGÉ; MANOUACH, Ilan. *Tintin Akei Kongo*. Bruxelas: 5e Couche, 2015.
- MARION, Philippe. *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Loovun-U-Neovt: Academia, 1993.
- PENNA, Luli. *Sem dó*. São Paulo: Todavia, 2017. v. 1
- SIKORYAK, Robert. *Terms and conditions*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2017.

Mariana Anselmo (UFU)<sup>1</sup>**Introdução**

Em 2019, a edição de julho-agosto da tradicional revista de cinema francesa *Cahiers du Cinema* foi dedicada às mulheres diretoras de cinema. Ana Carolina foi a única diretora brasileira que figurou entre as selecionadas; foi escolhida graças a sua trilogia lançada entre os anos 1970 e 1980, composta pelos filmes *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de Valsa*, uma obra edificada entre a ditadura militar e a transição democrática<sup>2</sup>. Este estudo trata da obra de fechamento dessa trilogia, *Sonho de Valsa*, de 1987.

Ana Carolina Teixeira Soares, que assina suas obras como Ana Carolina, nasceu em São Paulo, em 1945, filha de imigrantes da Galícia. É uma potência do cinema autoral, ou do cinema de autor, no Brasil. Entrou para o mundo cinematográfico depois de incursões em várias áreas – artísticas e acadêmicas – que atravessam sua obra. Apesar do reconhecimento nacional e internacional, e da boa recepção de sua obra à época do lançamento da trilogia, a cineasta não está no *mainstream* do cinema nacional: sua produção é experimental, quase artesanal, e obedece a um ritmo próprio. Na década de 90, após o lançamento de *Sonho de Valsa*, a produção cinematográfica de Ana passou por um hiato de mais de dez anos, que chegou ao fim com a estreia de *Amélia*, nos anos 2000.

Apresentar Ana Carolina passa, necessariamente, por apresentar a inquietude que marca seu percurso até o cinema, como se essa inquietude fosse o próprio caminho traçado. Afora os cursos superiores, Medicina, Fisioterapia e Ciências Sociais, também participou de um conjunto de música barroca em que tocava percussão, fez

1. Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia, bolsista pela CAPES.
2. ORICCHIO, Luiz Zanin. Ana Carolina é a única realizadora brasileira lembrada pelos ‘Cahiers du Cinéma’. *O Estado de S. Paulo*, [S. l.], online, 12 ago. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/ana-carolina-e-a-unica-realizadora-brasileira-lembrada-pelos-cahiers-du-cinema/>. Acesso em: 15 dez. 2020.



concertos em vários pontos culturais de São Paulo. Em 1968, quando ainda cursava Cinema no Colégio São Luiz, foi apresentada a Walter Hugo Khouri, que a contratou como continuísta de *As amorosas* (1968), aprendendo com Anecy Rocha e Paulo José como atores, e José Simão como segundo assistente; assim, entrou em um “set de verdade” e para o cinema. Em seguida, codirigiu e assinou a música do curta *Lavra-dor*, em 1968, com Paulo Rufino e no ano seguinte dirigiu seu primeiro curta *Indústria* (1969), realizando, também a trilha sonora de *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla<sup>3</sup>.

A partir de 1969, após o lançamento de *Indústria*, filmou *Guerra do Paraguai* (1969), *Monteiro Lobato* (1970), *Pantanal* (1972) com Jorge Bodansky, e uma animação *Três desenhos* em 1972, todos de caráter experimental e documental. Embora tenha trabalhado com o grupo de Thomaz Farkas, pesquisando e filmando para *A condição brasileira*, série documental sobre o Brasil, e de seu contato direto com os diretores do Cinema Novo, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Bodansky, a linguagem própria e autoral de Ana Carolina a levou para um lugar de “desencaixe” em relação aos movimentos cinematográficos brasileiros, um lugar de criadora *sob a condição feminina*.

Conforme afirma Soares:

O filme de Ana Carolina, para além de ser um filme sobre o Brasil, é também um filme *sob* o Brasil, submetido às condições de produção impostas por essa condição. O uso do *sob* é estratégico, pois este é um signo bastante recorrente nas reflexões da cineasta, como atestado em diversas de suas entrevistas. Nesse sentido, é bastante conhecida a afirmação da diretora a respeito de seus filmes *Mar de rosas* (1978); *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa*, de que estes não eram apenas filmes sobre a mulher, mas *sob* a mulher, *sob* a condição feminina. (SOARES, 2012, p. 4)

Ao se mudar para o Rio de Janeiro, em 1974, foi convidada por Ney Sroulecich para filmar o documentário *Getúlio Vargas*, em

3. Todas as informações bibliográficas foram retiradas do depoimento cedido pela cineasta, em 2015, ao projeto Memórias do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida, disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/ana\\_carolina/TranscricaoAnaCarolina.pdf](https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/ana_carolina/TranscricaoAnaCarolina.pdf). Acesso em: 15 dez. 2020.

homenagem aos 20 anos da morte do estadista. O primeiro longa documental foi montado pela diretora em pouco mais de quarenta dias, a partir do material do acervo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) arquivado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, onde trabalhou por cerca de um ano.

A inquietude que marcou seu caminho até o cinema, e que a levou ao encontro de sua linguagem própria, autoral nessa arte, revelam-se no longa *Getúlio Vargas*, no qual firma sua carreira como diretora de longa-metragem. E desse documentário sobre o presidente “pai dos pobres”, aprimorou a ideia de *Mar de rosas* (1977), primeiro longa da trilogia ficcional que consagrou sua carreira como diretora. Após o lançamento com sucesso de crítica e de público, e de abrir sua própria produtora, Área Produções Cinematográficas Ltda., fundou também a Crystal Cinematográfica Ltda., em 1980, produtora cinematográfica que hoje ainda está ativa e produzindo. Lançou o filme *Das Tripas Coração* em 1982, pelo qual recebeu o prêmio na categoria *Melhor Diretor* no festival de Gramado, depois de quatro meses retido pela censura. E em 1987 fechou a trilogia com o longa *Sonho de valsa*.

### **Trilogia entre clichês e poder**

A obra fílmica de Ana Carolina, como um todo, cerca a questão do poder, desde os seus documentários – como a reflexão realizada sobre o operário (em *Indústria*), ou sobre o poder do pai e do Estado (em *Getúlio Vargas*) – até a ficção, como em *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*, em que reflete sobre os mecanismos de opressão do homem sobre a mulher em funcionamento na sociedade brasileira, especialmente nas décadas de 70 e 80.

Eu sempre, em todos os meus filmes, desde os curtas, minha preocupação não é se sou mulher ou não, porque eu sei a dificuldade que é ser. A minha preocupação é saber quem detém o poder e porque, essa é a única coisa que me interessa, porque é a única coisa que me fere, como fere a todos que têm uma condição de minoria. (CAROLINA, 2017, *online*)

*Mar de Rosas* (1978), o primeiro filme da trilogia, trata das relações familiares, das convenções sociais que envolvem a tradicional família brasileira: “papai, mamãe, vovô, vovó, titia...” (MAR, 1978) recita, ironicamente, Sérgio, o pai, interpretado por Hugo Carvana, logo nas primeiras cenas do longa ficcional. A primeira versão do roteiro passou pelas mãos de Rose Marie Muraro, intelectual feminista brasileira, e depois por Isabel Câmara, dramaturga e amiga da diretora.

A radiografia arquetípica da família brasileira de *Mar de rosas* (1978), experiência universalizante, discute, assim, essas relações de poder que estruturam a sociedade brasileira. E embora o filme trate de acontecimentos sombrios, mórbidos, e aterrorizantes, há um contraponto poderoso operado pela ironia das falas aparentemente desconexas do roteiro. A atmosfera densa, de *road movie* e de perseguição, dissipa-se – não totalmente – com o enlouquecer da voz rouca da personagem de Myriam Muniz, gritando receitas de batatas, enquanto rola numa montanha de terra descarregada no consultório dentário de seu par romântico interpretado por Ary Fontoura. Uma imagem incômoda e alegórica da dissolução dos valores familiares conservadores, que empresta certa leveza e humor à trama, sem perder o efeito de estranhamento.

Ana Carolina se apropria de vários elementos cotidianos na composição do roteiro, desde os textos das falas, como as cartas da mãe, receitas, ditos populares, piadas, dados do Ministério da Agricultura, os clichês, passando pela estrutura do roteiro, já que *Encurralado* (filme de Steven Spielberg, em que figura uma personagem cruel dentro de um caminhão) estimulou a escrita do roteiro (CAROLINA, 2010, p. 68), até o título, que remete à fraseologia popular: “nem tudo é um mar de rosas” e exacerba a ironia presente no filme. As situações tratadas são qualquer coisa, menos um *mar de rosas*.

Destacamos que o filme não é literal quanto ao contexto, mas dá vários indícios dos tempos em que foi produzido. Apesar de estar às vésperas da abertura, o país ainda passava pelo regime militar, fruto do Golpe de 1964. As personagens masculinas são arquétipos do pai autoritário e dos homens do Estado opressor vigente à época. O próprio absurdo das situações que permeiam a narrativa fílmica aponta para a realidade também às raias da irracionalidade.

Os títulos dos outros dois filmes da trilogia são muito significativos, e são também retirados do universo da fraseologia popular.

O título do segundo filme da trilogia, *Das tripas coração* (1982), vem desentranhado da fala da personagem de Dirceu para Felicidade, que se masturba na banheira, em uma cena icônica: “O que você está fazendo aí? Está pensando na vida? Está fazendo *das tripas coração?*” (MAR, 1978).

Se no primeiro filme da trilogia, o foco é a instituição da família, no segundo, o tema é a religião (e por extensão, o sexo, a culpa e o desejo). O filme é construído como um delírio de uma personagem masculina, o interventor Guido (Antônio Fagundes), que vai a um colégio de freiras só para moças comunicar que o estabelecimento será fechado. Enquanto cochila sobre a mesa de reunião, Guido sonha e imagina como é o desejo daquelas mulheres que compõem a direção, o corpo docente e discente.

O que é o desejo feminino, na visão de um homem? Como é uma mulher, na visão de um homem? O filme responde com imagens de clichês: mulher histérica, mulher que é a blasfêmia, o riso, o sexo, a liberdade, mulher fantasia sexual dos homens, todas imagens que irão ecoar em *Sonho de valsa* (1987), na personagem de Teresa, quando grita para seu companheiro em meio a uma discussão: “E eu sou uma fantasia sua. Eu ‘tô’ sempre tentando sempre ser como você imaginou. [...] E eu não me encaixo nessa tua imaginação, eu me atiro nessa tua imaginação. E eu não caibo nessa tua imaginação” (SONHO, 1987).

## Transcodificação e rasura

Cinema e literatura mantêm entre si um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla, em que uma área artística alimenta a outra, entre empréstimos de temas e de procedimentos. Nesse sentido, Robert Stam afirma:

[...] linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído e som fonético –, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro. (STAM, 2000, p. 61)

Em *Sonho de valsa* (1987), por exemplo, fica evidenciada a linguagem cinematográfica como herdeira de todas as formas de arte associadas aos meios de expressão: elementos do universo literário (entre poemas de Teresa D'Ávila, poemas gauleses, e textos bíblicos), do universo popular (desde canções, propagandas da TV, passando pelo cinema hollywoodiano, até ditados populares), e do universo erudito (obras de arte visuais, música clássica), compõe o texto fílmico desde os diálogos até o próprio enredo. O cinema de Ana Carolina, de forma geral, é composto por meio da apropriação de elementos desses vários universos que formam um texto-mosaico de citações e referências, visíveis ou secretas.

O processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, filtrada pela sensibilidade e interesse de um outro autor, é um processo de transcodificação de uma história para uma mídia ou gênero específico motivado, por exemplo, pelo interesse em contestar os valores estéticos e políticos de um texto, prestar uma homenagem à obra ou a um autor (HUTCHEON, 2011, p. 44-45). A trilogia de Ana Carolina, sob esse ponto de vista expandido de adaptação, realiza essa transcodificação a fim, especialmente, de contestar estética e politicamente o senso comum, a norma social, os clichês e convenções da sociedade brasileira, que envolvem a mulher, e ao realizar a crítica, rasura essas convenções. Nesse sentido, Flora Sussekind observa:

[...] são exatamente o trabalho de apropriação e crítica do lugar-comum e a exibição minuciosa e irônica de frases e imagens-feitas, de algumas das convenções e clichês que ajudam a solidificar o senso comum e a norma social brasileira, que têm funcionado como motes de seus filmes. Começando pelos títulos, referências diretas a marcas comerciais (*Sonho de Valsa*) ou a tesouros da fraseologia popular (*Mar de Rosas, Das Tripas Coração*). E passando por um desfile de expressões proverbiais [...]; por uma série de rerepresentações cômicas de imagens religiosas ou patrióticas [...] pela conversão de expressões como “mergulhar de cabeça, “dar nomes aos bois” em trocadilhos visuais e pela descontextualização sistemática de referências comerciais [...], musicais [...] ou a obras pertencentes ao domínio da “grande arte” submetidas a inclemente banalização em *Sonho de Valsa*. (SUSSEKIND, 1998, 60)

A condição de mulher sobre a qual Ana Carolina reflete nesse filme específico está inserida exatamente no *locus* da convenção

social brasileira, da norma social. Segundo a cineasta, *Sonho de valsa* (1987) trata da fantasia de amor imposta às mulheres: o casamento como espécie de salvação, a busca pelo amor incondicional de um “príncipe encantado”, assim como nos contos de fadas (CAROLINA, 2010, p. 131), como se à mulher não fosse legítimo traçar um caminho independente do homem, pois a ela é reservado o papel de esposa e mãe. Neste trabalho, trataremos especificamente dos elementos literários e da fraseologia popular que compõe o texto fílmico de *Sonho de valsa*, através dos quais a cineasta realiza sua crítica à ordem social brasileira vigente, principalmente, nos anos 70 e 80, muitas vezes de forma irônica e paródica, por meio da literalização dos ditados populares e dos textos literários.

O filme evidencia o circuito de mão dupla entre cinema e literatura, já que o texto fílmico é composto por esse atravessamento de temas e procedimentos que são, a princípio, estranhos ao cinema. Os elementos literários, por exemplo, são apropriados e rasurados pela diretora, que desloca os sentidos originais e cria outros. Os elementos da fraseologia popular são transpostos literalmente para a tela, resultando em imagens de caos, de absurdo. Com isso, o peso dos temas tratados é, de certa forma, amenizado pelo humor, um humor que resulta do absurdo das situações.

A sinopse é a seguinte “Uma mulher busca sua identidade, a partir das imagens que faz dos homens, entre os quais o pai e o irmão. Realidade, delírio, sonho, simbolismo e fantasia se misturam” (SONHO, 1987). De fato, a protagonista, chamada Teresa (interpretada pela Xuxa Lopes) realiza um percurso em busca da própria identidade e da libertação do lugar que é reservado às mulheres na sociedade, lugar de opressão e submissão, em que a identidade da mulher se confunde com o papel que se espera que ela desempenhe: que seja mãe, esposa, filha.

### **Sonhos, valsas, cantares e bombons**

Mesmo antes de o filme começar propriamente, há uma dica do modo de fazer artístico de Ana Carolina, e do tom paródico que envolve sua dicção: a famosa abertura de filmes do estúdio de cinema estadunidense Metro-Goldwyn-Mayer, a MGM, criada pelo diretor de arte da Paramount Studios, Leionel S. Reiss, é reinterpretada em

*Sonho de Valsa* (1987). A imagem estática de uma gata siamesa substitui “Leo the Lion”, o mascote mais famoso do cinema, enquanto ao fundo ouve-se o áudio original da vinheta. Esse recurso estabelece um diálogo com a própria linguagem cinematográfica, acentuando o vínculo do filme com as demais obras do sistema cultural contemporâneo.

A intertextualidade, porém, não se restringe às obras cinematográficas. Após a vinheta, a gata siamesa começa a se movimentar, entrando na primeira cena do filme: em um quarto cinza, é possível ver apenas o canto de uma cama, e sobre o canto esquerdo brilha um letreiro cor de rosa com os seguintes dizeres: “sustentai-me com flores / confortai-me com maçãs/ porque estou doente de amor” (SONHO, 1987). Ao fundo, uma mulher e um homem começam a se mover, a câmera foca primeiro nos pés para depois revelar que estão nus sobre a cama, envolvidos por lençóis de seda, e por uma atmosfera onírica. O único móvel no quarto é uma cama que parece flutuar sobre o chão. Tudo é cinza e prata. Embora o letreiro seja colocado como uma citação do *Cântico dos Cânticos*, a versão traduzida do texto é diferente: “Sustentem-me com bolos de passas, / deem-me forças com maçãs, oh! / que estou doente de amor...” (BÍBLIA, Cântico dos Cânticos, 2:5).

À semelhança do que ocorre com a vinheta de abertura, em que a diretora se apropria da referência e a rasura produzindo modificações de sentido, nessa cena, o texto literário é transportado para a tela do cinema como epígrafe, recurso imediatamente associado à literatura e não ao cinema; porém, o fato de estar flutuando sobre a tela, a luminosidade produzida pelo cor de rosa em contraste ao fundo cinza, lembra muito os letreiros de cinemas de rua, em que o título do filme em exibição era anunciado na fachada. Assim, a partir da apropriação e da rasura, a autora escreve seu próprio texto.

Os versos do *Cântico dos Cânticos* não ficam restritos somente à epígrafe, e serão retomados pela protagonista em seus diálogos ao longo do filme. Embora o texto seja atribuído ao Rei Salomão, como indica o título do poema “O mais belo cântico de Salomão”, existem divergências acerca de sua autoria e datação. Geraldo Holanda Cavalcanti expõe a polêmica:

Ao contrário do que argumentam os defensores da autoria salomônica, por tudo o que se sabe de sua biografia, pouca ou nenhuma

verossimilhança existe entre a figura do rei tal como aparece no poema e a personalidade real de Salomão na História. Um dos mais poderosos monarcas da Antiguidade, insaciável colecionador de princesas e de concubinas de porte, não se pode conceber pudesse dedicar-se a escrever um poema de amor para uma camponesa que, ademais, leva-lhe a melhor, resistindo aos seus constantes esforços de sedução. (CAVALCANTI, 2005, p. 24)

O autor destaca, ainda, as pesquisas da década de 1970, ligadas à leitura feminista que se estava fazendo à época, que apontam para a autoria feminina do poema, como o psicanalista François Perrier, que, em um seminário sobre o amor realizado entre os anos de 1970 e 1971, na França, afirmou que o texto foi escrito por uma mulher, exemplificando sua convicção:

com a citação do versículo do Cântico em que a Sulamita promete levar o amado 'ao quarto daquela que me concebeu', salientando o que todas as feministas comentam, a ausência completa de qualquer referência ao genitor num poema escrito numa sociedade e numa época eminentemente patriarcais, enquanto figuram sete menções às genitoras da Sulamita e do amado. [...] 'à casa da mãe' não encontra paralelo em nenhum outro livro da Bíblia. (CAVALCANTI, 2005, p. 25)

Tomamos, assim, o *Cântico dos Cânticos* como obra literária e poética: “Qualquer que seja a atitude tomada pelos exegetas e comentaristas do Cântico, há o reconhecimento unânime de que se trata de uma obra de excepcional qualidade literária e poética”, rica em paralelismos, musicalidade e metáforas, composto como uma sucessão de monólogos e, por vezes, de discursos indiretos (CAVALCANTI, 2005, p. 99).

Traçando um paralelo com *Sonho de valsa*, os dois momentos mais evidentes em que o *Cântico* é incorporado pelo texto fílmico são a primeira cena, fortemente marcada pelo metafórico de dois amantes que se beijam nos aposentos da protagonista, e a outra, em que ela incorpora os versos do *Cântico* em uma sucessão de monólogos, após se encontrar com seu amante. Desse paralelo, é possível observar um dos principais procedimentos de composição de Ana Carolina: por meio da apropriação dos textos, literários ou não, o que é metafórico, figurativo, transforma-se em imagem literal, na cena; assim, a cineasta justapõe esses universos e ao jogar com os sentidos, os rasura.



“Beije-me com os beijos de sua boca! / Seus amores são melhores do que o vinho, o odor de seus perfumes é suave / seu nome é como óleo escorrendo, [...] Leve-me, ó rei, aos seus aposentos, / e exultemos!” (BÍBLIA, Cântico dos Cânticos, 1:2,4). É assim que se inicia o *Cântico dos Cânticos*: sob o signo do “Beijo”, a amada chama pelos beijos do amado. Em *Sonho de valsa*, Teresa, a amada, sonha – como o espectador descobrirá – com os beijos do amado, um rei, um príncipe encantado. Essa transcodificação do texto, que transforma o sentido literal em imagem, cria um efeito ora cômico, ora absurdo no filme.

A imagem literal do poema é utilizada, contudo, não para reforçar o sentido de história de amor ideal, uma das interpretações possíveis para o *Cântico*, mas para provocar um deslocamento que rasura esse sentido. O clichê da história do amor ideal entre um homem e uma mulher, o “sonho de valsa”, é ridicularizado assim que a protagonista é acordada de seu sonho por um barulho externo, originário de sua realidade.

Assim, o primeiro elemento da fraseologia popular evidente é o próprio título do filme, *Sonho de valsa*, que faz uma dupla referência: ao clichê da história de amor idealizada, “viver um sonho de valsa”, cristalizada pela ordem social, em que homem e mulher se casam e “são felizes para sempre”; e também ao bombom da *Lacta*, criado em 1938, no Brasil. As cores da embalagem do bombom são utilizadas na primeira cena do filme: cor de rosa no letreiro, que remete ao emblemático papel celofane cor de rosa que embala o bombom, prata e cinza no cenário, remetendo ao alumínio que fica por dentro do celofane. Outros elementos que compõe o rótulo do bombom “sonho de valsa” são um casal formado por um homem e uma mulher, vestidos a rigor, instrumentos, e um trecho da partitura da valsa de Strauss, destinada comumente aos bailes de debutantes e casamentos, justamente a música que toca na abertura e na cena erótica do sonho de Teresa.

Para além da utilização dos elementos da embalagem do bombom na primeira cena do filme, é interessante lembrar que a campanha de propaganda relacionada ao bombom, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, envolvia geralmente a conquista de uma mulher realizada por um homem, dentro, portanto, dos padrões heteronormativos determinados pela ordem social brasileira. E é pertencendo, aparentemente, a essa ordem patriarcal, que Teresa é apresentada: filha, irmã e futura esposa.

## Recriações de Terezinha de Jesus

Como nos outros elementos até aqui discutidos – a abertura em tom paródico que faz referência ao cinema de Hollywood, a referência transgressora ao *Cântico dos Cânticos* e a referência crítica ao bom-bom – a cena seguinte, em que Teresa é apresentada, juntamente à sua família, composta por duas figuras masculinas, o pai (Arduíno Colasanti) e o irmão (Ney Matogrosso), é carregada de ambiguidades. Há desde o início, um jogo de desejo e sensualidade entre essas três personagens, que causa estranheza. Está posta em jogo uma das questões da psicanálise: o incesto.

Teresa, entre frágil e sensual, senta-se no colo do pai, que passa as mãos por suas pernas. Desentende-se com o irmão, que, demonstrando ciúmes, a acusa de já não ser tão jovem e de ter feito vários abortos. A cena é contrastante e se aproxima de um delírio: enquanto conversam sobre uma festa que acontecerá naquele dia, a protagonista tem visões de príncipes encantados pela casa, no teto, no jardim. Faz uma brincadeira popular com um barbante, chamada “cama de gato”, enquanto questiona sua existência, seus quereres. Ao sentar-se no piano, toca a contragosto – e de maneira irônica – a cantiga popular *Terezinha de Jesus*. A cantiga popular de domínio público narra a história de uma personagem feminina, que cai por acidente e é socorrida por três cavalheiros.

Terezinha de Jesus  
 De uma queda, foi ao chão  
 Acudiram três cavalheiros  
 Todos os três, chapéu na mão  
 O primeiro foi seu pai  
 O segundo, seu irmão  
 O terceiro foi aquele  
 Que a Tereza deu a mão  
 Terezinha levantou-se  
 Levantou-se lá do chão  
 E sorrindo disse ao noivo  
 Eu te dou meu coração  
 Da laranja, quero um gomo  
 Do limão, quero um pedaço  
 Da morena mais bonita  
 Quero um beijo e um abraço

A apropriação da cantiga serve ao espectador como uma orientação acerca do enredo do filme, e imediatamente provoca a associação da Terezinha da canção à Teresa do filme. A narrativa da canção será recriada na narrativa do texto fílmico até o ponto em que a protagonista não se contenta mais com “um beijo e uxm abraço”, e realiza uma via-crúcis, carregando literalmente uma cruz de madeira em suas costas, em busca de sua identidade perdida.

Em *Sonho de Valsa* é uma identidade, a da carteira, que, a certa altura, se acha em questão, e objeto de inquirição policial, e Teresa responde com um “*Tô sem identidade*” meio ambíguo, sugerindo outra, pessoa, impossível de ser apresentada aos guardas. Homofonia perfeita, inversão de sentido. (SUSSEKIND, 1998, 61)

Além dos textos já citados, a intertextualidade do texto fílmico se dá nas falas de Teresa, apropriadas do texto bíblico de Isaías, versículo 10, dos escritos literários de Santa Teresa de Ávila, e do próprio *Cântico dos Cânticos*, entoados por Teresa a certa altura, conforme informa a própria autora:

Comecei a escrever o roteiro de *Sonho de Valsa* dois anos antes de filmar. Fui misturando muita coisa nas cenas que escrevi: Santa Teresa de Ávila, Isaías, mais precisamente o versículo 10, e algumas poesias da Galícia. No final, quando a personagem da Xuxa Lopes está prestes a adormecer, ela subitamente diz um trecho de um poeta popular galego (CAROLINA, 2010, p. 123-124).

A consciência do processo de composição e criação assumida pela cineasta explicita seu processo criativo fundado em reler, recriar, adaptar. Há em Ana Carolina um atravessamento que corresponde a uma espécie de *literalização* do cinema. A partir desse procedimento, podemos observar a constituição de uma obra cinematográfica como processo de (re)interpretação de textos literários de diversas autorias ou de autores desconhecidos, que são traduzidos em imagens, por meio da transcodificação anunciada e extensiva, na acepção desenvolvida por Linda Hutcheon (2011), e também por alusões e representações de outras mídias.

## Fraseologia popular em imagens literais

*Sonho de Valsa* é um filme alegórico em especial porque encena diversas figuras de linguagem em imagens, desde o título até outras imagens literais da fraseologia popular como o “canto das sereias”, “entrar pelo cano”, “engolir sapos”, “colocar os pingos nos is”, “carregar a própria cruz”, “cair na real”, estar “no fundo do poço”:

Há um verdadeiro inventário de provérbios, trechos de canções e textos conhecidos, brincadeiras infantis, slogans, hinos, orações e banalidades que, de tão detalhados, produz uma opacidade e uma comicidade capazes de, à medida mesmo que se multiplicam e são repetidos ou justapostos, tirar deles a impressão de evidência que costumam provocar quando ditos isoladamente no cotidiano. (SUSSEKIND, 1998, p. 60)

A partir do título *Sonho de valsa*, Ana Carolina encena o clichê da sociedade burguesa relacionado ao casamento: Teresa é convidada para uma festa, a que comparece deslumbrante, vestida por um vestido de cetim prata – semelhante ao tecido da roupa de cama da primeira cena do filme, evocando novamente a embalagem do bombom – acompanhada de seu pai e de seu irmão, também vestidos a rigor, como determina as convenções sociais. Essa apresentação da mulher à sociedade, como se faz tradicionalmente em bailes de debutantes, é encenada como crítica aos costumes da sociedade patriarcal brasileira, que submete as mulheres ao casamento com os parceiros que a família julga apropriados. A mulher em questão, contudo, não tem quinze anos, como uma debutante, ela tem trinta anos, e procura avidamente por um par romântico que possa, finalmente, salvá-la: um “sonho de valsa”. Entre ilusões de príncipes encantados, a figura paterna, e a figura incestuosa do irmão, Teresa encontra Marcos (Daniel Dantas), que a resgata.

O início desse relacionamento é apresentado como um mergulho de cabeça literal: o casal se encontra, conversa e se joga, vertiginosamente, no mar. O provérbio “mergulhar de cabeça” é transcodificado visualmente em imagem, por meio de um plano sequência belíssimo, um dos únicos momentos do filme em que não há falas, no qual os atores pulam de um penhasco em direção à água, e se ouve apenas o barulho das ondas quebrando (numa alusão ao gozo) seguido pelo som da entrada dos corpos na água.

Então há um corte para Teresa e Marcos, no banheiro, em uma nova justaposição de universos: “se desenha um interior, mas para ao seu lado se escancarar um fraseado público, demasiado público” (SUSSEKIND, 1998, p. 64). Teresa se lava com uma escova na banheira, e Marcos faz a barba em pé, em frente ao espelho. A conversa mais parece um monólogo de Teresa, já que a comunicação não se estabelece de fato entre o casal, acaba em uma discussão que coloca o relacionamento em crise, “vai pelo ralo”, e a protagonista “entra pelo cano”, literalmente: na cena, Teresa mergulha na banheira, espalhando água pelo chão; há um corte e a próxima cena começa por um close no rosto angustiado de Teresa, que está de joelhos dentro de uma espécie de cano enorme.

À semelhança do recurso utilizado na sequência do início do relacionamento amoroso, o fim também é encenado a partir do clichê. Na tela, a protagonista engatinha pelo cano escuro e úmido; e durante algum tempo, o único ponto de luz está sobre seu roupão branco que vai se sujando pelo percurso, até que se pode avistar no centro da tela escura “a luz no fim do túnel”. Enquanto se arrasta pelo cano sujo, repete “ai meu Deus, perdi o meu amor”. A sequência claustrofóbica e surrealista culmina ironicamente, em uma passeata militar, em clara alusão ao regime ditatorial. Teresa “cai na real”.

O trabalho de apropriação e rasura desses elementos do universo popular pela diretora são utilizados como marcos das mudanças da personagem e como crítica às idealizações, e aos estereótipos atirados sobre as mulheres. Ao longo do enredo outros elementos da fraseologia popular são materializados em imagens literais, em procedimento análogo ao acima descrito.

### **Considerações finais**

As imagens propostas pelo cinema ficcional de Ana Carolina são provocadoras. Por meio da apropriação de extenso rol de elementos, originários do universo erudito, popular, religioso, compõe um texto filmico repleto de referências explícitas e secretas. Os textos são transpostos para a tela, transcodificados em imagens: o que é metafórico, figurativo, transforma-se em imagem literal, na cena; assim, a cineasta justapõe esses universos e ao jogar com os sentidos, os rasura, os desloca.

O cinema de Ana Carolina, de forma geral, é composto por meio da apropriação de elementos desses vários universos que formam um texto-mosaico de citações e referências, visíveis ou secretas. Esse modo de fazer pela apropriação e transcodificação está presente, especialmente, na trilogia ficcional *sob a condição feminina*; trata-se de uma marca estética da obra da cineasta e de um procedimento criativo fundado em reler, recriar, adaptar, transcodificar, em que o texto fílmico é atravessado por uma espécie de *literalização*. A partir desse procedimento, a obra cinematográfica se constitui como processo de transposição de textos, literários ou não, ditos da fraseologia popular, propagandas (entre tanto outros elementos) em imagens literais para a tela do cinema.

A partir da justaposição de lugares-comuns, provérbios e imagens-clichê, o filme estabelece um diálogo entre elementos do universo popular, as imagens-feita, e o universo íntimo, de cunho subjetivo e confessional, colocando em tela trocadilhos visuais, ora legendados verbalmente, ora silenciosos. Com tom irônico e cômico, resultante do absurdo das imagens propostas, realiza uma crítica sobre algumas das convenções e clichês que solidificam a norma social brasileira, especialmente no que se refere ao casamento como instituição.

Em *Sonho de valsa* (1987) o cinema como herdeiro de todas as formas de arte associadas aos meios de expressão fica em evidência, pois é possível identificar elementos do universo literário (entre poemas de Teresa D'Ávila, poemas gauleses, e textos bíblicos), do universo popular (desde canções, propagandas da TV, passando pelo cinema hollywoodiano, até ditados populares), e do universo erudito (obras de arte visuais, música clássica), compondo o texto fílmico desde os diálogos até o próprio enredo. Assim, o filme realiza essa transcodificação para expor o senso comum, a norma social, os clichês e convenções da ordem social brasileira, contestando-os estética e politicamente: rasura, então, essas convenções.

## Referências

- BÍBLIA, Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 1990.  
 CAROLINA, Ana. *Ana Carolina Teixeira Soares* (depoimento, 2015).  
 Rio de Janeiro, CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL; IIAM,

2015. pp. Disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoriadocumentario/ana\\_carolina/TranscricaoAnaCarolina.pdf](https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoriadocumentario/ana_carolina/TranscricaoAnaCarolina.pdf). Acesso em: 30 set 2020.
- CAROLINA, Ana. *A poesia improvável*. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n.43, jan.-abr. 1984, p.14.
- CAROLINA, Ana. Entrevista à Mulheres do Cinema Brasileiro. 2017. Disponível em [http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas\\_depoimentos/visualiza/215/](http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/215/). Acesso em 20 nov 2018.
- CAROLINA, Ana. *O cinema feito sob a condição feminina*. Cinemais, Rio de Janeiro, n.20, nov-dez. 1999, p. 7-39.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um Ensaio de Interpretação através de suas Traduções*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- DAS TRIPAS CORAÇÃO. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFtF52LoshA>. Acesso em: 20 nov 2018.
- ESTEVES, Flavia Copio. *Cinema e História, gênero e poder: faces cotidianas do político em Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa (Ana Carolina, 1977-1986)*. 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Flavia%20Copio%20Esteves.pdf>. rio de janeiro. Acesso em 29 set 2020.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. [Trad. André Cechinel]. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- KAMITA, Rosana Cássia. *Relações de gênero no cinema: contestação e resistência*. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>. Acesso em 29 set 2019.
- MAR DE ROSAS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3s6o88tkwCE>. Acesso em: 20 nov 2018.
- MOCARZEL, Evaldo. *Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Ana Carolina é a única realizadora brasileira lembrada pelos ‘Cahiers du Cinéma’. *O Estado de S. Paulo*, [S. l.], online, 12 ago. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/ana-carolina-e-a-unica-realizadora-brasileira-lembrada-pelos-cahiers-du-cinema/>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SOARES, Leonardo Francisco. *Fraturn cultural: Amélia*, de Ana

Carolina. Revista CASA, v. 10, n. 2, 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em: 19 nov 2018.

SONHO DE VALSA. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdRdYFWtwCE>. Acesso em: 20 nov 2018.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. Paciência e ironia: sobre o cinema de ficção de Ana Carolina. In: SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Sette Letras; UFMG, 1998. p. 59-68.



**Uma foto que possa me dizer alguma coisa sobre estar aqui:  
reflexões sobre o fazer poético de Marília Garcia  
através de seu diálogo com a fotografia em  
“tem país na paisagem?”, de *Câmera Lenta***

Mariane Pereira Rocha (IFSul)<sup>1</sup>

### **Considerações iniciais**

Marília Garcia, poeta carioca, publicou seu primeiro livro, *20 poemas para seu walkman* em 2007. Dez anos depois, publica seu quinto livro de poemas, *Câmera Lenta* (2017). Nele encontramos poemas longos que apresentam marcas de uma linguagem narrativa, assim como uma rede intertextual complexa, a partir da qual a poeta elabora sua lírica. Além disso, são constantes os diálogos com outras artes, como o cinema e a fotografia, o que podemos perceber já no título da obra, que faz referência a um recurso bastante utilizado nas produções cinematográficas. Assim, encontramos na obra de Garcia uma reflexão sobre as imagens que perpassa sua composição lírica e amplia as discussões sobre o fazer poético, sobre a memória, bem como sobre as formas de interpretação da realidade, aspecto presente não somente em *Câmera Lenta*, mas também nas demais obras da poeta.

Celia Pedrosa (2010), em uma análise de *20 poemas para seu walkman*, reflete que há uma contradição na cultura contemporânea na qual uma “intensificação dos processos de produção e reprodução tecnológica” se radicalizam e se tensionam. Para Pedrosa, a poesia de Marília convive com essa intensificação, “inclusive transformando a materialidade desses processos em tema, questão e procedimento formal, como estamos vendo (PEDROSA, 2010, p. 36)”. Entre esses processos de produção e reprodução tecnológica, a fotografia e o cinema ganham destaque, especialmente em *Câmera lenta*.

No que diz respeito à fotografia, Natália Brizuela explica que quando essa se torna natural na vida privada e pública, recorrente no cotidiano, ela passa a integrar os regimes artísticos, “não como

1. Mestra em Letras pela Universidade Federal de Pelotas, onde atualmente cursa o doutorado em Letras, com ênfase em Literatura, cultura e tradução. Docente de Literatura e Língua Portuguesa do Instituto Federal Sul-rio-grandense.

representação, nem como ilustração, nem como arte, mas como conceito” (2014, p. 80). Esses novos usos da fotografia permitem, então, deslocamentos e intersecções entre as áreas, já que, conforme a autora, “as artes começaram a expandir-se, a deslocar-se, a transitar por zonas e materialidades que não eram as que, até aquele momento, haviam definido cada uma” (BRIZUELA, 2014, p. 80). Quando a literatura toca a fotografia, então, “a literatura move-se para uma prática conceitual, abre-se para o mundo, para aquilo que não era antes parte dos materiais, do meio literário” (2014, p. 31).

Aulus Martins (2016), circunscrevendo a discussão ao campo da poesia, elucida que existem ao menos duas possibilidades de diálogo entre poesia e fotografia. Na primeira delas, fotografia e poema dividem o mesmo espaço, com a materialidade fotográfica construindo sentido juntamente com o texto poético. Na outra, a fotografia se manifesta no poema “seja pela sua mera descrição, seja pela apropriação de recursos e gestos inerentes ao ato fotográfico” (MARTINS, 2016, p. 107). Nesta segunda tendência, vamos encontrar poemas em que a fotografia, “apesar de não estar presente, é percebida através de alterações na sintaxe” (BRIZUELA, 2014, p. 31), e, assim, podemos visualizar determinados elementos do dispositivo fotográfico dos quais a literatura se apropria, “como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código” (BRIZUELA, 2014, p. 31).

Ao discorrer sobre a poesia de Marília, Luciana di Leone (2015) explica que há um método poético na lírica de Garcia que organiza tudo aquilo que está suspenso ao redor, “o método da perplexidade ante as partículas de outros poemas, de outros discursos, de outros tempos, em fim [sic], ante as imagens mínimas que revelam, de forma intermitente, suas conexões com outros corpos, sua condição de desprendimento” (LEONE, 2015, p. 131). A autora afirma ainda que esta poesia se caracteriza pelos “momentos de encontros discursivos”:

Insisto nisso me baseando, entre outros elementos, na visível utilização de citações propriamente ditas (as “atracadoras”, de Walter Benjamin, que nos fazem dizer outra coisa, sempre outra coisa), mas também na insistência com que aparecem verbos dicendi, ou signos de intrusão (aspas, dois pontos, itálicos), que abrem o discurso ao seu outro, assim como a menção de nomes próprios

de pessoas e lugares, como incrustações não dissolvida no andar do poema (LEONE, 2015, p. 132).

A autora aponta, então, tais inserções como a manifestação tanto de um outro que se entrecruza com o próprio eu poético, quanto do próprio eu que se apresenta múltiplo e participa de uma “singular-pluralidade”. Argumentamos, porém, que esses entrecruzamentos vão além do discurso do outro, são também outros tipos de discurso, ou seja, o discurso fotográfico e o discurso cinematográfico compõem essa rede de referências na qual a poesia de Marília se elabora. Sendo assim, o presente trabalho discute a experiência poética na contemporaneidade, a partir da relação da lírica de Marília Garcia com as imagens, tanto quanto procedimento como quanto temática. Dessa forma, investiga-se o diálogo que essa poesia estabelece com a fotografia e busca-se compreender de que maneiras essa aproximação produz significados no texto poético. Como *corpus* de análise, para o desenvolvimento do presente texto, será utilizado o poema “tem país na paisagem?”, de *Câmera lenta* (2017).

Ao estudar a poesia contemporânea é importante que novas abordagens sejam utilizadas, uma vez que, conforme reflete Celia Pedrosa, a lírica contemporânea “passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências” (2015, p. 322) e, assim, há uma “dificuldade de enfrentamento do heterogêneo e de fazer disso oportunidade de questionar generalizações e discutir a partir de tensões, incertezas” (PEDROSA, 2015, p. 323). Dessa maneira, quando Beatriz Resende (2008) explica que para analisar as novas produções literárias é preciso “deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás” (RESENDE, 2008, p. 15), entendemos que estudar a poesia a partir de sua posição de diálogo com a fotografia e o cinema é uma abordagem atual que nos abre uma série de possibilidades de análise.

### **Como ver o tempo passar neste lugar?**

O poema “tem país na paisagem? (versão compacta)” está inserido na seção “pausa” de *Câmera lenta* (2017). Seu título deixa subentendido que há uma versão “estendida” do poema, visto que é a compacta que compõe o volume. De fato, este poema, com algumas alterações

e muitos acréscimos havia sido lido pela poeta na Casa de Rui Barbosa em abril de 2017, com o mesmo título. Na ocasião, a poeta fez a leitura dos versos do poema ao mesmo tempo em que reproduzia em um projetor uma série de fotos. Essa leitura está agora disponível no canal do *YouTube*<sup>2</sup> da poeta e conta com a seguinte descrição: “Tem país na paisagem?” passou a se chamar “Parque das ruínas” e integra novo volume da autora publicado pela editora Luna Parque (2018)”. Em *Parque das ruínas* (2018), encontramos os versos lidos pela poeta, compostos agora também pelas fotografias projetadas na ocasião. Não há, no entanto, nem no canal do *YouTube*, nem no volume novo de 2018, menção à versão compacta de *Câmera lenta*. Aqui, temos acesso às fotografias através das impressões e gestos de um eu lírico que, diariamente, às 10 horas, fotografa uma ponte de uma cidade na qual ele chegou recentemente. Através desse processo fotográfico diário, a poeta elabora diferentes reflexões sobre a possibilidade da captura da realidade e a passagem do tempo. O poema discute, ainda, questões como a repetição e a rotina, o pertencimento e o não pertencimento:

1.  
 aqui só tenho uma regra:  
 todos os dias às 10h  
 tiro uma foto da ponte.  
 o resto é livre e gira  
 em torno da pergunta:  
*como ver o tempo*  
*passar neste lugar?*  
*Penso no infra-*  
*ordinário de georges perec*  
 e todos os dias  
 vou até a ponte  
 e tiro uma foto  
 que possa me dizer  
 alguma coisa  
 sobre *estar aqui*.  
 a ponte tem três arcos.  
 a água do rio é verde.  
 atravesso a ponte com 124 passos.  
 quando um barco passa,  
 uma onda se forma.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko>

escrevo a partir das fotos e  
 depois apago as fotos.  
 (você poderia imaginar uma foto  
 do primeiro dia?  
 isso aqui é uma  
 expedição). (GARCIA, 2017, v. 1-26, grifos da autora)

A partir da primeira estrofe, reproduzida acima, percebemos que há importantes perguntas que norteiam as práticas do eu lírico, sejam elas explícitas, “*como ver o tempo/ passar neste lugar?*” ou implícitas “e tiro uma foto/ que possa me dizer/ alguma coisa/ sobre *estar aqui*”. Essas perguntas, no entanto, não são respondidas pelo gesto fotográfico do eu lírico, já que é “o resto” (v. 4), além da fotografia, que gira “em torno da pergunta: *como ver o tempo/ passar neste lugar?*”. Assim, a fotografia é apenas um hábito, atividade que a poeta realiza de maneira quase mecânica, todos os dias, enquanto somente o “resto” é destinado às perguntas que precisam ser respondidas. Além disso, o referente que o eu lírico fotógrafo captura, a ponte, também é da ordem da rotina, já que ele a registra corriqueiramente, conforme na terceira estrofe do poema:

chego na ponte às 10h para  
 a foto diária e tem  
 um caminhão em cima  
 da faixa de pedestre.  
 espero alguns segundos  
 até ele andar  
 e aperto o clique. (GARCIA, 2017, v. 49-55)

O eu lírico espera o caminhão se mover para tirar a foto, em um indício de que ele não deseja registrar nada xque considere fora do comum para a cena que pretende capturar. No oitavo verso, ao fazer referência a Georges Perec e mencionar o “*infra-ordinário*”, o poema já revela que o ato de ir até ponte significa, para ele, o registro do ordinário. Segundo Andrea Silva (2018), a escolha pela referência ao escritor francês não se dá por acaso, já que o termo “*infra-ordinário*”, título de um de seus livros póstumos, foi utilizado por Perec para refletir sobre o apagamento do banal e do cotidiano em detrimento do sensacionalismo do trágico:

A provocação lançada pelo autor francês volta-se contra o sequestro da rotina pela sociedade do espetáculo e das manchetes

catastróficas, que parecem sempre desviar nossa atenção da progressão ordinária da vida. A indústria das notícias, por esse ponto de vista, deforma nossa percepção até que não sejamos mais capazes de reconhecer o que está a nossa volta (SILVA, 2018, p. 317).

A fotografia, que teve sua dimensão ampliada a partir dos seus usos jornalísticos, contribuiu para a construção dessa sociedade do espetáculo, assim como para a insensibilidade que surge perante ela. Susan Sontag comenta que “a caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor” (2003, p. 61). Sendo assim, o que as fotografias dos “grandes acontecimentos”, especialmente do trágico, causariam, seria uma insensibilização para a experiência cotidiana, já que vivemos em uma sociedade, conforme comenta Walter Benjamin, para a qual a “vivência do choque se tornou norma” (BENJAMIN, 2017a, p. 113).

A poeta, então, ao fotografar as miudezas do cotidiano e ao insistir no registro do banal, vai na contramão do gesto que vincula a fotografia ao espetáculo. Para Joan Fontcuberta (2010a) fazer do banal matéria fotográfica é uma característica bastante contemporânea, já que até a modernidade, fotografava-se apenas os momentos especiais, as “exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 40). Para o autor,

Há alguns anos fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha. A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso (FONTCUBERTA, 2010a, p. 39).

Se a fotografia do banal parece não ter impacto no cotidiano do eu lírico, notamos que a longo prazo, entretanto, a poeta espera que as fotografias sejam capazes de revelar alguma coisa sobre o passado, conforme verificamos na quarta parte do poema:

procuo a foto da ponte  
feita um mês antes.  
seria possível ver

algum indício do que aconteceu?  
 procuro a foto do dia seguinte:  
 um caminhão e quatro pessoas.  
 tento ver alguma mudança  
 de um dia para  
 o outro. (GARCIA, 2017, v. 72-80)

Essa capacidade da fotografia de captar algum indício da realidade e de revelar determinados aspectos do passado também foi discutida na primeira metade do século XX por Benjamin (2017b). Para ele, determinados aspectos da natureza que se tornam evidentes em uma fotografia não poderiam ser percebidos a olho nu, através da simples observação do referente. O autor explica, então, que “a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (BENJAMIN, 2017b, p. 55). Dessa maneira, é somente ao olhar as fotografias que o observador “sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia dessas a ínfima centelha do acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem” (BENJAMIN, 2017b, p. 55). Em “tem país na paisagem?”, o eu lírico que observa as fotografias é o próprio fotógrafo que, apesar de ter estado todas as manhãs presente na ponte, ainda carrega a expectativa de que as fotos revelem algo diferente daquilo que testemunhou, “algum indício do que aconteceu”.

As fotografias organizadas pelo eu lírico/fotógrafo parecem construir, ainda, uma narrativa: “tento ver alguma mudança /de um dia para /o outro”. Essa espécie de *timeline* construída a partir das fotos, ao mesmo tempo em que, para a poeta, capturam algo que seus olhos sozinhos não teriam percebido, é também reorganizada de forma desconectada da realidade, já que, conforme vimos na estrofe anterior, o eu lírico esperava a cena ficar de acordo com o que ele acreditava ser mais adequado para representar sua cena (“espero alguns segundos/ até ele andar/ e aperto o clique”). Visto que toda a teoria moderna da fotografia debate sua desvinculação do real e que a manipulação é parte constituinte da fotografia (FONTCUBERA, 2010b) não é o gesto da manipulação que surpreende no poema, mas sim a expectativa de que ela seja capaz de revelar alguma coisa sobre o real, mesmo reconhecendo a manipulação em sua prática. O que a fotografia revela, nesse sentido, é uma possibilidade de leitura

do realconstruída pela subjetividade de quem o capturou. Assim, o que o eu lírico espera encontrar nas fotografias da ponte talvez diga mais a respeito dele mesmo do que da ponte ou da cidade que ele captura. Quando a poeta diz “e tiro uma foto/ que possa me dizer/ alguma coisa/ sobre *estar aqui*” o que ela deseja da fotografia, muito mais do que a compreensão sobre o lugar no qual ela se encontra, é a compreensão sobre a presença dela nesse lugar.

Aliado a isso, parece haver ainda uma busca de compreensão de algum acontecimento maior, que abalou o *infraordinário* da cidade. Na versão estendida de *Parque das ruínas*, a poeta menciona o atentado ao jornal *Charles Hebdo*, em 7 de janeiro de 2015. Na versão compacta, porém, há apenas uma sugestão ao acontecimento, na parte três, a partir das reflexões do eu lírico um tempo depois do ocorrido: “um mês depois/ ainda pareço um zumbi’/, ela me diz e estamos no dia/ 7 de fevereiro.” (GARCIA, 2017, v. 45-48).

(...)  
 volto para casa com pressa  
 e leio o aviso na porta  
 de entrada.  
 há um mês colocaram  
 este aviso ali e o país  
 entrou em estado de alerta.  
 todos os dias agora  
 um novo vocabulário se espalha.  
 todos os dias tento entender  
 o que as pessoas dizem  
 seria [*terrorismo*] ou [*terremoto*]?  
 todos os dias agora  
 uma linha de sombra  
 por onde passo e aquela  
 poeira cinza  
 e colante. (GARCIA, 2015, v. 56-71)

O foco no *infraordinário* posto desde o início do poema não se perde, uma vez que a poeta retorna às fotografias como uma tentativa de a partir do *infraordinário* ver o extraordinário: ela busca na rotina de um mês antes do atentado algo fora da normalidade, ao mesmo tempo em que percebe, na rotina atual, que o extraordinário, a presença constante da ameaça e o medo também vão se constituindo como parte ordinária da vida na cidade.



Além disso, percebemos, ao longo do poema, que o eu lírico registra um lugar com o qual não está familiarizado, o que fica manifesto através das referências de tempo e lugar que a poeta utiliza, como “antes de chegar,” (GARCIA, 2017, v. 27), “como atravessar os meses neste lugar/ e ver o que acontece?” (GARCIA, 2017, v. 40-41, *grifos da autora*). Nesse mesmo sentido, nas estrofes citadas acima, vemos que a dificuldade do eu lírico ao entender o idioma falado também o situa em um lugar de estrangeiridade e não pertencimento, “seria [terrorismo] ou [terremoto]?”. O fato de o eu lírico não entender se o que está sendo dito é “terromoto” ou “terrorismo” sugere, ainda, que, em um momento de caos, as pessoas não são capazes de identificar o que está acontecendo, os barulhos, os gritos e a desestruturação da ordem poderiam indicar tanto um ato de terrorismo quanto uma catástrofe natural.

De toda forma, o desencontro entre o eu lírico e os lugares que habita, seja a ponte que fotografa, seja a casa que reside, vai perpassar o poema de forma significativa:

antes de chegar,  
ela me disse que o quarto era iluminado.  
“é difícil olhar as coisas  
diretamente”, penso  
são muito luminosas ou muito  
escuras. (GARCIA, 2017, v-27-32)

Esse desencontro é, naturalmente, manifestado através da dificuldade do eu lírico de “olhar as coisas diretamente”, já que “olhar”, “ver” e “enxergar” são comumente metáforas para entendimento e apreensão da realidade. Assim, a descontinuidade entre o eu lírico e os lugares que frequenta é, em última instância, um desencontro entre o eu e a realidade que ele não consegue apreender. Dessa maneira, o eu lírico recorre às fotografias para tentar assimilar a existência e o tempo presente:

e todos os dias  
vou até a ponte  
e tiro uma foto  
que possa me dizer  
alguma coisa  
sobre *estar aqui*. (GARCIA, 2017, v. 10-15)

Notamos, dessa forma, que além do desencontro da poeta com os locais geográficos, há ainda uma dificuldade de pertencimento em relação ao momento presente. Como vemos nos versos a seguir, o eu lírico de “tem país na paisagem?” não parece conseguir apreender o tempo presente em sua totalidade, ou ainda, utilizando a reflexão de Giorgio Agamben, (2007) de coincidir com esse tempo:

e todos os dias às 10h  
 pergunto:  
*como ver este instante*  
*passando?* sempre tinha tentado  
 pular as etapas da vida  
 e apagar o *entre*.  
 como atravessar os meses neste lugar?  
 e *ver* o que acontece?  
 a fotografia divide futuro  
 e passado – seria possível ver o que  
 está no *meio?* (GARCIA, 2017, v. 34-44, *grifos da autora*)

O “ver” (v. 38), portanto, tem um sentido duplo. Está ao mesmo tempo evidenciando a incapacidade do dispositivo fotográfico de dar conta de uma realidade, já que apesar das constantes fotografias que o eu lírico captura, ele não consegue registrar o momento que passa, nem ver o presente, apenas o passado e o futuro; e agindo como metáfora para a incapacidade da própria poeta de entender a realidade na qual se encontra inserida.

Vamos ter acesso à pergunta que dá título ao poema, “tem país na paisagem?”, apenas nas estrofes finais, após um momento narrativo, no qual a poeta conta a história de uma mulher que morreu na mesma PONTE que ela fotografa. Mais uma vez, então, Marília reflete sobre a possibilidade de um acontecimento extraordinário se manifestar no *infraordinário* da rotina:

quando chego ao rio,  
 sinto um vento nas costas  
 e lembro do fantasma que ronda a ponte.  
 ela era casada com um homem  
 que estava na guerra  
 e teve um amante que lutava  
 pelo país inimigo.  
 contam que, em uma noite de inverno,  
 uma noite fria e escura,

ela ficou na ponte esperando o amante  
 durante muitas horas ele não veio.  
 ela morreu congelada  
 ou caiu no rio.  
 olho para a esquina  
 em busca do espectro dela.  
 olho ao redor e a ponte tem três arcos.  
 a água do rio é verde.  
 atravesso a ponte com 124 passos.  
 quando um barco se passa,  
 uma onda se forma.  
 ouço o barulho da onda  
 e do barco.  
 agora me sento no parapeito da ponte  
 e olho para o outro lado do rio.  
*tem país na paisagem?*  
 pergunto,  
 e, enquanto isso, ao longe,  
 o *fantasma* vai indo embora  
 no meio dos carros,  
 ela caminha  
 em plena luz do dia  
 e some. (GARCIA, 2015, v. 94-126)

Para o eu lírico do poema, este fato tão fora da normalidade, o suicídio de uma mulher que tinha um amante de país inimigo, na mesma ponte que faz parte de seu cotidiano e que rotineiramente registra, merece destaque. Ela busca, então, nas fotografias, alguma indicação, vestígio do que aconteceu há tanto tempo. Porém, na ponte, assim como em suas fotografias, tudo segue igual: o poema se encaminha para o fim com a repetição dos mesmos versos da primeira estrofe “a ponte tem três arcos/ a água do rio é verde./ atravesso a ponte com 124 passos./ quando um barco passa,/ uma onda se forma”. Assim, a fotografia aqui é evidenciada em um gesto duplo, ao mesmo tempo em que falha, pois não consegue dar conta de registrar nenhum dos acontecimentos extraordinários da cidade ou da ponte, ela também reassegura e auxilia a poeta na aproximação com o lugar, visto que a normalidade pode ser reconfortante e familiar.

Nesse sentido, a pergunta, ao fim do poema, “tem país na paisagem?”, ratifica a necessidade de pertencimento que a poeta elabora durante todo o poema, já que demonstra que o eu lírico não consegue saber quais características daquele país, sua cultura, idioma

e idiossincrasias, o constituiriam significativamente, a ponto de se manifestarem na paisagem que observa. A falta de conexão com o lugar atinge, dessa forma seu ápice durante a finalização do poema e a poeta não parece encontrar respostas para as perguntas que são postas ao longo das estrofes.

### **Reflexões finais**

Em “tem país na paisagem?” encontramos um eu lírico que, ao mesmo tempo em que registra o banal e o cotidiano, subvertendo os usos da fotografia de uma sociedade voltada para o extraordinário, também a utiliza na tentativa de pertencer a algum lugar e de aprofundar seu entendimento da realidade e, por conseguinte, de si mesmo. O dispositivo fotográfico, contudo, revela apenas “indícios”, o “passado e o futuro”, sem nunca conseguir auxiliar a poeta na compreensão do presente, que fica perdido no “entre”, no “meio”. O poema “tem país na paisagem?” deixa uma série de perguntas em aberto, convidando o leitor a encontrar suas próprias respostas frente ao desconhecido e a um lugar que poderia constituir qualquer espaço geográfico no mundo.

Marília Garcia constrói, assim, uma lírica que problematiza os usos da fotografia e, através deles, propõe uma reflexão acerca da capacidade de apreensão do presente, bem como das expectativas geradas em torno dos registros visuais realizados pela câmera. Ao evidenciar a relação da fotografia com o ordinário, Garcia vincula a experiência poética a uma tendência contemporânea na qual o cotidiano substitui os acontecimentos homéricos de outrora. Marcos Siscar (2008) reflete que a temática do cotidiano presente na poesia contemporânea a levou para um lugar de desprestígio perante a crítica literária, uma vez que apenas as manifestações artísticas que tratam das grandes questões existenciais seriam valorizadas, raciocínio que ele critica. A poesia de Marília Garcia, conforme analisada, ratifica as críticas de Siscar, visto que a poeta demonstra em seus versos que o cotidiano e o banal são, justamente, formas de questionar e elaborar a própria existência, mobilizando algumas das grandes questões existenciais, entre elas, o pertencimento, o espaço, a realidade e a apreensão e passagem do tempo.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a [kindle edition].
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010b.
- GARCIA, Marília. *Câmera Lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- LEONE, Luciane di. Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIN, S; SISCAR, M; PUCHEU, A. *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MARTINS, Aulus. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 32, p. 106-114, 2016.
- PEDROSA, Celia. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá*, Niterói, RJ, n. 28, p. 27-40, 2010.
- PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados*, São Paulo, n. 84, v. 29, p. 321-333, 2015.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.
- SILVA, Andrea. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema? *Estudos de Literatura Brasileira*, Brasília, n. 55, p. 309-323, 2018.

- SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica de poesia. *Múltiplas perspectivas em Linguística*. José Sueli de Magalhães, Luiz Carlos Travaglia (org.). Uberlândia: EDUFU, 2008.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [Kindle edition].

## **Caminhos cruzados entre literatura e cinema: a montagem como crítica social em Erico Verissimo**

Marília Corrêa Parecis de Oliveira (UNESP)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Falar sobre literatura e cinema é falar sobre um diálogo intermidiático incansável<sup>2</sup>. Sabe-se que, primeiro, o cinema buscou a narratividade própria da literatura para contar as suas histórias, e tempos depois, em meados do século XX, a literatura é que foi buscar no cinema elementos linguísticos (técnicas, procedimentos) que produziram mudanças na construção das narrativas ficcionais, sobretudo relacionadas às efervescentes transformações da vida moderna. Com isso, tende-se a dizer, de modo genérico, que, no contexto brasileiro, entre as décadas de 1910 a 1920, a literatura dialogou de modo muito evidente com o cinema, incorporando no texto escrito recursos oriundos da linguagem audiovisual. Contudo, também se diz, de modo genérico, que o romance brasileiro, a partir da década de 1930, se afastaria do experimentalismo vanguardista e seguiria rumos mais comprometidos com o fator social – o chamado romance regionalista. Logo, ainda que se diga, sem maiores

1. Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de São José do Rio Preto. As reflexões tecidas neste artigo são parte de sua tese de Doutorado, financiada via bolsa FAPESP, sob orientação do Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.
2. Para Irina Rajewski (2012), intermidialidade, de modo amplo e genérico, significa o cruzamento de fronteiras entre diferentes *mídias*, que também poderia ser compreendida como o cruzamento de fronteiras entre os diferentes campos artísticos. Aqui, interessa-nos pensar “intermidialidade” no que ela compreende como “intermidialidade no sentido estrito de referência intermidiáticas”, por exemplo, “as referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a chamada escrita fílmica)” (RAJEWSKI, 2012, p. 58). Nota-se que essa definição não diz respeito à intermidialidade no sentido de transposição midiática, como seriam as adaptações fílmicas, mas de uma referência entre mídias, de um “como se”: a literatura feito *simulando* ser cinema. É precisamente essa definição que nos interessa neste trabalho e que compreende nossa perspectiva de análise.

problemas, que a partir dos anos 60-70 a literatura dialoga de modo muito evidente com o cinema, quando a indústria cultural se consolida de fato e se expande no Brasil, não nos parece possível dizer que as relações que a literatura estabelece com o cinema se reduza à experiência da vanguarda, por isso, propomo-nos a analisar o romance *Caminhos Cruzados*, publicado em 1935, de Erico Verissimo.

Interessa-nos, aqui, investigar como o diálogo com o cinema não se encerra no romance brasileiro na década de 1930, de maneira a identificar como ele se manifesta, particularmente, no caso do romance de Verissimo, em que a constituição formal revela traços de experimentalismo linguístico, unido à incorporação de procedimentos da linguagem cinematográfica, para problematizar o fator social. A construção de *Caminhos Cruzados*, portanto, remete a aspectos de uma linguagem cinematográfica, com uma narrativa sincopada e fragmentária. Além disso, constitui-se de frases que revelam uma escassez de conjunções, o que se traduz em construções justapostas e em paralelo – aos moldes da montagem do cinema. Logo, objetivamos analisar como se dão essas relações com maior afinco, identificando sua presença e estudando suas funções e efeitos.

### **Romance de 30 e o experimentalismo linguístico**

*Caminhos Cruzados*, de 1935, é o segundo romance de Erico Verissimo, publicado dois anos depois de o autor ter inaugurado sua produção romanesca com *Clarissa*. Antonio Candido (1972) afirma que esse romance de Verissimo se circunscreve um enfoque no coletivo, mais do que no individual. Além disso, relembra como Verissimo é um escritor marcado pelas contradições presentes na década de 1930, tais como o neorrealismo, socialista ou não, e a incorporação do que as vanguardas da década precedente haviam inovado na literatura brasileira. Vive-se nos anos 30, como nota Cândido, um surto do romance, “ligado às perspectivas postas em moda pela sociologia e a antropologia, como um triunfo do *social* contraposto às tendências místicas e religiosas” (CANDIDO, 1972, p. 42).

Na apresentação que escreve para uma nova edição do romance em 2005, o crítico literário também trata da produção brasileira dos anos 1930, em que a literatura do período, marcado pela polarização fascismo *versus* comunismo, parecia impor uma produção “engajada”,



preocupada com as mazelas sociais do país, por isso o neorrealismo, ou seja, uma literatura denominada regionalista era comum:

Os retirantes de Amando Fontes e Graciliano Ramos, os cortadores de cana de José Lins do Rego, os trabalhadores do cacau de Jorge Amado pareciam convidar o leitor a assumir atitudes de crítica social, como se das páginas do livro saísse um impulso de inconformismo em relação à ordem vigente (CANDIDO apud VERISSIMO, 2016, p. 8).

Nesse contexto de produção, *Caminhos Cruzados* é publicado e chama a atenção do público, segundo Candido, por sua radicalidade, mas diferente dos romances regionalistas até então, a radicalidade desse texto de Verissimo não decorria de determinada posição política do escritor nem era formulada explicitamente: derivava da *estrutura* do livro.

Um ano antes da produção de *Caminhos Cruzados*, Verissimo traduziu o romance *Point Counter Point (Contraponto)*, de Aldous Huxley, de 1930, e se inspirou nele para a criação de seu romance, utilizando a composição em contraponto. No entanto, conforme nota Candido, enquanto no romance de Huxley as personagens estão todas situadas nos níveis superiores da sociedade britânica, em *Caminhos Cruzados*, as personagens se dispõem em dois blocos socialmente estratificados: a burguesa abastada e as personagens pobres. No ensaio intitulado “Romance popular”, que integra *Brigada ligeira*, Antonio Candido trata da obra de Verissimo e da composição de *Caminhos Cruzados*, reforçando que considera injusta a crítica da época que lhe atribuiu a qualidade de mera cópia do romance de Huxley:

Ora, mais importante do que a afinidade formal de Érico Verissimo com os ingleses, me parece ser a sua atitude totalmente diversa no que se refere ao *assunto* – cuja escolha depende sempre daquela visão e daquele intuito. Há nele uma constante preocupação pelos problemas das classes sociais, pela sua psicologia diferencial, pelo comportamento comparado dos seus membros. Um esforço, portanto, mais de amplitude social que de profundidade psicológica; mais de panorama coletivo que de destino individual, - e isso o separa dos ingleses que lhe dão por modelo. [...] Esta preferência é que faz chamá-lo, na falta de qualificativo melhor, de romancista de costumes, - no sentido de que a sua análise se refere sobretudo ao comportamento dos personagens em relação ao meio (CANDIDO, 1992, p. 71).

Nesse “romance de costumes” que é *Caminhos Cruzados*, conforme propõe Candido, temos, de um lado, a burguesia abastada, composta pela família do comerciante Teotônio Leitão Leiria, um ambicioso empresário, sua mulher, Dodó, que utiliza a caridade para se promover, e sua filha, Vera; a família do comerciante Honorato Madeira, a sua mulher, Virgínia, preconceituosa e esnobe, e o seu filho, Noel; e a do ex-comerciante que, agora, é um homem rico após ter ganhado na loteria, José Maria Pedrosa, sua mulher, Maria Luisa, e sua filha, Chinita, apaixonada pelo universo do cinema e que se envolve com um personagem boa-vida, Sulustiano Rosa, o Salu.

Quanto ao núcleo de personagens economicamente desfavorecidos, temos a viúva Eudóxia, com os filhos Fernanda (empregada de Teotônio Leiria, que sustenta a família) e Pedro; o desempregado João Benóvolo, sua esposa Laurentina e um filho pequeno (une-se a esse núcleo Ponciano, apaixonado por Laurentina e que aguarda que a situação de miséria desta a convença a aceitá-lo como esposo); a do tuberculoso em fase terminal, Maximiliano, sua mulher e seus dois filhos; além da prostituta Cacilda (que se relaciona com Pedrinho, Salustiano e Leitão Leiria) e Clarimundo Roxo, um professor solteirão que tem o objetivo de escrever um livro a partir do ponto de vista do planeta Sírío (o que dá a *Caminhos Cruzados* um traço metalinguístico, uma vez que é pela visão do personagem Clarimundo que o romance se inicia e se encerra).

Esses dois níveis de personagens se comunicam e se interligam ao longo da narrativa, do que deriva o próprio título da obra. Antonio Candido também nota como a caricatura é a base de composição dessas personagens, apontando “certa banalidade nos traços caricaturais” (CANDIDO apud VERISSIMO, 2016, p. 7). Isso porque, neste romance, as personagens representam tipos sociais; são personagens planas que, para Forster, podem ser tipos ou caricaturas sociais: “Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 1969, p. 54).

Em grande parte da narrativa de *Caminhos Cruzados*, não há um *adentramento* nas emoções e pensamentos das personagens principais; ao contrário, há a tentativa de reproduzir os fatos de maneira objetiva – e dizemos “tentativa”, pois toda escolha de registro nunca é, de fato, radicalmente objetiva. O estado psicológico dessas personagens é traduzido em ações ou ausência de ações, como planos cinematográficos. Isso se faz perceber a partir da escolha do foco

pelo narrador, quando, ao utilizar apenas elementos mínimos e frases nominais presentificadas, como é próprio da escrita de roteiros, também encontramos na narrativa indicações cênicas, semelhantes a rubricas, como em: “A luz da manhã alarga o quarto de dormir do apartamento nº 140, no décimo andar do Edifício Colombo” (VERISSIMO, 2016, p. 37). Contudo, o narrador também lança mão, por exemplo, de figuras de linguagem, ao personificar a luz da manhã, que exerce a função de *alargar* o quarto de dormir. Assim, utilizam-se alguns artifícios e convenções para criar a ilusão do simultâneo e do cinematográfico, buscando fazer com palavras o que o cinema faria com imagens, mas sem abrir mão, por exemplo, de uma instância narradora.

Nesse horizonte, fazendo uso da *visão de fora* (POUILLON, 1974), o narrador pouco ou nada narra sobre a profundidade das personagens; não há identificação-aproximação com elas, mas o “exterior das personagens é apresentado de maneira a ir nos revelando progressivamente o seu caráter” (POUILLON, 1974, p. 75).

O narrador de *Caminhos Cruzados* também faz uso do foco narrativo que Friedman (2002) classificou como *câmera*: é [o narrador] uma espécie de câmera cinematográfica que registra objetivamente as ações. Dentre os focos narrativos categorizados por Norman Friedman, o narrador *câmera* constitui o último deles, e o teórico encara o procedimento da opção pelo foco *câmera* de modo severo e cheio de ressalvas, pois, para ele, essa visão passiva, sem intromissões, da câmera cinematográfica significa um grau máximo de exclusão do autor, que acabaria por desembocar na exclusão da ficção como arte. Contudo, para demonstrar o foco *câmera*, Friedman utiliza o início do romance *Adeus a Berlim*<sup>3</sup>, de Christopher Isherwood, publicado em 1939, em que lemos:

Da minha janela, a rua profunda, solene, compacta. Lojas abaixo da rua onde lâmpadas ficam acesas o dia todo, à sombra de fachadas com varandas pesadas, frontarias de gesso sujo com arabescos e emblemas heráldicos em relevo. Todo o bairro é assim: rua que dá para rua de casas semelhantes a arruinados cofres

3. Nesse romance, dividido em seis curtos capítulos, o narrador (também nomeado como Isherwood) narra sua experiência na cidade de Berlim nos anos que antecederam a ascensão de Hitler ao poder, a partir do que o próprio autor chama, na introdução do romance, de uma sequência de diários e esboços.

monumentais atulhados de objetos de valor manchados e mobília de segunda mão de uma classe média falida.

Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isto precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado (ISHERWOOD, 1985, p. 9).

Nota-se que, em princípio, há o recurso do foco câmera, evidente quando o narrador faz uso extensivo de descrições, apresentando fragmentos da decadente cidade de Berlim, mas reluta em se comprometer diante dessa realidade como estrutura definidora de sua experiência, isto é, um mundo prestes a render-se à ameaça nazista. Por isso, o narrador se posiciona como uma câmera “que registra, não pensa”. No entanto, ainda que haja esse artifício de narrar imparcialmente como uma câmera cinematográfica, ele se verifica em momentos pontuais da narrativa, pois há um narrador que fala em primeira pessoa no romance. Assim, a opção pelo foco câmera não exclui a voz do personagem protagonista – identificável, em certa medida, com a voz do autor – de modo semelhante ao que ocorre com o foco narrativo “autor” onisciente intruso, que se apresenta em alguns momentos em *Caminhos Cruzados*, identificável com a figura de Verissimo.

Ademais, a própria construção de *Caminhos Cruzados*, no qual o predomínio do foco câmera, embora não se apresente em toda a extensão narrativa – afinal, quando pensamos em foco narrativo, pensamos em uma questão de predominância, e não de exclusividade, pois é possível haver multiplicidade e variação de pontos de vista numa mesma obra –, evidencia-se como procedimento sistemático na constituição desse romance, conforme se constatará a partir da análise da obra.

## **Literatura e cinema em *Caminhos Cruzados***

O romance de Verissimo se inicia da seguinte forma:

Madrugada – a cerração empresta à Travessa das Acácias um mistério de cidade submersa. A ruazinha de subúrbio se desfigura. A luz dos combustores, que a névoa embaça, sugere vagos monstros

submarinos. As árvores que debruam as calçadas são como blocos de algas. Todas as formas parecem diluídas.

Cinco horas da manhã (VERISSIMO, 2016, p. 24).

Neste primeiro fragmento, temos apenas uma descrição do espaço em que se ambienta a ação dramática. Predomina, portanto, o presente do indicativo, o tempo das descrições picturais. Temos, como marcação espacial, a informação de que estamos diante da “Travessa das Acácias”, um lugar do subúrbio, como afirma o próprio narrador. Além disso, também há, como marcações temporais, os dizeres “madrugada” e “cinco horas da manhã”. Nesse sentido, todas essas informações nos são dadas com frases curtas, em períodos simples, e justapostas, sem conjunções. Logo, tais marcações funcionam como demarcações ou notações cênicas, o que dá ao romance, desde esse início, um traço cinematográfico. Além disso, vale destacar que todo início de capítulo possui uma marcação temporal, de modo que a ação dramática se inicia num sábado e termina numa quarta-feira. Isto é, o narrador apreende um lapso temporal de apenas cinco dias da vida daquelas personagens.

A ênfase na descrição e na representação espacial é o traço constitutivo do romance. No entanto, o narrador une a objetividade da descrição à subjetividade das metáforas, como quando personifica o silêncio, no fragmento a seguir, “o silêncio torna a cair”:

A carroça do padeiro passa estrondando, fazendo tremer a quietude da cidade afundada; mas um instante depois o seu vulto e o seu ruído se dissolvem de novo na cerração.

O silêncio torna a cair sobre o fundo do mar.

Agora nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos. D. Veva acendeu o lampião e vai acordar o marido, que tem de tomar o primeiro bonde. No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa do leite. Na casa do alfaiate espanhol chora o filho mais moço. Na meia-água vizinha, o cap. Mota toma chimarrão na varanda, em mangas de camisa (está fazendo frio, mas não se deve quebrar um hábito de vinte anos). Fiorello já abriu a sapataria e, enquanto ferve a água para o café, o italiano bate sola, bate sola; na litogravura da folhinha, na parede, Mussolini, em cima do seu cavalo, berra marcialmente: “*Camicie nere!*”.

Um trem apita. Um galo canta (VERISSIMO, 2016, p. 24).

Neste trecho, assim como em muitos outros do romance, a ênfase recai sobre a representação espacial. O narrador faz uso acentuado da *cena* e, portanto, do *showing* (FRIEDMAN, 2002), o que dá ao romance um traço cinematográfico. Por um lado, contar (*telling*) é próprio da forma narrativa, que se constrói, majoritariamente, em uma dimensão *temporal* – condição fundamental de toda narrativa<sup>4</sup>, que está atrelada a uma sequência temporal, não importa se linear ou não. No caso das imagens do cinema, elas não contam, mostram (*showing*) – até porque, aquilo que há de “narração” no cinema não está propriamente nas imagens que ele representa, mas na progressão temporal dessas mesmas imagens (o que, no caso da literatura, é feito com palavras). Sendo assim, ao “mostrar”, as imagens do cinema inscrevem-no em uma representação que prioriza o espaço – demonstra. Há, portanto, entre literatura e cinema, uma diferença essencial no manejo da temporalidade.

Com relação a essa diferença no manejo da temporalidade entre literatura e cinema, Norman Friedman (2002) estabelece a distinção entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*) – diferença que, segundo Ligia Chiappini M. Leite (2002), tem a ver com a intervenção ou não do narrador – a partir do que ele compreende como a oposição entre sumário<sup>5</sup> e cena<sup>6</sup> nas narrativas literárias<sup>7</sup>: enquanto no sumário

4. “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e o tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas [...]; mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo” (METZ apud GENETTE, s/d, p. 31).
5. “Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos” (CARVALHO, 2012, p. 47).
6. “Cena é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (CARVALHO, 2012, p. 47). Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 14) também colabora com essa distinção ao dizer que é “com muitos detalhes concretos que se constrói uma cena (*showing*), e não necessariamente com o diálogo, que pode, aliás, estar presente num sumário narrativo”.
7. A distinção entre *contar* e *mostrar* foi originalmente proposta por Percy Lubbock (1921), ao afirmar que a arte da ficção “não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]” (LUBBOCK apud FRIEDMAN, 2002, p. 169). Segundo Leite (2002), Lubbock condenava as interferências do narrador, chegando ao radicalismo de só considerar “arte da ficção” aqueles textos que não cometiam essa indiscrição. Posteriormente,

temos a predominância da função de contar, isto é, narrar sumariamente os acontecimentos, resumindo-os, na cena – termo que tem sua origem no gênero dramático – o que prevaleceria é a função de mostrar, ou seja, os acontecimentos são mostrados ao leitor/espectador sem a intervenção de um narrador, logo, a ênfase recai sobre as descrições e os diálogos. Nesse sentido, contar equivaleria a narrar, ao passo que mostrar equivaleria a descrever. Narrar e descrever, evidentemente, são operações semelhantes, uma vez que ambas se traduzem numa sequência de palavras, mas o seu objetivo é distinto: a narração restitui “a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos”, enquanto a descrição representa “objectos simultâneos e justapostos no espaço” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 142). Logo, é fundamentalmente pela representação espacial e pela descrição que podemos visualizar a simulação do cinema pelo texto literário.

Essa diferença fundamental no manejo da temporalidade nos dois suportes artísticos e, sobretudo, na espacialização do tempo no cinema, provocou, evidentemente, mudanças, com relação à forma narrativa, nas noções de tempo, de espaço, de personagem e de narrador. Logo, essas modificações no manejo da temporalidade no cinema que, posteriormente, passaram a alterar também as formas de representação literária, devem-se, sobretudo, ao processo de montagem/decupagem do filme.

Ainda sobre o fragmento em análise, nele, as frases são justapostas, como enquadramentos, e o narrador funciona como uma câmera que subitamente muda o seu foco de atenção (e de registro) de uma coisa para a outra: da carroça do padeiro na rua às fachadas das casas; da personagem D. Veva acendendo um lampião ao Said Maluf à porta de seu mercadinho de frutas; do capitão Mota tomando um chimarrão na varanda ao sapateiro Fiorello fervendo água para o café. O narrador reproduz, inclusive, os sons que compõem a cena: “Um trem apita. Um galo canta”. A escolha desses elementos justapostos – isto é, sem elemento coesivo que os ligue, unidos apenas ponto final em orações coordenadas – inclusive sonoros,

Wayne C. Booth (1961) reviu os exageros de Lubbock e preocupou-se em mostrar que “há muitas maneiras possíveis de narrar e que sua adequação, ou não, depende exclusivamente dos efeitos que se quer provocar no leitor, com o qual a ficção estabelece um jogo de distâncias (entre narrador, personagens, leitor, autor implícito)” (LEITE, 2002, p. 93).

evidencia a valorização, por parte do autor, de instantes da ação romanesca, que permitem a sensação de rapidez e síntese postuladas pela linguagem do cinema.

Logo, o artifício utilizado pelo romance para simular que dois eventos estão ocorrendo ao mesmo tempo pode ser explicado por aquilo que diz Martin (2003, p. 139) sobre a montagem cinematográfica:

A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece [...] exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (apelo ou ausência) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência de planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética.

Com isso, o texto de Verissimo, para simular que dois eventos estão acontecendo ao mesmo tempo, também faz uso de sínteses parciais na narrativa que comportam um apelo para a situação seguinte. Isso explica que embora a narrativa literária esteja, de fato, subordinada à linearidade do discurso, é a partir das sínteses e justaposições de eventos paralelos que ela é capaz de criar a ilusão de simultaneidade proposta pelas imagens do cinema, efeito, evidentemente, tributário do processo de *decupagem* das obras cinematográficas. Esse mecanismo de justaposição de fragmentos cria, portanto, a *ilusão* do simultâneo e do cinematográfico. E dizemos ilusão porque

A linguagem não pode veicular uma experiência não-verbal; sendo sucessiva e linear, não pode expressar experiências simultâneas sendo composta de unidades separadas e divisíveis, seja de palavras ou de grupos de palavras, não pode revelar o fluir ininterrupto do processo de viver. A realidade não pode ser expressa ou veiculada – apenas a sua ilusão (MENDILOW, 1972, p. 92).

Assim, as frases justapostas expressam a ilusão da experiência simultânea. Além disso, os verbos no presente sugerem uma presentificação da ação. De início, é necessário lembrar que o que alça o cinema como síntese da simultaneidade liga-se com o que diz Martin (2003) a respeito de a imagem fílmica estar *sempre* no presente. Segundo o autor, por reproduzirem uma realidade exterior ao espectador, as imagens do cinema se inscrevem no presente de



nossa percepção e de nossa consciência, de modo que a defasagem temporal, quando há, faz-se apenas por meio da intervenção do julgamento do espectador, que é o único capaz de situar os acontecimentos como passados ou presentes em relação a si. No entanto, não se pode reproduzir, literariamente, aquilo que é típico do cinema; mas se pode, isso sim, transpor seus efeitos: *simular*. Os verbos no presente nos romances modernos (e neste romance de Verissimo), nos quais o tempo da ação dramática coincide com o tempo da narração, são uma das estratégias adotadas pelos textos literários com o intuito de reproduzir a simultaneidade e a imediatez proporcionadas pela imagem.

Com relação às personagens do romance *Caminhos Cruzados*, uma que é significativa para representar as relações entre literatura e cinema/sociedade e cinema é Chinita. Ela vai representar, nesse horizonte, a disseminação do cinema como um dado cultural da modernidade. As ações dessa personagem sempre encontram eco em obras cinematográficas e, não raro, são por essas mesmas obras motivadas. Um exemplo é a ideia que Chinita tem de amor romântico, claramente derivada dos filmes de Holywood, como podemos verificar em:

(Não que o amasse de verdade. O que a tentava na causa era o que ela tinha de cinematográfica. Adorava as situações românticas. Elas faziam que a vidinha sem graça de Jacarecanga se parecesse, pelo menos um tiquinho assim, com as figuras de Holywood.)  
(VERISSIMO, 2016, p. 44).

Nesse sentido, quando entramos em contato com Chinita, o universo do cinema é sempre mobilizado, como podemos verificar em todos estes fragmentos:

Chinita passou vários dias vestida de escuro, olhos pisados (bem como Pola Negri numa fita trágica), pensando no bem-amado. Mas os cartazes do Cinema Ideal saíram para a rua anunciando uma “superprodução” de Ramon Navarro. Chinita criou alma nova e esqueceu o seu drama. Foi ao cinema e naquela mesma noite arranjou outro namorado.

A vida em Jacarecanga rolava, sempre igual. Chinita vivia com o pensamento em Holywood. Imaginava-se Greta Garbo, Joan Crawford ou Constance Bennet. Imitava gestos e penteados.  
(VERISSIMO, 2016, p. 45).

D. Maria Luísa caminha pela casa, como uma visão.

Sobe ao quarto da filha. Bate. Lá de dentro vem a voz dela.

— *Come in!*

Entra.

— Que foi que disseste?

Chinita explica:

— *Come in*, como no cinema.

D. Maria Luísa sacode a cabeça, desolada.

Chinita está na cama, lendo uma revista de cinematografia (VERISSIMO, 2016, p. 157).

Ou ainda em: “Chinita estuda no espelho uma pose cinematográfica. Disseram-lhe uma vez que ela era parecida com Ana May Wong” (VERISSIMO, 2016, p. 57-58); “Chinita sente-se embalada ao som dessa voz. Tudo isso é tão bom, tão parecido com o cinema...” (VERISSIMO, 2016, p. 123); “As lágrimas brotam nos olhos de Chinita. [...] Dentro do espelho Joan Crawford também chora” (VERISSIMO, 2016, p. 256); “Chinita se espreguiça. Um bocejo cantado. Outra vez Joan Crawford. O seu mundo do cinema renasce” (VERISSIMO, 2016, p. 305).

A partir da leitura desses fragmentos, percebe-se que um procedimento de composição do romance é a insistência na repetição dos nomes das personagens, como, neste caso, a insistência na repetição “Chinita”. O narrador não opta por outros elementos coesivos, como os pronomes, como se, justamente por meio da ênfase na repetição dos nomes próprios, desejasse sublinhar um traço de notação roteirística do romance, em que as frases funcionariam como rubricas cinematográficas<sup>8</sup>.

Essa personagem estabelece um interessante diálogo com as reflexões de Neal Gabler no livro *Vida, o filme: como o entretenimento*

8. Segundo Doc Comparato, rubricas “são os estados de ânimo e as atitudes da personagem, sugeridos antes do diálogo propriamente dito como um modo de orientação para o ator. Nem todos os roteiristas dão indicações ou rubricas, aliás para muitos estudiosos em dramaturgia qualquer indicação (para personagens, imagem, cenografia, ação etc.) pode ser chamada de rubrica” (COMPARATO, 1995, p. 170).

*conquistou a realidade*. O autor aponta como a realidade acabou sendo dominada pela lógica narrativa do cinema e da televisão, a ponto de hoje ser cada vez mais difícil distinguir realidade e ficção:

O que se está querendo dizer é que, depois de décadas de artimanhas por parte dos relações-públicas e de exageros promocionais da mídia, e depois de mais outras tantas décadas de constante martelagem por parte de inúmeras forças sociais que nos alertaram, a cada um de nós, pessoalmente, para o poder da performance, a vida *virou* arte, de tal forma que as duas são agora indistintas uma da outra (GABLER, 1999, p. 12).

Gabler elabora seu argumento valendo-se das premissas de Guy Debord (1997) acerca da sociedade do espetáculo. Para Debord (1997, p. 13), “Toda a vida das sociedades modernas nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Assim, a personagem Chinita, do romance *Caminhos Cruzados*, parece ter a função de denunciar a espetacularização do cotidiano a partir da massificação das obras de arte e da indústria cultural.

Nesse aspecto, o narrador deste romance parece-nos estar atento ao fato de que embora o cinema possibilite uma espécie de “democratização” do lazer e do acesso ao objeto artístico, a partir de sua massificação, comprovados pela experiência da personagem Chinita, vale lembrar aqui o que nos afirma Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, isto é, se o cinema democratiza a possibilidade de fruição artística, ele também não o faz sem “o seu lado destrutivo, catártico”, que seria “a liquidação do valor de tradição da herança cultural” (BENJAMIN, 2015, p. 212). Nesse sentido, o olhar do narrador do romance para a modernização da sociedade que, por sua vez, implicou na massificação da arte e na sociedade do espetáculo, não é um olhar simplesmente efusivo – como muitas vezes parece ter soado, por exemplo, o olhar dos escritores vanguardistas para as inovações técnicas proporcionadas pelo cinema<sup>9</sup> – mas um olhar, sobretudo, crítico a esse respeito.

9. A vanguarda modernista literária se aproximou do cinema, a princípio, com um tom efusivo. Como identifica Ismail Xavier, o olhar otimista para o cinema estaria vinculado com a sua “modernidade”, em uma lógica de

## A montagem como crítica social

Outro recurso que merece destaque no romance diz respeito à sua composição formal análoga à montagem cinematográfica. São alguns elementos nominais que operam como um recurso de montagem, funcionando como uma espécie de *corte por associação visual*: “Obtém-se um *corte por associação visual* quando a imagem final de uma cena ‘combina’ com a imagem inicial da cena seguinte. A edição pode ser um corte ou uma fusão.” (SIJLL, 2017, p. 152). Observem-se os seguintes trechos:

Clarimundo inclina a cabeça. Da janela que fica imediatamente por baixo da sua, emerge uma mão pálida que pende abandonada e sem sangue, como a mão dum morto.

É a mão direita de João Benévolo. A esquerda segura uma brochura amarelada. João Benévolo lê e esquece (VERISSIMO, 2016, p. 66-67).

A música cessa. Palmas. O criado chega com as taças de champagne.

— Nós ia se esquecendo da beberança – diz Zé Maria. Volta-se e estende a mão para a bandeja.

Maximiliano estende a mão ossuda para apanhar o copo de leite que a mulher lhe dá.

— Tome todo. O doutor mandou.

O quarto do tuberculoso está abafado. Anda no ar um cheiro pestilencial. O médico recomendou que deixasse a janela aberta, mas a mulher do doente não abre, supersticiosa. Dizem que, à noite, a morte entra pelas janelas abertas. Além disso foi uma corrente de ar que deixou o marido assim (VERISSIMO, 2016, p. 232).

pensamento que compreendia essa modernidade como ruptura e oposição à tradição e ao passado, pois “em nenhum outro lugar estaria melhor concretizado o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro” (XAVIER, 1978, p. 33). Com isso, a vanguarda literária entendia o cinema, de modo entusiasmado, como possibilidade e inovação estética e renovação para o campo literário, além de lançar um olhar apologista para o presente, que desejava abolir a tradição, uma vez que a oposição “tradição x modernidade” era, também, uma oposição entre o que era positivo e o que era negativo para o campo artístico.

No primeiro fragmento, é o detalhe da mão que funciona como elemento de transição entre Clarimundo e João Benévolo. Nesse caso, as duas personagens se assemelham pela afeição intelectual (Clarimundo é um professor que pretende escrever um romance e João Benévolo vale-se dos livros de ficção como forma de escapar de seu cotidiano feroz). No segundo fragmento, o detalhe da mão também opera como elemento de transição: primeiro, é a mão de Zé Maria que se estende e apanha uma taça de champanha; depois, a mão do tuberculoso que pega um copo de leite, num contraste que produz uma discussão sobre classes sociais comunicáveis.

Nesse aspecto, o romance se vale do procedimento da montagem intelectual<sup>10</sup>, em termos do que propunha Eisenstein (2002):

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectualmente associativas. [...] Apesar de, julgados como “fenômenos” (aparências), eles parecerem de fato diferentes, do ponto de vista da “essência” (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos (EISENSTEIN, 2002, p. 86-87).

A montagem intelectual funciona como uma espécie de contraponto, em que o sentido se produz *a partir* da junção de dois fragmentos. Assim, não é simplesmente no plano da *diegese* que se produz a crítica acerca da pobreza do Maximiliano em contraste com a vida luxuosa de Zé Maria, afinal, nada é *dito* pelo narrador para sugerir tal elaboração, mas é justamente a aproximação das duas imagens, no plano *formal*, unidas pelo elemento de transição – a mão – que nos permite compreender a crítica social<sup>11</sup>.

Vejamos, ainda a esse respeito, a seguinte passagem, em que D. Dodó visita o tuberculoso Maximiliano:

10. “a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetivos ou personagens” (MARTIN, 2003, p. 152).
11. É importante destacar que Serguei Eisenstein havia realizado os filmes *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro* em 1925, 1926 e 1928, respectivamente. Logo, em 1935, quando *Caminhos Cruzados* é publicado, as teorias do cinema de montagem soviético e sua abordagem marxista-materialista da realidade já se encontravam em voga.

D. Dodó não gosta de ferir suscetibilidades: entregar o dinheiro na mão da outra, não fica bem. A criatura pode se ofender... Aproxima-se da mesa e com toda a delicadeza depõe sobre ela a cédula em que está estampada a imagem dum político que já tomou chá no seu palacete.

Que linda cena para um instantâneo!

[...]

O chofer espera, ao lado do Chrysler. D. Dodó entra.

[...]

— Jacinto, ligue o rádio.

O chofer obedece. A princípio o alto-falante produz um tiroteio breve cortado de assobios. Depois uma onda de música invade a morna atmosfera do carro. Uma valsa. D. Dodó lembra-se de que tem de tomar várias providências para o chá-dançante que as Damas Piedosas vão realizar esta noite no Metrópole, em benefício do Asilo Santa Teresinha. — Jacinto direto para casa. A valsa continua, envolvente. Parece a música dos anjos. D. Dodó cerra os olhos e imagina que Santa Teresinha agora lá no céu sorri para ela (VERISSIMO, 2016, p. 78-79).

Aqui, o narrador trata da hipocrisia do núcleo abastado do romance, representado aqui por D. Dodó, que pratica caridade não por apelo ético ou moral, mas por mera vaidade, crendo no reconhecimento social que tal atitude lhe proporciona, como uma espécie de encenação: “que linda cena para um instantâneo!”. Além disso, a personagem pouco se comove com a situação da família visitada, e tão logo sai daquela casa, passa a pensar no “chá-dançante” a ser realizado. A partir disso, o narrador, valendo-se do recurso da montagem, isto é, da justaposição de planos, que lhe permite narrar situações simultâneas, em contraponto, inicia o próximo fragmento da seguinte forma:

Virgínia tem ímpetos de jogar o frasco de perfume na cabeça de Noca, quando a rapariguinha lhe vem anunciar com voz fanhosa:

— O chã tã pranto...

[...]

— Já ouvi! – berra. – Já ouvi! Não sou surda.

O sorriso canino persiste, deixando visíveis os dentes amarelados,

pontiagudos e minúsculos. E é bem um olhar de cão surrado – um olhar de simpatia e fidelidade medrosa que a rapariga lança para a patroa quando esta passa por ela.

*A patroa surra na gente, mas a patroa é boa, dá dinheiro, dá vestido bonito. Dona Virgínia grita com a gente – mas depois dá risada pra gente* (VERISSIMO, 2016, p. 79).

Nesses trechos, o narrador desnuda a hipocrisia da sociedade burguesa e seu desprezo pelas classes baixas, como quando Virgínia se irrita com a empregada vir a lhe chamar para tomar o chá (o narrador reproduz, inclusive, a fala da empregada como se marcada por uma oralidade característica das classes baixas, porque, em geral, sem possibilidade de acesso à educação formal). Mais uma vez, essa elaboração não é feita a partir de reflexões do próprio narrador, mas pela voz de suas personagens e, principalmente, pela contraposição que se estabelece entre os fragmentos analisados – princípio análogo à montagem no cinema.

Outro procedimento importante no romance ocorre quando as imagens justapostas da consciência das personagens fundem-se com os elementos da realidade:

João Benévolo e a mulher estão deitados de olhos abertos. Ela olha para o teto, pensando em sua desgraça. Ele está em Paris e é D'Artagnan. Laurentina rumina suas misérias: as figuras dos credores desfilam uma a uma em sua mente. A viúva Mendonça, pequenina, fazendo caretas. O italiano do armazém, de cara grande e vermelha. O leiteiro magro e pálido, de dentes podres. O homem das frutas, de bigodes compridos, sobrancelhas cerradas.

D' Artagnan corre pelas ruas de Paris. Que homem! Ninguém tem coragem de rir dele. Se algum burguesão gordo, da porta de sua loja, ousar contemplá-lo com desprezo – ai! – D'Artagnan lhe dará o castigo merecido. Todos os credores foram mortos. O mundo real foi abolido. Agora é Paris, a coragem, a força, a aventura. Correria pelos becos, lutas com os guardas do cardeal, duelos...

O estômago de João Benévolo solta um ronco. É um protesto que quer dizer: “Estou com fome”. João Benévolo volta à realidade (VERISSIMO, 2016, p. 146-147).

João Benévolo é um personagem que enfrenta uma situação de miséria e desemprego. A despeito disso, é leitor voraz e sonha, com frequência, com o universo ficcional literário e, ao fazê-lo, “o mundo

real foi abolido”. No entanto, é justamente um elemento do mundo real, o estômago roncando, sinalizando sua fome, que o redimensiona à realidade. O acesso aos pensamentos das personagens, por certo, é pertencente ao universo literário, enquanto a justaposição de imagens decorre da montagem cinematográfica – e é justamente na aproximação com a linguagem do cinema que se realiza a crítica à realidade. Neste caso, embora os romances transportem João Benévolo ao universo do sono, a realidade da fome sempre acaba por se impor. Isso também justifica aquilo que disse Antonio Candido (1972) sobre a prosa de Verissimo ser marcada pelas imposições da década de 1930, como o dilema entre a arte e a vida, entre a beleza e a verdade. Embora não haja, de fato, uma oposição real entre esses elementos, na prática, havia uma escolha dos escritores do período que levava sempre ao segundo elemento, como podemos verificar no romance sob análise.

Vejamos, ainda, estes fragmentos:

O carro da Assistência chega.

Um guarda-civil abre caminho na multidão. Erguem João Benévolo numa maca e o levam para dentro da ambulância.

[...]

Laurentina está com os olhos inchados de tanto chorar.

Passou o dia inteiro esperando o marido e, como ele não aparecia, ficou imaginando mil coisas. Não fossem os amigos eles estariam até agora sem comer.

[...]

— Ele não presta. Venha comigo.

Os olhinhos brilhando com uma sensualidade fria, Ponciano espera (VERISSIMO, 2016, p. 333-335).

Como o narrador não acessa a psicologia das personagens, isto é, não se detém em detalhar seus pensamentos, ele opera com a ambiguidade suscitada pelo romance a partir das lacunas a serem preenchidas. Neste caso, não fica claro se a personagem Laurentina, após o sumiço de seu marido João Benévolo (que sabemos, por um fragmento anterior, ter desmaiado no meio da rua e ter sido acolhido por uma ambulância – ficando, inclusive, sugerida a sua morte), se ela de fato se entregará aos pedidos de Ponciano, que



aguarda que a situação de miséria e desemprego do marido de Laurentina a convençam a aceitá-lo como esposo, pois a única informação que o narrador nos dá é a de que “Ponciano espera”. Nesse sentido, a lacuna – que deriva do processo de montagem presente no romance – é o que abre espaço para a crítica social, uma vez que o narrador não nos entrega um julgamento das personagens, mas designa ao leitor a tarefa de imaginar, por meio da construção em aberto, quais seriam os seus desfechos. Tendo em vista que o dilema entre a ficção e a realidade (como o amor de Laurentina por João Benévolo, pobre e desempregado, *versus* o dinheiro de Ponciano), neste romance, acaba por normalmente nos conduzir à escolha do segundo elemento, fica-se sugerida a crítica social.

### **Considerações finais**

Neste romance, a partir da utilização de técnicas narrativas análogas aos procedimentos cinematográficos, sobretudo a montagem, e por meio de um narrador onisciente que possui uma visão ampla dos acontecimentos, inclusive, internos de suas personagens, Erico Verissimo consegue representar um microcosmo da sociedade de Porto Alegre nos anos 1930, que, por sua vez, funciona como metonímia do próprio Brasil, estratificado em classes sociais incomunicáveis. Revela-se, assim, ora a luta por sobrevivência das classes baixas, ora a hipocrisia e o desprezo das classes abastadas.

Essa discussão, no entanto, não é feita apenas no plano fabular do romance, mas, sim, é produzida pelo modo constitutivo de sua trama. Isso porque é justamente a montagem, que oferece multiplicidade dos pontos de vida retratados, operando pelo mecanismo de contraposição de planos aos moldes eisensteinianos, que se encarrega de contrapor situações contrastantes e, a partir desse contraste, produzir a crítica social. Ou seja, não é apenas o acontecimento exterior que é capaz de mobilizar reflexões, mas é, justamente, a sobreposição de planos que se encarrega de escancarar ao leitor a situação dramática: enquanto os ricos vivem de aparências hipócritas, guiados por uma falsa moral cristã que prega a caridade, mas não a justiça social, e naturalizam as desigualdades sociais, os pobres lutam por sobrevivência.

Assim como para Eisenstein a montagem não é responsável

apenas pela progressão narrativa, neste romance, a técnica cinematográfica da montagem associa elementos arbitrariamente escolhidos e os une a fim de atingir a sensibilidade do espectador. Não há simplesmente uma ordem lógico-temporal, segundo o modelo da narrativa tradicional, mas através da “colisão” e do “conflito” da montagem eisensteiniana produz-se a crítica social. Assim, ainda que o romance trate, de fato, de temáticas sociais comuns à prosa de 30, é a sua constituição formal que aponta para essa discussão acerca das mazelas sociais – ainda extremamente atuais – do país.

## Referências

- ARRIGUCCI JR., D. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise - SBPSP*, São Paulo, vol. 31, n. 57, p. 9-43, 1998.
- BARTHES, R. S/Z. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In: BENJAMIN, W. *A modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 207-241.
- BORDINI, M. G. Caminhos cruzados e a crítica. *Travessia*, n. 11, 1985, jul/dez, p. 22-35.
- CANDIDO, A. Erico Verissimo de Trinta a Setenta. In: CHAVES, F. L. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Org. Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre, Globo, 1972.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, A. *Brigada ligeira: e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1995.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1969.

- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março-maio, 2002.
- GABLER, N. *Vida, o Filme*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- HUXLEY, A. *Contraponto*. Trad. Erico Verissimo. 7. ed. São Paulo: Globo, 2014.
- ISHERWOOD, C. *Adeus a Berlim*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002. Série Princípios.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.
- SIJLL, J. V. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. 1. ed. Trad. Fernanda Santos. Rev. Phillipe Barcinski. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- VERÍSSIMO, E. *Caminhos Cruzados*. Apresentação Antonio Candido; Prefácio Moacyr Scliar. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Debates; 142).

## Edições AKANA: criações intermédias a partir da literatura expandida do filme *Aka Ana*, de Antoine d'Agata

Maruzia Dultra (UFBA)<sup>1</sup>

### Introdução

As Edições AKANA são uma coleção editorial de artesanias analógico-digitais realizadas ao longo de 2020, como projeto poético da pesquisa de Pós-Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA). A investigação teórica versa sobre a literatura expandida de *Aka Ana* (França, 2008), filme do artista francês Antoine d'Agata, enquanto a vertente prática materializa essa expansão através da criação das Edições AKANA. Portanto estudo e pratico escrituras expandidas, o que confere a esta pesquisa o direito imprescritível de fazer uso da autorreflexão como fonte de conhecimento.

Nesse sentido, neste artigo, apresento o processo crítico-criativo de transposição do referido filme em livros de artista e pôsteres, discutindo as relações transmidiáticas entre eles. Há, nessa passagem de um a outro, uma adulteração no modo tradicional de se comentar criticamente uma obra (no caso fílmica) – crítica essa que normalmente forja neutralidade e é construída com um discurso sem invenção, unicamente argumentativo. Além disso, apresento de modo descritivo-analítico as Edições AKANA, com o esforço de fazer com que a pessoa leitora se sinta impelida a visualizar as imagens dos trabalhos aqui mencionados, através do acesso ao *link* <https://www.livrideo.online/AKANA> (DULTRA, 2020).

1. Jornalista graduada em Comunicação Social (UFBA), Mestra em Artes Visuais (USP), Doutora em Difusão do Conhecimento (DMMDC-UFBA), atualmente é Pesquisadora de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA).

## O filme como texto-fonte

*Aka Ana* é resultado da residência artística VILLA KUJOYAMA/CULTURES FRANCE, realizada por D'Agata em 2006, no Japão. O filme foi rodado no subúrbio de Tóquio, durante “120 noites” do outono, a partir de um roteiro de “experiências íntimas” ao qual D'Agata chamou de “diário premeditado”. Além de roteirizar e dirigir a obra, o artista também atuou nela junto a sete prostitutas japonesas. A narrativa fílmica é costurada pelas vozes e corpos dessas mulheres, que leem em voz *off* suas cartas<sup>2</sup> escritas a D'Agata e se relacionam sexualmente com ele em cena.

A escolha por não-artistas para atuar foi por querer que as parceiras cênicas incorporassem o excesso do ato, daí ter procurado prostitutas, que não interpretariam uma personagem fazendo sexo, mas sim o performariam com ele. Nas palavras do artista: “Ficção a serviço da experiência” (D'AGATA, 2017, s.p., tradução nossa).<sup>3</sup> Estar imiscuído ao que vê e com quem trabalha é o *modus operandi* de D'Agata desde seu ofício primeiro, o de fotógrafo. Por isso, seu envolvimento com as prostitutas japonesas durante o período de imersão é a continuação de uma poética intimista, a qual ele considera política: “Eu me imiscuí em suas vidas, avançando na obscuridade com a perspectiva confusa de um cinema de excesso. Fotógrafo, eu não posso, impunemente, escapar da realidade, nem me curvar a ela.” (D'AGATA, 2013, s.p., tradução nossa).<sup>4</sup>

Por causa da costura verbal de cunho epistolar, o gênero audiovisual de *Aka Ana* pode ser considerado o “filme-carta” (DUBOIS, 2004). As palavras atribuem a tal obra cinematográfica um tom literário, pois as cartas lidas são espécies de ensaios poéticos sobre a vida na prostituição, as relações amorosas, as relações humanas em geral e a existência. Embora essas vozes sussurradas se apresentem

2. Assim como as cartas lidas em *Aka Ana*, muitos e-mails escritos pelas sete mulheres a D'Agata estão reunidos em um fotolivre homônimo (D'AGATA, 2017). A publicação japonesa é uma edição trilingue (JP/EN/FR) composta, ainda, por textos do autor e de críticos, sinopse e roteiro do filme, além de inúmeros frames deste formando grandes mosaicos.
3. Do original em inglês: “*Fiction in the service of experience.*” (D'AGATA, 2017, s.p.).
4. Do original em francês: « *Je me suis immiscé dans leur vie, avançant dans l'obscurité avec la perspective confuse d'un cinéma de l'excès. Photographe, je ne peux, impunément, échapper à la réalité, ni m'y plier.* » (D'AGATA, 2013, s.p.).

por meio da barreira linguística do idioma japonês, elas são impregnadas de intimidade, já que ofegam, pausam e murmuram, entregando ao espectador a sensação de escutá-las ao pé do ouvido.

A legenda na língua francesa adiciona mais uma camada verbal, que, assim como a língua japonesa, foi explorada na criação das Edições AKANA. No entanto, estes desdobramentos do filme vão além da questão linguística, implicando visualidades e materialidades da escrita que encarnam o que é narrado em *Aka Ana*, de maneira a constituírem um comentário crítico-criativo do texto-fonte. Assim, a pesquisa conceitual sobre o filme foi desenvolvida através de uma pesquisa poética contaminada pelos aspectos teóricos investigados, numa relação transmidiática em que *Aka Ana* é considerado um texto intermídia, uma vez que traz a  *fusão* do audiovisual com a prosa poética das cartas, em lugar da *justaposição* característica da multimídia e da *combinação* própria à mixmídia (HOEK, 1995 *apud* CLÜVER, 2006, p. 32).

Este artigo trata, portanto, da tradução de uma obra intermídia, gerando outras obras intermídias que valorizam a pluridimensionalidade da palavra em seus aspectos plásticos, visuais e literários, através da arte de fazer livro. Tanto o texto-fonte, quanto suas derivações são consideradas, também, como escrituras expandidas. Há que se destacar que, estendendo o termo que Haroldo de Campos (2004) atribui à tradução do texto literário, a “transcrição” que ocorre nas Edições AKANA ultrapassa a verbalidade; mais que a transposição de signos verbais, são *transmutações* de signos de diversas naturezas em outros de naturezas também diversas (JAKOBSON, 1971 *apud* CLÜVER, 2011, p. 19). Mas, do mesmo modo que na teoria haroldiana, tais transmutações são operações que partem da impossibilidade de traduzir o texto-fonte em todos os seus recursos poéticos, fazendo despontar a possibilidade de recriação desse texto através de correspondências arranjadas por negociação.

### **In(definições)**

É dessa interseção hibridizante, aqui entendida como literatura expandida e como intermedialidade, que resulta o conjunto de criações intermídias formados pelas Edições AKANA. Estas foram produzidas no âmbito de uma intermedialidade do tipo “oculta/

indireta”, de acordo com a categorização de Werner Wolf (1999 *apud* CLÜVER, 2006, p. 34), já que as obras intermédias envolvidas são distintas entre si (de um lado, o filme; do outro, os livros de artista e pôsteres). Isso quer dizer que o processo contém intermedialidade com transformação midiática, enquanto na categoria da “intermedialidade aberta/direta” as relações intermidiáticas acontecem sem tais transformações (é o caso da multimídia e da mixmídia).

Como destaca Jürgen Müller (2012), “A etimologia do termo ‘intermedialidade’ nos traz de volta ao jogo de ‘estar no entre-lugar’, um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos, ou gêneros e significados” (MÜLLER, 2012, p. 83). Esse borramento das fronteiras midiáticas está refletido nas variações de tons, técnicas e pontos de vista de cada peça das Edições AKANA, e o cruzamento das “zonas fronteiriças” constitui “uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012, p. 71; 52). Ao colocar a importância de tais limites, Irina Rajewsky (2012) chama a atenção de que “Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro” (RAJEWSKY, 2012, p. 71). Daí o destaque gráfico no intertítulo desta seção, que traz os parênteses como imagem da moldura definidora que enquadra.

Neste ponto, cabe apontar a seguinte definição proposta por Claus Clüver (2006): “O texto intersemiótico e *intermídia* recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20). Assim, torna-se evidente a implicação do cruzamento de uma ou mais fronteiras na composição de uma mesma obra intermídia. A título de exemplo, Dick Higgins (2012 [1981])<sup>5</sup> cita que “Na intermídia, (...) o elemento visual (pintura) se funde conceitualmente com as palavras. Podemos ter caligrafia abstrata, poesia concreta, ‘poesia visual’ (...)” (HIGGINS, 2012, p. 47). Outra possibilidade de interpenetração verbo-visual é o gênero “livro de artista”, que é, por natureza, intermidiático.

5. Assim como esse texto, encontram-se com as datas originais de publicação entre colchetes a primeira aparição das demais referências cuja informação é necessária para o entendimento do contexto então discutido.

O que marca um livro de artista no sentido estrito como tal é ser uma obra de arte concebida para o livro: é o chamado *livro-obra* (*bookwork*), “arte em forma de livro” (SACCÁ, 1993 *apud* NAVAS, 2013, p. 38). Conforme diagrama proposto por Clive Phillpot (1982b *apud* SILVEIRA, 2008, p. 47), ele corresponde à interseção do campo da arte com o campo do livro, abarcando obras mais conceituais, que traduzem um conceito no livro enquanto objeto. Como nomeia Anne Moeglin-Delcroix (1985, p. 11 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 41), uma “significação ampliada” do livro de artista inclui, junto ao livro-obra, o livro-objeto e o livro de arte (em que a arte ou o artista é o assunto). De acordo com essa diferenciação, os livros das Edições AKANA são livros de artista no sentido lato.

Quanto à variedade de nomenclaturas, Paulo Silveira (2008) declara que, “Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção de um livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra...” (SILVEIRA, 2008, p. 25). Sistematizando esses termos, Júlio Plaza (1982) propõe uma tipologia dos livros de artista que inclui, ainda, o termo “livro intermedia”. A partir de critérios como estrutura espaço-temporal, uso das linguagens verbais e não-verbais, linguagens artísticas utilizadas e tipo de montagem dos elementos, o livro intermedia é então caracterizado pelo autor como aquele que possui um caráter polifônico, de atrito intersemiótico, discurso espacial com estrutura “intersuportes”, além de todas as linguagens artísticas possíveis e todos os tipos de “intercódigos” reunidos através da “montagem pragmática ou bricolagem, onde a tendência é para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas” (PLAZA, 1982, s.p.).

Em se tratando dos livros de artista, o objeto livro se torna, ele mesmo, linguagem. Não é o livro em seu *modus operandi* tradicional, embora mantenha a estrutura descrita por Ulises Carrión (2011 [1975]) de que “Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos” (CARRIÓN, 2011, p. 5). Por outro lado, a despeito desse caráter unívoco, é possível afirmar também que “Um livro pode ser muita coisa, entre outras uma arma, um instrumento em meio a um combate, uma ferramenta de análise, uma catapulta de ideias incendiárias e de afetos vários, coléricos,



mas também amorosos.” (PELBART, 2017) – e dizer, ainda, que “Um livro é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa.” (DELEUZE, 2010, p. 17). Apesar de tais definições, no âmbito do “livro como forma de arte” (PLAZA, 1982), ainda hoje, pairam imprecisões definidoras quanto ao gênero artístico. Nesse sentido, o “Questionário para um ‘Livro de Artista’”<sup>6</sup>, elaborado pelo artista Nelson Leirner (2012 [1985]) e transcrito em parte a seguir, aponta uma via relevante para a reflexão:

P – O que é ‘UM LIVRO DE ARTISTA’?  
 R – ‘UM LIVRO DE ARTISTA’.  
 .  
 P – Você considera este seu trabalho ‘UM LIVRO DE ARTISTA’?  
 R – Não, ele é ‘UM LIVRO DE ARTISTA’.  
 .  
 P – Então para você ‘UM LIVRO DE ARTISTA’ não é ‘UM LIVRO DE ARTISTA’?  
 R – Não foi o que eu disse.  
 .  
 P – Então para você ‘UM LIVRO DE ARTISTA’ é ‘UM LIVRO DE ARTISTA’?  
 R – Também não foi o que eu disse.  
 .  
 P – Então para você ‘UM LIVRO DE ARTISTA’ é e não é ‘UM LIVRO DE ARTISTA’?  
 R – Também não foi o que eu disse.  
 .  
 P – Então o que foi que você disse?  
 R – O que você me perguntou?  
 .  
 (...)
   
 P – Perguntei o que é um ‘UM LIVRO DE ARTISTA’?  
 (LEIRNER, 2012)

A provocação de Leirner (2012), nessa espécie de tautologia às avessas, explicita o caráter singular próprio a cada livro de artista, sendo incabível uma definição generalizante. É nesse sentido que,

6. Recolhido por Cláudia Neverovskys. Publicado no catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil, curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, Centro Cultural São Paulo, CCSP, 1985.

em lugar de enquadrá-los de modo determinado, Amir Cadôr (2016) prefere caracterizá-los. Contudo, na tentativa de viabilizar distinções terminológicas, a publicação *An ABC of Artists' Books Collections*<sup>7</sup> trouxe estampada na capa a seguinte definição de livro de artista: “Livro em que um artista é o autor” (PHILLPOT, 1982a *apud* SILVEIRA, 2008, p. 47). Nesta acepção, está embutida a ideia de livros “feitos ou concebidos por artistas” (PHILLPOT, 1982a, p. 77 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 46), no que Carrión (2011) chamou, em 1975, de “a nova arte de fazer livros”.

Na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros. Na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro. (CARRIÓN, 2011, p. 14)

A tal ofício, Kate Linker (2012 [1980]) e Plaza (1982) chamam de “artista do livro”, assim como o fará Carrión em publicações posteriores, a fim de ressaltar que a atuação em torno dos livros de artista ultrapassa a do artista visual. Nesse sentido, o “escritor [que] faz livros” (CARRIÓN, 2011, p. 15) encarna a figura do artista que adjetiva o gênero artístico em questão e, portanto, deserta de uma literatura tradicional.

O ‘livro de artista’ é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma *forma-significante*. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia ‘continente-conteúdo’, ‘significante-significado’. (PLAZA, 1982, s.p., grifo do autor)

Quanto a essa “autonomia projetual” na criação do livro de artista, Amir Cadôr (2012) ressalta que “(...) o autor participa de todos os estágios da obra, desde a escolha de materiais, formato, leiaute, encadernação, impressão, mesmo que não execute pessoalmente tarefas” (CADÔR, 2012, p. 61). É, portanto, a mesma ressalva feita

7. Edição temática da Art Documentation (dez. 1982), boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte.

por Phillipot (1982a, p. 77 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 46) ao incluir em sua definição de livro de artista o fato de que este pode ser apenas concebido pelo artista e executado por outras pessoas. No caso das Edições AKANA, além de projetar as peças, produzi-as gráfico-maté-rico-visualmente, tendo contado com a interlocução do supervisor de pesquisa, Sandro Ornellas, durante todo o processo de criação.

Uma criação nos limiares da literatura expandida, na qual são fluidas, também, as demarcações dos diversos gêneros literários, meios e suportes de exploração da palavra (GARRAMUÑO, 2014), além de ser “(...) uma escrita contemporânea que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos.” (PATO, 2012, p. 171). Por isso as Edições AKANA são um gesto de expansão da literatura. Uma expansão que não é apenas verbal, mas também plástica e visual, já que as intervenções são feitas no suporte tradicionalmente literário que é o livro. A literatura expandida nos mostra que a literatura não se limita à forma livro. Do mesmo modo, o livro de artista nos mostra que o objeto livro não se restringe ao uso literário e verbal em geral, “livresco”, por assim dizer.

Se a poesia é a palavra em estado de imaginação, o livro de artista é uma correspondência objetual e formal dessa circunstância, pois é extensivo à obra inteira, ao produto livro, (mais que ao produto texto [verbal]). Se nesse âmbito de liberação formal a *função* livro continua viva, funcionando, é para chegar a outra imaginação gráfica-espacial, em que não há servidão alguma entre os diferentes componentes, de imagem e signo/texto, textura/volume, etc. (NAVAS, 2013, p. 40, grifo do autor)

Há, então, uma materialidade em jogo, na medida em que utilizei como procedimento material o “trabalho de citação” discutido por Antonie Compagnon (2007), operando a citação através do uso plástico da palavra, e não somente como metáforas da teoria do recortar-colar. Levando, pois, ao limite da práxis o que diz Compagnon (2007): “Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservado. (...) a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança” (COMPAGNON, 2007, p. 11-12). Antes ver (o filme), depois *livrar*, o verbo do fazer livros (e pôsteres como páginas perdidas e capas de livros que não existem...), não com o objetivo de descrever, explicar ou adaptar *Aka Ana*, mas sim de operar livremente em estado

de criatividade indissociável da crítica. Do latim, dizia-se “*liber*” para se referir ao livro então escrito sobre cascas de árvore. Líber é o tecido vascular que compõe o caule vegetal, tendo por função transportar a seiva elaborada nas plantas, para alimentá-las – e é desse nome tomado como prefixo que compoñho também com *liberdade*.

Liberdade de atuar na “tensão afirmativa entre arte e escritura” (SANTOS; REZENDE, 2011, p. 8), arte e escritura expandidas, ampliando os horizontes de ação a partir da noção de “campo expandido” proposta por Rosalind Krauss (1984 [1979]) para a escultura. Conforme explica a autora, “(...) o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão.” (KRAUSS, 1984, p. 136). Com base na aposta conceitual de Krauss (1984), Florencia Garramuño (2014) discute a literatura expandida, sugerindo que a expansividade do campo literário contemporâneo fora de si seria tamanha a ponto de dispensar a própria noção de campo, a favor de “zonas imaginadas e virtuais (...) que podem encontrar nos estudos comparados o espaço produtivo do qual emergir, desmontando a restrita continuidade da tradição nacional e a opressiva relação entre literatura e território.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 44-45). Isso resultaria na criação de novas comunidades, respondendo aos questionamentos das ideias de pertencimento, especificidade e autonomia na/da literatura.

Também Josefina Ludmer (2010) questiona o espectro de ação da literatura em relação a escrituras às quais denomina de “literaturas pós-autônomas”, numa referência à autonomia do campo literário enquanto detentor da “literaturalidade”. Para a autora, as literaturas pós-autônomas estão “dentro-fora” das fronteiras literatura/não-literatura e realidade/ficção, assim como a literatura em campo expansivo está fora de si para Garramuño (2014). Por isso são escrituras diaspóricas que, como nas cartas de *Aka Ana*, podem tomar a forma do testemunho: “Saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano.” (LUDMER, 2010, p. 2). Tais escrituras pós-autônomas, embora continuem sendo apresentadas como literárias, permeiam o campo social constituído pela imaginação pública (fundindo ficção e realidade, ou seja, vida e linguagem) e esvaziam radicalmente o dispositivo canônico da Literatura, com suas “categorias literárias como autor, obra, estilo, texto e sentido”,

colocando em questão, portanto, os aparatos e critérios da crítica e o próprio formato livro.

Abordando essa fissura da bibliomorfa, do ponto de vista das artes visuais, Ana Pato (2012) evidencia “[...] a possibilidade de um novo tipo de escrita: uma literatura que se expande para o espaço de exposição, e que não está mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, gozando antes de um caráter pluridimensional.” (PATO, 2012, p. 40). É nessa perspectiva que o filme *Aka Ana* se apresenta como obra de literatura expandida. Ainda partindo das discussões de Krauss (1984), Bernadette Panek (2012, p. 147) problematiza o campo expandido do livro de artista, distinguindo este da publicação informativa. Nesse sentido, a autora aponta a transformação da função informativa em objeto de arte, através da exploração do espaço do livro, cujas imagens passam a não ser mais ilustração. Vale acrescentar que, do mesmo modo, as grafias demandam leituras além da linear, por vezes instigando o toque. “A arte e as frases plásticas. A arte e as letras. A arte e os rastros. E não temer o sujo o imperfeito o espasmo.” (SANTOS; REZENDE, 2011, p. 20-21).

### **As derivações intermédias**

Os livros e pôsteres artesanais das Edições AKANA, então derivados do filme *Aka Ana*, possuem encadernação japonesa, além de dobraduras, cortes, tamanhos e formatos variados. A seguir, 13 peças da coleção são apresentadas junto ao contexto conceitual implicado em cada uma delas e procedimentos poéticos acionados. As AKANAS são todas denominadas assim e seguem aqui numeradas a título de facilitar a apresentação. Assim, as obras coincidem em nome, mas não em “corpo”, como acontece em *Aka Ana*, já que as sete personagens do filme são chamadas por D’Agata pelo mesmo nome, Iku, embora sejam mulheres distintas.

A expressão japonesa *Aka Ana* significa “Buraco Vermelho” e, para dar corpo a essa imagem, os ideogramas que formam o título do filme (赤穴) aparecem, no pôster AKANA#1, em diversas carimbadas vermelhas sobrepostas, estampadas sobre papel paraná bege no tamanho A4. A sobreposição das unidades umas às outras amplia o jogo ideogramático, já que os traços delas se cruzam de modo a formar outras grafias, ainda que assêmicas.

O mesmo jogo e a circularidade também estão presentes na leitura da marca inventada para o projeto, que se apresenta em forma de carimbo (AKANA#2) e pede que o leitor passeie por seus traços *quasideográficos* para dar a ler o neologismo “AKANA”. Nessa marca, está embutido um aspecto cultural da assinatura no Japão: ela é o que se chama de “*kaô*”, uma assinatura escolhida como marca personalizada e atualmente sem valor jurídico naquele país, embora tal carimbo tenha o formato-padrão brasileiro para CNPJ. Outro aspecto signatário da logomarca é o chamado “*inkan*”, sua assinatura oficial, então composta pelo nome próprio, então escrito na forma alfabética de modo mais óbvio: AKANA.

O nome “AKANA” foi criado através da elisão da letra “A” no título *Aka Ana*. Retirando-a totalmente de tal palavra, restam somente o K e o N, daí a escolha destas letras para dar um corpo destacado ao “A”, no pôster AKANA#3, feito em papel paraná marrom no tamanho A4, com carimbadas nas cores preta e vermelha. E justamente a letra “A”, apenas ela, é o nome do personagem masculino do filme – talvez em referência às iniciais do próprio Antonie d’Agata, já que ele se coloca diante da câmera junto às sete personagens femininas, além de ser o interlocutor único das cartas que compõem todo o enredo fílmico.

Sete mulheres japonesas que trazem para cena, no corpo, a ambiguidade de serem prostitutas desempenhando a função de atrizes. E, apesar de serem sete a atuar, D’Agata segue seu roteiro, considerando uma única personagem, então chamada “*Iku*” (イク). *Iku*, portanto, é um elo que ele cria com todas elas. Eis que, no livro AKANA#4, com capa em tecido bordô e miolo duplo em papel vegetal e tamanho postal, o primeiro bloco traz o ideograma イク preenchido por sua forma alfabética, no intuito de dar forma à presença ausente de *Iku*. Nas páginas subsequentes, assim como no filme, as “*Ikus*”, por sua vez, têm afirmado seu nome próprio, através da repetição da frase “Você me chama *Iku*, mas meu nome é...” – e então completam: Saki, Rei, Kei, Izumi, Sayo, Kana, Nao... Em AKANA#4, cada nome é preenchido por tal frase e sua versão em francês, como na legenda do filme. Essa poética da frase criada por D’Agata age como sua assinatura alinhavando as cartas umas às outras, e demarca a diferença de cada uma das mulheres. É justamente tal repetição verbal que se adultera que vai criando uma trama sensível na narrativa. Os corpos que assinam as cartas são os mesmos que as leem, são os mesmos que se tornam personagens, são os mesmos das cenas

de sexo explícito. Portanto é uma composição entre o verídico e o verossímil, que tensiona a fronteira entre o real e o ficcional.

Composição também que comporta a *corpo* e a *imagem* do corpo, seus *poros*, *suor*, *excitação*, o *sexo* entre *amantes* durante as 120 *noites* no subúrbio de Tóquio. O segundo bloco do livro AKANA#4 estende o jogo erótico às palavras em itálico da frase anterior, então apresentadas em línguas diferentes, que se lambem e cruzam na montagem poético-visual em que a escolha de termos homófonos e com mesma raiz etimológica possibilita a dupla leitura (português/francês), tornada tripla com a substituição de uma ou mais letras pelo ideograma correspondente a cada palavra em questão: CORP 体 IMAGE イメージ, POR 細孔 S, SU 汗 R, EXCITA 興奮, SEX セックス, AMANT 恋人, N 夜 IT. Esta é uma expansão das fronteiras entre as vozes *off* em japonês do filme, sua legenda em francês e esta pesquisa realizada em português. A encadernação japonesa aparece adulterada, com a função incomum de servir como fecho do livro. As páginas translúcidas e serrilhadas nas bordas funcionam como cartões postais – esse “suporte nu”, como chama Jacques Derrida (2007, p. 29), aberto à leitura de qualquer um que o tenha em mãos, mas que, no entanto, continuarão ilegíveis porque carregam a cifra dos correspondentes.

Também ilegível como um cartão postal, o pôster AKANA#5 traz estampado em tinta acrílica vermelha, sobre papel linhão cinza A4, a adulteração do poema visual “NEXO” (1996), de Walter Silveira. A adulteração consistiu em rotacionar em 90° a letra “N” da obra original, resultando visualmente na letra “S”, donde se lê “SEXO”. Uma leitura, no entanto, que não é óbvia, pois as letras se encontram, originalmente, numa espécie de transa, inter cruzando-se umas às outras. Corpos igualmente indecifráveis são mostrados em *close* e sob luz infravermelha, a compor um filme-carta que se extravai a cada encontro com um espectador. E uma vez mais com Derrida (2007, p. 58), pensar toda a literatura como carta, fazer livros como quem envia cartas, daí *Aka Ana* ser também de natureza epistolar, enquanto literatura expandida... Mais que filme-carta, talvez um *filme-cartão postal*, já que envia imagens focais do corpo epidermicamente exposto, vestindo apenas suor, cicatrizes e tatuagens. Como se a câmera ora filmasse o quarto de motel pela greta de uma fechadura, ora compartilhasse a cama com os corpos em cena.

Imbricação tal levada ao limite de fazer amante o próprio corpo da palavra, através de experimentações tipográficas com carimbos

de silicone das letras A, K e N, então impressas nas cores vermelha e argila. Cada página do livro AKANA#6, de papel avena tamanho A6, traz formas corporais humanas compostas pelos tipos, até o ponto de estes caírem no buraco vermelho ou mesmo se tornarem ele, depois de todo o encontro carnal: “O buraco vermelho – talvez seja você” (SAKI, 2006 *apud* D’AGATA, 2017, s.p., tradução nossa)<sup>8</sup>, escreveu Saki a D’Agata.

E, no livro AKANA#7, todo dedicado à sua carta lida no filme, Saki continua: “Não me deixe sozinha, eu caí em um buraco. Você entra em mim, bem dentro de mim. Quanto mais você entra, mais você se perde. Eu sou um buraco aberto. Um buraco vermelho” (SAKI, 2006 *apud* D’AGATA, 2017, s.p., tradução nossa)<sup>9</sup>. Apesar da escrita ocidental do livro, com o conteúdo em português traduzido a partir da legenda na língua francesa, ele foi manuscrito com caneta preta (*fude pen*) e papel especializados para *shodō* (caligrafia japonesa), a fim de retomar a atmosfera original da carta escrita em japonês. A assinatura de Saki na carta ultrapassa seu nome próprio – D’Agata não lhe confunde o estilo e, com ela, mantém longa correspondência após as filmagens. A assinatura de Saki, assim como sua imagem corporal na tela, são depoimentos de presença, é o “ter-estado presente” do qual fala Derrida (1991, p. 371). Presença não somente dela, mas igualmente das demais colegas de filme, cada qual, a sua maneira, em seus testemunhos.

Nesse sentido, “Iku” é o nome próprio cujo corpo são as sete mulheres em carne, osso, pele e mucosas. A recorrência de seu nome na narrativa faz de Iku a oitava personagem feminina. Gradualmente, essa repetição nominal vai produzindo a presença de sua ausência. Seu invisível contorno, protagonista, aparece aos olhos e toque de D’Agata, mas desaparece frente aos sete *inkans*, as assinaturas oficiais das outras personagens que são ouvidas na narração. Porém, nas Edições AKANA, “Iku” é o *kaô* comum a elas: apesar de não coincidirem em corpo, nem em imagem, todas coincidem nessa assinatura poética então feita por adulteração nos traços do ideograma de

8. Do original em francês: « *Le trou rouge... c'est peut être toi.* » (SAKI, 2006 *apud* D’AGATA, 2017, s.p.).

9. Do original em francês: « *Ne me laisse pas seule, je suis tombée dans un trou. Tu entres en moi, au fond de moi. Plus tu entres, plus tu te perds. Je suis un trou béant. Un trou rouge.* » (SAKI, 2006 *apud* D’AGATA, 2017, s.p.).



aka ana (赤穴) e materializada em um carimbo (AKANA#8). Através de sucessivas carimbadas desse objeto sobre papel paraná cinza no tamanho A4, o pôster AKANA#9 traz novamente o ideograma de Iku (イク) preenchido por sua versão alfabética, mas, dessa vez, com as imprecisões próprias à estampa do carimbo, diferente da impressão digital uniforme do livro anteriormente mencionado.

Repetição e adulteração também foram os procedimentos convocados para materializar AKANA#10, um livro-objeto mântico, que, por sua vez, materializa o buraco vermelho do título do filme. O trabalho foi criado a partir de um caderno pequeno pré-fabricado, com capa bordô e miolo em papel pólen. Uma circunferência cortada no centro desse objeto, de fora a fora, serviu de linha para a escrita de versos da autoria de: Arnaldo Antunes, Herberto Helder, Sandro Ornellas, Francis Kappus e Djavan. Esses versos, ainda que repetidos em ordens variadas, criam um ritmo de “mantra adúlterante” e cavam um tal buraco que vai se aprofundando: “Deriva em espiral: mergulhar no círculo de corpos famintos. Cair neles como em um buraco.” – foi o que escreveu D’Agata (2017, s.p.) sobre a experiência das gravações de *Aka Ana*. E Kei lhe confessou: “Uma mulher é um buraco profundo, uma bela ferida.” (KEI, 2006 *apud* D’AGATA, 2017, s.p., tradução nossa)<sup>10</sup>. Corpo ferido a ser tocado, quando se descobre que “O tato mais experiente é o da palma da mão” (ANTUNES, 1993) e “O toque é um improviso do corpo” (ORNELLAS, 2019, p. 21).

Daí as Edições AKANA terem como princípio o acesso tátil a suas dobras, frestas e texturas, o que se constitui como uma adulteração no modo tradicional de fruir a obra nas galerias e museus. Embora os livros de artista carreguem uma condição outra de serem “partituras coreográficas”, expressão de Edith Derdyk (2012) que entrega a natureza interativa do gênero, nem sempre escapam das vitrinas de exposição e faixas de segurança, ficando impedidos do contato físico com o público. Desse modo, AKANA#11 é um pôster de tecido branco que traz, em bordado computadorizado, o nome da coleção e uma adulteração na imagem e no texto tradicionais da placa de sinalização “NÃO TOQUE”. Assim, a mão em preto que antes era impedida do contato tátil por uma tarja diagonal vermelha, agora passa por sobre ela para tocar, enquanto uma tarja vermelha foi

10. Do original em inglês: “A woman is a deep hole, a beautiful wound.” (KEI, 2006 *apud* D’AGATA, 2017, s.p.).

acrescentada sobre a partícula negativa do dizer, positivando-o: “NÃO TOQUE”. Tal intervenção carrega uma crítica institucional ao sistema da arte e é também uma citação aos “*Livros*” que nos ensinam que devemos “Amá-los do amor tátil” (VELOSO, 1997).

E não apenas taticamente. O filme *Aka Ana* e as Edições AKANA oferecem ao público uma hapticidade a ser experimentada através de suas imagens táteis. Levando ao limite tal disposição, QR Codes foram inseridos por edição digital em um *frame* do filme contendo o rosto em *close* e preto e branco de uma das personagens. A proposta ao leitor é tocar o livro-pôster AKANA#12 também digitalmente, escaneando suas páginas até encontrar o *link* de acesso ao “blogue de artista” do projeto <https://www.livrideo.online/AKANA>. Semelhantes a tatuagens e sinais da pele, esses códigos incrustados à imagem corporal são uma forma de escrever essa derme visualmente através do texto binário, tal qual o ideograma escreve ideias com imagens e os grãos de prata escreviam materialmente a fotografia na película. Formando um corpo-livro, tal qual o filme *Livro de Cabeceira* (EUA, 1996), de Peter Greenaway, também a escrita ideogramática aparece como tatuagem na outra face do AKANA#12, na qual está impressa a imagem colorida de uma das personagens que se encontra despida sobre uma cama redonda e vermelha. Ao redor da cama, lê-se: “Minha língua rasgou teu verso / e nem a palavra soube o que dizer”. Tais versos são enfatizados pelo corte central que cindi os pôsteres ao meio, compondo uma fresta no livro quando aberto. Esse livro-pôster foi impresso uma folha de papel pólen medindo 42x21cm, então dobrada em oito quadrantes, resultando numa peça que cabe na palma da mão.

Por último, a mesma imagem da mulher nua na cama vermelha redonda foi estampada em tecido vermelho, pelo método da transferência térmica, compondo o pôster AKANA#13. Sobre essa imagem, está bordada a frase “Cair no abismo de tua pele”, inventada tendo como inspiração não apenas o filme, mas também a seguinte passagem do prólogo presente no fotolivro *Aka Ana*: “A errância é frustrante no labirinto sombrio de *pachinko*<sup>11</sup>, bares de *strip*, casas de massagem, *imekula*<sup>12</sup> e motéis claustrofóbicos. Deriva em espiral:

11. Jogo de azar mecânico semelhante aos caça-níqueis ocidentais.

12. Estabelecimento de sexo em que as funcionárias se vestem com fantasias (colegial, enfermeira, etc).

mergulhar no círculo de corpos famintos. Cair neles como em um buraco” (D’AGATA, 2017, s.p., tradução nossa)<sup>13</sup>. Um tecido em tule bege cobrindo a imagem torna a tela têxtil quase-dérmica. A costura japonesa do tipo *sashiko* une as camadas de pano, “cicatrizando-as”, assim como pedem os corpos do filme, cujas peles são escoriadas, escarificadas, dilaceradas pela violência e uso de drogas. Peles das quais escorre vermelho-sangue, o *kurenai*, “vermelho vivo” típico do Japão, cujas traduções para o português como “escarlata” e “carmesim” são frequentemente associadas à prostituição e à sexualidade (CUNHA, 2015, p. 22). Portanto esse bordar é também um movimento de sutura, mas não só física, pois cabem ainda suturas íntimas de corpos que vivem marginais à sociedade assepticamente desenvolvida. Assim como os fios da costura, as linhas das cartas de *Aka Ana* são capazes de aproximar afetos, seja nos/dos interlocutores intrafílmicos, seja nos/dos espectadores. Afinal, como poema Júlia Panadés (2019): “Bordar é um verbo destinatário. (...) O bordado tem a ambição atada ao buraco da agulha. A aderência destinatária atravessa a superfície, faz o giro dos planos e aponta o mapa da fuga” (PANADÉS, 2019). A agulha que costura também escreve e fere e destina.

### Considerações finais

Nas transas de línguas, nem tudo é legível, mas a poesia se faz presente nas texturas dos encontros. Nessas tramas, se dá a ver uma fisicidade que, no filme *Aka Ana*, se forma diante da câmera, através dos corpos que se entrelaçam em gestos largos que deixam rastros suspensos no ar, movimentos por vezes acelerados pelo frisson de dor ou prazer... Fisicidade que se dá a *ouvir* nas palavras sussurradas pelas *Ikus*, como um fio condutor que procede a todo momento com curtos-circuitos de intimidade de um estrangeiro que se torna cada vez mais próximo.

Nas Edições AKANA, a fisicidade está presente nas páginas a serem folheadas, nas marcas deixadas pelos carimbos, pincel, estilete,

13. Do original em francês: « L’errance est frustrante dans le labyrinthe morne de pachinko, bars à strip, salons de massages, imakula et love hotels claustrophobes. Dérive en spirales : plonger dans la ronde de corps affamés. Y tomber comme dans un trou. » (D’AGATA, 2017, s.p.).

tesoura, agulha... Páginas que clamam pelo verbo “VLER” (PIGNATARI *apud* RIBEIRO NETO, 2018, p. 5), livros de artista que são, cuja leitura passa pela ponta dos dedos (embora não se trate do braille), pelas mãos e, às vezes, pelo corpo inteiro. Isso porque a experiência direta com o livro (quase sempre) é indispensável para compreender e sentir o livro de artista. Por esse motivo, Carrión (2011) defende que a nova arte de fazer livros inaugura um novo modo de ler.

Para um leitor apressado, no entanto, o esposar de palavras do filme em páginas, como ocorre em alguns casos da coleção, pode sugerir que as Edições AKANA conferem a elas o estatuto de literatura na forma física tradicional – a bibliográfica. Porém, como discutido neste artigo, o livro não está, aí, em jogo como mero suporte. Através do gênero “livro de artista”, as tiragens únicas de AKANAS recobram a dimensão cinematográfica de *Aka Ana*, já que

(...) no livro de artista o ‘suporte’ é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. E assim o tal ‘suporte’ deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas ‘quase cinema’, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética. (DERDYK, 2013, p. 12)

O que importa está nas páginas, mas não somente esposado nelas, também materialmente embutido nos valores plásticos de transparência, opacidade, perfuração, relevo, vinco, dobra, brilho, cor, corte, desdobragem espacial, elasticidade, flexibilidade, textura e dureza (PLAZA, 1982, s.p.). Está também entre elas, nas relações que vão se formando entre uma página e outra, nos sentidos que se misturam ou mesmo na suspensão destes, nas associações imprevisíveis que se aninham à obra. E como provoca Carrión: “Para poder ler a nova arte [de fazer livros], e compreendê-la, você não precisa estudar cinco anos na faculdade de Letras” (CARRIÓN, 2011, p. 68). Sobre a questão disciplinar, Garramuño (2014) afirma:

Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se configura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio *campo disciplinar*. (GARRAMUÑO, 2014, p. 36, grifo nosso)

É o que acontece quando se pensa em “folhas ‘quase cinema’” a compor um livro de literatura expandida – livro de artista, intermídia. Por outro lado, formado pelo movimento oposto, o da convergência, está “Um campo de Estudos da Intermidialidade que (...) cria também a possibilidade de se divulgar interesses e métodos de pesquisa das *diversas disciplinas* ao lidar com objetos que pertencem também à esfera de interesse das outras.” (CLÜVER, 2006, p. 37, grifo nosso). Embora tenha colocado essa perspectiva mais ampla em relação à disciplinaridade, posteriormente, Clüver (2011) afirmou que “Textos e gêneros multimídias ou intermídias normalmente estão contidos no domínio de *uma só disciplina* acadêmica” (CLÜVER, 2011, p. 16, grifo nosso). A despeito do que afirma o autor, a abordagem aqui realizada, da literatura expandida produzida junto à intermidialidade, mostra uma práxis transdisciplinar condizente com os gêneros híbridos envolvidos neste estudo. O filme que *flerta* com o documental, o pornográfico e o literário, sendo o filme-carta um gênero híbrido em si; as cartas que *flertam* com o testemunhal e o poético; os livros de artista e pôsteres apresentados, que *flertam* com as artes visuais tendo a proposta de serem uma expansão da literatura. Como destaca Adolfo Montejo Navas (2013),

Na fronteira entre a literatura/poesia e a arte, o lugar do livro de artista, feito com objetivo e natureza diferentes, não é só um livro que convida a outra leitura, a outra relação palavra/signo e imagem. Encontra-se num espaço atravessado por *várias disciplinas*, daí que a *reconsideração* da forma livro entranhe várias possibilidades reunidas: livros-espaço, livros-sequência, livros-processo de leitura, em suma, livros-polimórficos. Para chegar ao livro como obra de arte, com um imaginário próprio, é necessária a indagação da linguagem que o livro quer comportar, a procura de outra sintaxe cultural. (NAVAS, 2013, p. 39-40, grifo nosso)

Do mesmo modo, a análise e a crítica do livro de artista fazem necessário acionar perspectivas transdisciplinares do conhecimento. Conforme propõe Basarab Nicolescu (2015) no “Manifesto da Transdisciplinaridade”, esta acontece na relação *entre, através e além* das disciplinas. Nesse sentido, cabe ressaltar que as discussões tecidas neste trabalho contaram com vozes que podem ser ditas “transdisciplinares”, de artistas-pesquisadores que têm atuação tanto prática, quanto teórica. Para citar alguns exemplos: Edith

Derdyk (São Paulo, 1955), artista, escritora, educadora e ilustradora de livros infantis; Julio Plaza (Madri, 1938-2003), artista intermídia, escritor, gravador e professor; Sandro Ornellas (Brasília, 1971), poeta, ensaísta, videoartista e professor; Ulises Carrión (México, 1941-1989), escritor, poeta, artista, curador e editor. Os trabalhos crítico e criativo desses autores mostram que a expansão dos campos disciplinares não é uma utopia, nem uma realidade insular – argumento com o qual concluo que as Edições AKANA são exemplares para a abordagem transdisciplinar, na qual estão implicadas tanto a literatura expandida, quanto a intermedialidade.

## Referências

- AKA Ana. Direção: Antoine d'Agata. Roteiro: Antoine d'Agata. França, 2008. 60 min., son., color.
- ANTUNES, Arnaldo. *Tato*. 1993. Música do álbum “Nome”.
- CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CADÔR, Amir Brito. O signo infantil em livros de artista. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 59-72, mai. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15430/12287>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31-48. (col. Debates, n. 247).
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Revista Aletria*, v. 6, p. 1-32, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Revista Pós*, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CUNHA, Andrei. Texto e têxtil em O livro de travesseiro. *Crítica &*

- Criação*, n. 15, p. 20-40, dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- D'AGATA, Antoine. *Aka Ana* (DVD). Paris: Blaq Out, 2013.
- D'AGATA, Antoine. *Aka Ana*. Tóquio: Akaaka, 2017.
- DELEUZE, Gilles. Carta a um crítico severo In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 11-22. (col. TRANS).
- DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173, mai. 2012. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/45>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, 2013. p. 9-15.
- DERRIDA, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. Envios. Tradução de Ana Valéria Lessa; Simone Perelson. In: DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo e Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (col. Cinema, teatro e modernidade).
- DULTRA, Maruzia. AKANA. 2020. Blogue de artista. Disponível em: <https://www.livrideo.online/AKANA>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: Rocco, 2014.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 41-50. (v. 2)
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado [1979]. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.
- LEIRNER, Nelson. Questionário para um 'Livro de Artista' [1984]. *Revista ¿Hay en Portugués?*, Florianópolis, Número Zero – Edição Experimental, mai./jun. 2012.
- LINKER, Kate. Livro de artista como espaço alternativo [1980]. *Revista ¿Hay en Portugués?*, Florianópolis, Número Zero – Edição Experimental, mai./jun. 2012.

- LIVRO de cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Título original: *The Pillow Book*. Roteiro: Peter Greenaway; Sei Shônagon (livro *Makura no soshi*, 996-1021). Intérpretes: Vivian Wu, Ewan McGregor e Yoshi Oida. EUA, 1996. 120 min., son., color.
- MÜLLER, Jürgen. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos deste conceito. In: DINIZ, Thais, VIEIRA, André (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 75-95. (v. 2).
- NAVAS, Adolfo Montejo. Arte em livros – Brasil. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, 2013. p. 35-59.
- NICOLESCU, Basarab. *O Manifesto da Transdisciplinaridade*. Tradução de Lucia Pereira de Souza. 3ª ed. 1ª reimp. São Paulo: TRIOM, 2015.
- ORNELLAS, Sandro. nº 6 (poema). In: ORNELLAS, Sandro. *Em obras*. Vitória: Cousa, 2019. p. 21.
- PANEK, Bernadette. O livro como lugar – campo expandido do livro de artista. *Revista Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 3, p. 137-148, mai. 2012. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/41>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- PANADÉS, Júlia. *Bordar é um verbo destinatário*. 2019. [Poema não publicado]
- PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições SESC-SP/Associação Cultural Videobrasil, 2012.
- PELBART, Peter Pál. Estamos em guerra. *Outras Palavras (Site)*, São Paulo, 19 jan. 2017. Disponível em: <http://outraspalavras.net/brasil/peter-pal-pelbart-estamos-em-guerra/>. Acesso em 30 jan. 2017.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O Livro artístico). *Revista Arte em São Paulo*, n.6, abr. 1982. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf). Acesso em 18 ago. 2018.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thais, VIEIRA, André (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 51-73. (v. 2).



- RIBEIRO NETO, Amador. *Poesia Concreta: rever-visão*. João Pessoa: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB, 2018.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito/Faperj, 2011.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

## Ninfa em flor: as pernas, o enigma, os bailados quentes de Carlos Drummond de Andrade

Maura Voltarelli Roque (USP)<sup>1</sup>

“Com efeito, nada morre, tudo existe sempre;  
nenhuma força pode aniquilar o que foi uma vez”.

THÉOPHILE GAUTIER, *Arria Marcella, Lembrança de Pompeia*

### Introdução

“Ninfa em flor: as pernas, o enigma, os bailados quentes de Carlos Drummond de Andrade” surge como um desdobramento da tese de doutorado “Uma Poética da Ninfa: aparições na poesia brasileira moderna e contemporânea”. Na tese, propomos desarranjar as narrativas usuais de nossa historiografia poética, vendo, no lugar de rupturas a opor diferentes momentos históricos, vínculos insuspeitados, sobrevivências inquietantes, enlances de tempos, em um jogo de transmissão e transformação de gestos emotivos. Para tanto, escolhemos a *Pathosformel* Ninfa – essa “fórmula patética” tal como foi pensada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg – como desorganizadora de nossas tão bem acomodadas escolas e estilos literários, seguindo de perto o seu deslocamento anárquico por diferentes obras poéticas, como a de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto e, em direção ao momento contemporâneo, as de Donizete Galvão e Carlito Azevedo. Ao irromper como um sintoma, cuja força e potência de desarranjo reside justamente no seu caráter menor e residual, a Ninfa atravessa essas diferentes *poéticas da imagem* como uma espécie de vento-tempestade (aquele vento a um só tempo de desejo e morte que Warburg poeticamente chamou *brise imaginaire*), capaz de tirar todas as coisas do lugar, questionando a cronologia de tais obras a partir mesmo de seus lugares cronológicos. Carlos Drummond de Andrade, cuja obra é lida por parte da crítica como a expressão máxima de um modernismo compreendido

1. Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP).

como superação do passado, desconsiderando a relação dialética entre passado e presente própria da modernidade, surge como um poeta que em muito contribui para ampliar as questões ligadas à historiografia poética brasileira.

Ao pensar as figurações da Ninfa em nossa poesia, a partir de uma zona de deslizamento entre literatura e artes visuais, procuramos mostrar como cada uma das obras poéticas estudadas se debatia com esse *fluxo de desejo*. No caso de Manuel Bandeira e, próximo dele em alguns aspectos, de Donizete Galvão, não parece existir um motivo para temer o sintoma, posto que tais obras falam a partir de um “límiar” em que as fronteiras se esfumaçam, e tudo passa a ser visto de maneira dupla. Ao seguir de perto a lição de Nietzsche (2007), a poesia de Bandeira soube ver Apolo em Dionísio, Dionísio em Apolo, suspendendo-se, como a de Donizete, entre humor e melancolia, corpo e cosmos, presença e ausência, vida e morte, desejo e dor. No caso de João Cabral e Carlito Azevedo, para os quais a dimensão vital é essencial, a relação com o sintoma se mostra mais problemática, principalmente no caso do primeiro. Se a poética de João Cabral traz em si mesma um embate com o fluido, ensaiando o gesto sempre tenso de “alcançar os sonhos com a mão”<sup>2</sup>, enquanto o sintoma parece corroer por dentro a sua obsessiva vontade de construção, a de Carlito Azevedo, por sua vez, se converte em sintoma, se torna ela mesma um fluxo de desejo, e passa a falar de dentro de um mundo de aparências onde tudo existe como hipótese.

Para Drummond, a dimensão vital se faz igualmente essencial. Próxima em alguns aspectos do jogo entre construção e diluição a atravessar a obra poética de João Cabral, a poesia drummondiana também parece figurar tal embate com o fluido. No entanto, no caso de uma obra de várias faces como a de Drummond, parece existir sempre um *movimento oscilatório* entre as tendências sólidas e fluidas, um debater-se no intervalo entre o pensamento e o afeto, *logos* e *eros*, o real e o desejo. Estes últimos parecem ser, em diferentes momentos, um problema para Drummond – um obstáculo, uma interrupção – de modo que a relação de sua obra com um e outro, e mesmo a relação que se cria entre um e outro (seus tensionamentos, dobras e intrincações) parece sempre mudar ao longo deste “acidentado” caminho poético. A hipótese de leitura que apresentamos

2. A imagem é do poema-livro *Os três mal-amados*.

nesse texto consiste em ver a obra de Drummond como uma sinfonia, ou uma coreografia poética, composta por três movimentos principais, cujos contornos buscaremos delinear.

### O sequestro do desejo

O primeiro movimento seria marcado justamente por uma luta tensa com o fluido. Algo desse movimento parece já estar dado no “Poema de Sete Faces”, que abre a obra poética de Drummond, em cujos versos percebemos o desejo a se insinuar sutilmente como uma espécie de obstáculo, quase um incômodo, algo que impede a calma plenitude azul da tarde.

A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

(DRUMMOND, 1973, p. 53)

Tal movimento sutil e perturbador nos faz pensar no que disse Mário de Andrade ao falar do primeiro livro de Drummond, *Alguma Poesia*, no qual ele verifica o que chama de “dois sequestros”: o sexual e o sequestro da “vida besta”. Ao sequestro da “vida besta”, Drummond teria conseguido “sublimar melhor”. “Ao sexual não; não o transformou liricamente: preferiu romper adestro contra a preocupação e lutas interiores, mentindo e se escondendo” (ANDRADE, 1974, p. 35).

No entanto, como em todo sequestro, quando algo é omitido, ou, se quisermos usar um termo freudiano, “recalcado”, há sempre um momento, inesperado, em que o que foi reprimido sai das sombras a que estava relegado, escapa pelas margens e se infiltra entre um verso e outro, desfiando o tecido poético. “*Bem...com eles tenho a impressão que teria com uma fonte enterrada ou um lago secado. Não se pode passar ali sem achar que a água poderia novamente aparecer*’ [...] *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 335 e 338). Isso que emerge à superfície carrega consigo, no entanto, tal potência de afastamento e dissimulação. Neste sentido, o recalcado que retorna jamais se dá a ver totalmente, sua aparição já se mostra como desaparecimento, de modo que o *inquietante* – “[...] aquela ESPÉCIE de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.

331) – resta como coisa inacessível de dentro mesmo de sua própria figurabilidade. Não é possível reconhecer nesse inquietante o próprio *sintoma* a turvar a tarde drummondiana?

Mário de Andrade vai dizer justamente que *Alguma Poesia* “está rico de notações sensuais [...] Mas onde o sequestro explode com abundância provante é no livro estar cheio de coxas e especialmente de pernas” (ANDRADE, 1974, p. 35). Poderíamos pensar no detalhe das “pernas brancas pretas amarelas” como um índice da passagem da Ninfa, cuja presença subterrânea no poema a menção à lua também sugere. Tal fluxo de desejo inquieta cada verso, sendo capaz de erotizar tudo.

O que Mário de Andrade vê como um desvio do desejo sexual sequestrado pelo poeta e traído nas suas menções quase obsessivas às pernas, a ponto de encontrarmos no poema “Moça e soldado” a sugestiva imagem “...mas todas são pernas” (DRUMMOND, 1973, p. 70), talvez nos diga não de um “grosseiro” ou “maleducado”, expressões que Mário de Andrade parece empregar com certa ironia, mas sim de um sujeito atravessado, desde o início, por inquietudes fundamentais, bem assinaladas por Antonio Candido (2004), por tensões que nos dizem de um indivíduo dividido, cindido entre uma coisa e outra, de modo que Drummond parece ser, ele mesmo, o *acidente*, a pedra no meio do caminho, a interrupção a partir da qual se constrói toda uma poética. Como diz Eduardo Sterzi, “a *interrupção* pode ser entendida como princípio ético-estético, ou núcleo significante elementar, do que há de mais próprio e intenso, e válido para a posteridade, na poesia de Drummond” (STERZI, 2002, p. 50).

Em um desdobramento dessa situação de conflito permanente, Drummond parece *desconfiar do desejo*, por ser esse desejo inapreensível de antemão, coisa que ele jamais poderia compreender ou mesmo possuir totalmente, posto que o desejo antes o possuiria<sup>3</sup>. Como lembra Merchior, “Eros alimenta seus eleitos de desassossego” (MERCHIOR, 1976, p. 158).

3. Manuel Bandeira soube dizer bem dessa desconfiança drummondiana. “Os mineiros mais genuínos são dotados daquelas qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, de gosto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos geradores de *humour*” (BANDEIRA, 2009, p. 187).

(estrelas não se compreendem),  
ninguém o compreenderá.

(DRUMMOND, 1973, p. 103)

dizem os versos de “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, de *Sentimento do Mundo*.

Poderíamos traçar, neste sentido, os contornos de um primeiro movimento na obra de Drummond no qual o desejo se encontraria sequestrado, movimento que se intensifica a partir de *Sentimento do Mundo*, de modo que a passagem da Ninfa – encarnação do desejo erótico na obra drummondiana – nos chega de maneira cada vez menos explícita desde o “Poema de Sete Faces”, restando-lhe apenas a opção de se disfarçar, se deformar, se desfigurar, vivendo submersa na sólida, porém sempre precária, estrutura erguida pelo poeta. Ao sequestro do tema sexual, responderia um aprofundamento da questão social, de modo que, a partir de *Sentimento do Mundo*, o primeiro grande “poeta público do Brasil”, como o descreveu Otto Maria Carpeaux, se volta para as coisas sólidas, para o real tomado como algo que poderia ser apreendido em sua totalidade. O desejo, fluido por excelência, não poderia ter lugar nessa poética do tempo presente, do “eu precário” que busca superar seu individualismo, romper os limites de sua classe e ir na direção do Outro. “Foi [...] Ezra Pound que observou existirem [...] poemas que são “como água vertida em um jarro” ou poemas que “têm forma como uma árvore tem forma”. Quase toda a obra drummondiana até *Rosa do Povo* [...] reflete a preocupação do conteúdo sólido (LEITE, 1977, p. 278, 279 e 280).

Mas, como dissemos, o desejo segue emitindo seus lampejos, e o próprio poeta parece ter consciência dessa constante ameaça. De algum modo, ele se sabe *precário*, engendrando uma luta e uma procura de sua palavra poética que se mostra como mais uma entre tantas *formas esquivas*, “indepassáveis”, que fogem ao contato do poeta, deslizam por entre seus dedos ávidos de compreensão, e restam sempre difíceis, ambíguas, indiferentes, semelhantes a essas “flores reticentes/em si mesmas abertas e fechadas” (DRUMMOND, 1973, p. 273). É o componente fluido justamente que invade o final de “Procura da Poesia” quando as palavras, úmidas e impregnadas de sono, “rolam num rio difícil e se transformam em desprezo”; e que também serve para caracterizar o canto que, dialeticamente, o poema aproxima e afasta dos “homens em sociedade”, insinuando

um possível contato entre o mar (fluido) e as ruas (lugar do político por excelência): “rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma” (DRUMMOND, 1973, p. 138).

É também no jogo erótico de “O Lutador”, onde o poeta desfia o tema da “natureza fugidia e traiçoeira das palavras” (MERCHIOR, 1976, p. 203), que estas últimas irrompem como ninfa em fuga e se encena o inútil duelo com esse “fluido inimigo”.

entre beijo e boca,  
tudo se evapora

(DRUMMOND, 1973, p. 126)

### **A deflagração da crise**

Ao primeiro movimento, caracterizado por um sequestro do desejo, se seguiria, em nossa hipótese, um segundo movimento da obra drummondiana, marcado por uma espécie de crise em que o poeta se mede a todo instante com o caráter inapreensível do real.

*O ennui*, tal como encarnado neste livro (*Claro Enigma*), não é o sentimento da renúncia à intervenção política (e poética) na realidade, mas sim o sentimento da consciência de que os instrumentos costumeiros da cognição, mobilizados por Drummond, essencialmente poeta e não pensador, fracassam frente à complexidade e inapreensibilidade do real (STERZI, 2002, p. 58).

A famosa epígrafe de *Claro Enigma*, emprestada de Valéry – “*Les événements m’ennuient*” (os acontecimentos me entediam) – que o crítico Eduardo Sterzi diz ainda ser “escassamente compreendida” (STERZI, 2002, p. 58), adquire novos sentidos diante do caráter inapreensível do real. Os acontecimentos parecem entediar o poeta não porque ele não se interesse mais pela realidade política e social, mas sim porque tal realidade se mostrou esquiva à sua tentativa de apreensão.

Drummond, nesse momento, parece se colocar diante do desafio de encontrar novos instrumentos que lhe permitam experienciar o real de dentro mesmo de sua fuga, o que não é outra coisa senão o movimento de “*Amar, depois de perder*” (DRUMMOND, 1973, p. 265), viver, depois de morrer, viver de dentro do espaço da morte, ou seja, converter-se em imagem. Não por acaso, a partir de *Claro Enigma*, sua poesia passa a construir relações mais fluidas entre as coisas

ditas heterogêneas. O inquietante paradoxo em que se constitui o próprio título do livro sugere a relação de natureza dialética que se cria a partir de então entre *logos* e *eros*, o real e o desejo. Tais tensionamentos, as ambiguidades que se abrem, preparam aquele que vemos como um último movimento da obra drummondiana, no qual o desejo se projeta no real e a poesia passa, cada vez mais, a *conceber-se como imagem*<sup>4</sup>, aproximando-se do sensível, das coisas que estão não estando<sup>5</sup>, das aparências que deveriam existir, *e existem*.

Sérgio Buarque de Holanda vai perceber justamente a voz poética de *Claro Enigma* como “mais severa e pausada, mais rica, além disso, em substância emotiva, e não raro envolta numa espécie de *pátina artificial*, que chega a denunciar neste poeta inesperadas complacências com certa preocupação retórica” (HOLANDA, 1977, p. 185).

É sintomático que possamos encontrar em *Claro Enigma* peças de feições barrocas, traço apontado por mais de um crítico<sup>6</sup>, já que o barroco traz consigo pela sua exuberância, pelo vitalismo que se desprende do movimento de todas as suas formas, algo da potência

4. Tal movimento, que prevê algo como uma vida das imagens, parece prefigurado em um poema como “Vida menor”, de *A Rosa do Povo*.
5. Ao comentar o poema “Campo de Flores”, de *Claro Enigma*, Luiz Costa Lima (1995) fala da diferença que há entre o poema e a “Ballade des Dames du Temps Jadis”, de Villon, da qual provém a tópica do *ubi sunt*. O célebre tema da evanescência de todas coisas, a “defasagem temporal”, para usar um termo de Costa Lima, que se cria entre o presente e as coisas do passado, não existiria, segundo o crítico, isolada na poesia de Drummond, posto que esta combinaria a ausência com a presença, de modo que as coisas vivem, mesmo que já estejam mortas. “A primavera está não estando”, escreve Costa Lima, ou seja, a primavera converteu-se em fantasma, imagem. Ainda aqui, está em jogo uma outra concepção de temporalidade em que o passado, tomado como presente, está vivo e em movimento.
6. Além de Sebastião Uchoa Leite (1977) que fala em “retorcimento barroco” e na “fluidez barroca” (p. 281) que marcaria, segundo ele, a fase preparada nos Novos poemas e inaugurada de fato em *Claro Enigma*, Luiz Costa Lima (1995) fala do “tom amaneirado” de algumas composições do livro de 1948. Sérgio Buarque de Holanda (1977) fala igualmente em “retorcimentos barrocos” (p. 189) e também em um “Drummond culterano”, fazendo referência ao cultismo, aspecto do barroco voltado para o jogo de palavras, para o rebuscamento da forma, para a ornamentação estilística. Em outro momento, ao fazer referência a uma passagem do poema “Relógio do rosário” diz ser “ainda mais pronunciado o sabor culterano e até gongórico” (HOLANDA, 1977, p. 190) dos versos.



encantatória que é própria ao mundo das imagens e que, de certa maneira, se comunica com aquele pensamento “caprichoso”, “sutil” e “ambíguo”, lembrado por Merchior para pensar justamente a especulação filosófica de um livro como *Claro Enigma*<sup>7</sup>; “livro esquivo”, como o descreveu Eduardo Sterzi (2002, p. 65), que ocupa um lugar fundamental na obra múltipla e enigmática de Drummond, ela própria um “enigma de formas permutantes”<sup>8</sup> que, para usar a imagem de Luiz Costa Lima, “se assemelha a uma enguia que deslizasse entre as mãos” (COSTA LIMA, 1995, p. 132).

Poderíamos então nos perguntar: um pensamento caprichoso, sutil e ambíguo não poderia ser descrito como um pensamento nínfico? E, ainda, se tal pensamento nínfico responde às questões essenciais de um livro “esquivo” como *Claro Enigma*, não poderia esse livro ser ele próprio descrito como um livro nínfico? Não por acaso, em “Oficina Irritada”, o claro enigma surpreende-se na figura de Arcturo, a quarta estrela mais brilhante no céu noturno, cuja imagem se liga à de Vênus, a que o poema também faz menção e que, como disse Giorgio Agamben em *Ninfas* (2012), nunca deixou de ser a rainha das ninfas<sup>9</sup>.

O desejo, de que a Ninfa é imagem, parece adquirir, a partir de *Claro Enigma*, um outro estatuto na obra drummondiana. De

7. É o próprio Drummond quem fala em um pensamento caprichoso, sutil e ambíguo ao comentar a poesia de Américo Facó, a quem, vale lembrar, Drummond dedica *Claro Enigma*. Na crônica “Américo Facó - poesia nobre”, Drummond escreve: “Facó surge tarde, e não podia surgir antes, porque nem o formalismo parnasiano [...], nem o antiformalismo modernista [...], conviriam à criação da linguagem poética adequada à sua natureza, e ao gênero de sensações que buscaria exprimir. Seu verbo tinha de constituir-se pela revalorização da forma aristocrática a serviço de um pensamento caprichoso, que não se deixa possuir ao primeiro enlace, e se prolonga sutilmente à custa das ambigüidades e subentendidos próprios de um tratamento especial da palavra” (DRUMMOND, 1973, p. 860). E Merchior se questiona: “Este pensamento “caprichoso”, “sutil” e “ambíguo”, que exige uma linguagem “especial” - “poesia nobre” - não representa a especulação filosófica de *Claro Enigma*?” (MERCHIOR, 1976, p. 201).
8. A imagem é do poema “A loja feminina”, publicado em *Farewell*.
9. Como escreve Agamben (2012), “Toda a vida das ninfas é colocada por Paracelso sob o signo de Vênus e do amor. Se ele chama “Monte de Vênus” a sociedade das ninfas [...] é porque a própria Vênus é, na verdade, apenas uma ninfa e uma ondina, ainda que seja superior às outras e, por muito tempo, antes de morrer [...], a rainha das ninfas” (AGAMBEN, 2012, p. 53).

sequestrado, ele passa a figurar como um dos polos de uma tensão, um dos termos a configurar uma situação de impasse que não se resolve.

Nos livros posteriores a *Claro Enigma*, o desejo continuará a transbordar na superfície poética. José Guilherme Merchior ao falar sobre *A Falta que Ama* coloca justamente o desejo como noção-chave no mundo lírico do livro. Ao comentar o poema “O deus mal informado”, ele nota que o cimento que aparecia no poema “Procura”, de *A Vida Passada a Limpo*, dá lugar a “casulos”, “imagem biológica, mais próxima do simbolismo da reprodução vital que marca os principais textos de *A Falta*” (MERCHIOR, 1976, p. 239). Além disso, por trajetos indiretos, nem sempre totalmente mapeáveis, mas sempre perturbadores e sugestivos, o casulo não deixa de nos remeter à borboleta que, vale lembrar, está etimologicamente ligada às ninfas. Merchior igualmente percebe a “constância da imagística vegetal (grama, semente)” no poema que dá título ao livro, e que recordaria “as imagens florais do ‘Broto’ ou ‘A Voz’” (MERCHIOR, 1976, p. 240).

A propósito, o verso “Broto bem neblina” (DRUMMOND, 1973, p. 416), do poema “O Broto”, diz muito bem da superfície movediça, “caprichosa”, do aspecto turvo ligado às ninfas, que não se deixam possuir ao primeiro enlace, que apenas se deixam ver, furtando-se, em um jogo erótico de revelação e ocultamento. Ainda aqui, estamos diante do obstáculo, da interrupção, do lugar instável onde ver é perder. A imagística vegetal e as imagens florais percebidas por Merchior nos poemas de *A Falta que Ama* se comunicam diretamente com a “energia do desejo” que, segundo o crítico, animaria a nova visão existencial de Drummond e que, não por acaso, anima desde sempre a Ninfa enquanto *forma feminina em movimento*<sup>10</sup>,

10. A transposição da ninfa de simples personagem mitológico para uma fórmula plástica é obra do historiador da arte alemão Aby Warburg que fez da Ninfa, antes de tudo, um *personagem teórico* que encarna alguns de seus conceitos fundamentais. Entre eles, estão a ideia de *Pathosformel* (“fórmula de pathos”) e a de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, pensada por Warburg a partir da sobrevivência dos gestos da antiguidade ao longo da cultura ocidental e expressa em um dos seus projetos principais, o atlas de imagens *Mnemosyne*. A Ninfa de Warburg, assim como a figura mitológica da antiguidade, é uma imagem altamente ambígua, que se constitui de uma montagem e uma tensão de potências opostas, sendo ao mesmo tempo evanescente e corpórea, inocente e mortífera, impassível e erótica. Ao encarnar o conceito

expressando-se na vitalidade de seu passo dançante e no magnífico drapeado de suas vestes.

Poderíamos lembrar também o poema “Corporal”, do mesmo *A Falta Que Ama*, onde o motivo imemorial da *forma feminina em movimento* explode nos versos, ao lado de uma exuberância de minérios, braceletes, anéis multiplicados e nádegas cantantes. O *inflar do arabesco*, como imagem para o inflar da mulher (que não deixa de trazer latente o inflar do tecido), concentra a potência de vida própria do feminino que se dobra, paradoxalmente, sobre um fundo de morte. O arabesco, em sua sensualidade, serve ao poeta para falar da mulher<sup>11</sup>, e todo o poema é um transbordar cuidadosamente contido de uma eroticidade expressa nas tão drummondianas coxas ou nas curvas que, pelo efeito da repetição, parecem nunca acabar. Em sua coreografia, o poema “Transverte coxas em ritmos” (DRUMMOND, 1973, p. 427), construindo-se de modo a criar uma ritmicidade interna de “corpos a enlaçar-se e desatar-se”. É como se o jogo rítmico dos versos em arabesco, a descrever volutas e voluteios sensuais, fizesse com que o poema dançasse sem sair do lugar.

de *Nachleben*, sendo, como escreveu Georges Didi-Huberman (2013), a “imagem sobrevivente” por excelência, a Ninfa não cessa de fluir e refluir, atravessando os tempos e assumindo múltiplas identidades (serva florentina, Salomé dançante, anjo protetor, mênade delirante, Vitória Romana, Vênus impassível). A “forma de afeto”, ou, o modelo da Ninfa vindo das mênades pagãs - que se constitui do exuberante drapeado do vestido e do detalhe do passo dançante - é a mesma e sempre é outra, fazendo da Ninfa uma imagem dialética (Benjamin, 2018) que, nos termos de Giorgio Agamben (2012), é a própria “imagem da imagem” porque ela é, antes de tudo, aquela que vive depois de morta, como uma espécie de fantasma do tempo.

11. Merchior lembra uma consideração de Drummond a respeito do arabesco na qual o poeta relaciona justamente esse detalhe arquitetônico à sensualidade. Não por acaso, o arabesco será incorporado por Drummond em muitos de seus poemas de temática amorosa e erótica, como é caso de “Corporal”. Se, para Drummond, como diz Merchior, o arabesco não passaria de uma “forma do *gratuito*”, da “arte entregue a si mesma”, tal visão não deixará de se nuançar ao longo de sua obra, já que em muitos poemas erótico-amorosos de seus últimos livros o arabesco aparecerá intrincado à temática social. “Numa de suas mais belas crônicas, a “Contemplação de Ouro Preto” [...], o que o impressiona na arte sacra do barroco, após o declínio do espírito religioso, é justamente o delírio sensual, puramente estético, dos “arabescos que se emaranham e se geram a si mesmos” (MERCHIOR, 1976, p. 118).

“[...] a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar” (PAZ, 1982, p. 180).

A musicalidade fluida produzida pela aliteração em “s” a atravessar todo poema - “e um círculo, um seio, uma enseada” - reverbera nos versos finais onde, como um crescente produzido pela repetição da palavra “curva”, temos a impressão de que a dança se encaminha para um ponto de máxima tensão que, de repente, se espria feito onda, se libera em voo. Podemos pensar que a estrutura do poema em suas repetições, aliterações, movimentos de abertura e fechamento, “põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33), porque se trata, desde o início, de uma “danse infidèle des vagues” (VALÉRY, 1920, p. 10), de imagens em movimento a inquietar e abrir a própria forma do poema. O ritmo anadiômeno diz respeito à Vênus anadiômena, aquela que emerge das águas; é, portanto, um ritmo nínfico por excelência, “que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 81). Em sua oscilação rítmica, que é também dialética, o poema vai da terra ao ar, “infla-se” como uma respiração, está em movimento.

“A Torre sem degraus”, poema que encerra o livro *A Falta Que Ama*, sugestivamente descrito por Merchior como uma “fantasia surrealista”, traz, em seu 42º degrau, como um outro crescente rítmico, justamente uma dança das ninfas que parecem se esconder na infinita e improvável torre, como as ninfas do célebre quadro de Camille Corot, que despertam em leves e esbranquiçadas danças sob a sombra de grandes árvores. “No 42.º, goteiras formam um lago onde boiam ninfeias, e ninfetas executam bailados quentes” (DRUMMOND, 1973, p. 432).

O final do poema, que não é propriamente um final, já que ele, à imagem dos degraus hipotéticos da torre, “continua indefinidamente”, não deixa de traduzir o aspecto interminável (e, por isso, infernal) da caça às ninfas que apenas se deixam capturar para, ainda uma vez, fugir. A Ninfa, pela sua natureza escorregadia, parece dizer muito bem dessa *falta* que ama, dessa ausência que se insinua no centro da experiência do desejo. Como escreve Ivan Marques, em Drummond, “a experiência amorosa parece resultar sempre na consciência da falta” (MARQUES, 2008).

Em uma reverberação desses “bailados quentes”, no livro

*Versiprosa* o poeta se volta para a vida cotidiana e algumas miragens, ou melhor, para miragens que se descortinam de dentro mesmo da vida cotidiana, que se projetam no espaço público. Como fantasmas em movimento, elas surgem atreladas à experiência urbana e à paisagem feita de água e de curvas do Rio de Janeiro. Assim temos, em um poema como “Outubro”, a seguinte imagem, tão rara quanto provisória.

um silfo, uma sereia, forma rara  
a desfazer-se em rosa na atmosfera;

(DRUMMOND, 1973, p. 436)

O mesmo poema faz menção à perseguição vã de Diana, personagem mitológica próxima às ninfas, pelo gigante caçador Órion, reverberando o que falávamos há pouco a respeito da caça infernal às ninfas. O poema “Verão” igualmente nos traz a irrupção em um espaço muito bem determinado, histórica e geograficamente (o Posto 6 da Praia de Copacabana), de uma moça anônima. Algumas interrogações são desencadeadas pela aparição inquietante, mas elas restam abertas, sem a pacificação das respostas, porque tais aparições, enquanto imagens dialéticas inscritas no tempo presente (são diversos os índices que singularizam a imagem em um tempo histórico específico, entre eles o biquíni e o *ray-ban*) e vindas do passado, como fósseis sobreviventes da antiguidade; são antes *acidentes*, sintomas que invariavelmente surgem onde não deveriam estar.

(Às vezes não se sabe onde ela acaba:  
quem adivinha o bicho na goiaba?)

(DRUMMOND, 1973, p. 439)

“Verão”, como “Corporal”, também explora uma imagística mineral percebida na imagem ambígua, a um só tempo de vida e morte, do “mergulho na fluida turmalina”. A turmalina, mineral de coloração variada, volta a aparecer ao lado de bicicletas e vestidos no poema “Maio no Leblon”, de *Viola de bolso*. Neste último, o eu poético anseia por descobrir, “entre os desmaios de maio”, o “côncavo dos pés de Lúcia Sampaio”, de modo que o poema, em seu detalhamento imagético, se junta a outras peças do lirismo drummondiano

atravessadas por um *vitalismo erótico*<sup>12</sup> a esculpir uma “beleza definitiva e fluida”<sup>13</sup>. (DRUMMOND, 1973, p. 573). Como mais uma metamorfose da mesma *forma feminina em movimento*, as banhistas e passantes de Drummond se insinuam no poema “Relatório” e deixam trair sua natureza nínfica em “Caso pluvioso”, poema que em muito nos recorda “Os três mal-amados”, de João Cabral de Melo Neto.

Não me inundes de teu líquido plasma,  
não sejas tão aquático fantasma!

(DRUMMOND, 1973, p. 580)

Todas essas miragens femininas, nas quais o sujeito poético drummondiano teme, de algum modo, se perder, enlaçam-se sugestivamente com as “moçoilas de Balbeque”, as célebres “moças em flor” de Marcel Proust a que faz referência o poema “Os romances impossíveis”, de *Viola de Bolso*.

[...] a Albertine real que eu descobria, depois de conhecer tantas aparências de Albertine, era muito pouco diferente da jovem bacante, surgida e adivinhada logo no primeiro dia, no dique de Balbec, e que sucessivamente me oferecera tantos aspectos [...] (PROUST, 2016, p. 222).

Se voltarmos ao segundo livro de Drummond, *Brejo das almas*, já encontraremos essas espécies de ninfas que, no romance proustiano, hipnotizam o narrador em seu desfile contra a linha do mar. No poema drummondiano, cujo título é justamente “Sombra das moças em flor”, elas irrompem “rindo, dançando, flutuando no ar”, em um quadro poético onde a frustração do desejo parece ser o tema principal. O sujeito do poema deixa trair nos versos o seu “desejo torto”, desejo *gauche*, de quem parece estar destinado a ansiar pelo “fruto escasso à beira da mão”, pelas moças que “sorriem fora de

12. Sobre esse vitalismo erótico, ver as reflexões de Freud sobre a dialética da pulsão de vida e da pulsão de morte em *Além do princípio do prazer*, e também as de Georges Bataille em livros como *O erotismo* e *As lágrimas de Eros*. Nas reflexões de Bataille (1957), o erotismo é visto como a afirmação da vida até na morte, um lugar ambíguo de vida e morte, isso porque o instante erótico é aquele no qual se experimenta, paradoxalmente, a “pequena morte” no ápice de vida, sendo o momento erótico aquele em que a morte (a “pequena morte”) não triunfa.
13. A imagem é do poema “Novo apólogo”, de *Viola de Bolso*.

“você”. Em outras palavras, ao homem inquieto, ao caminhante por excelência, o desejo não poderia endereçar-se a uma coisa que a ele se ofertasse gratuitamente. É preciso lembrar, no entanto, que, apesar de Drummond ter traduzido Proust e este último se fazer presente em sua poesia principalmente pela questão da memória, uma obra poética como a de Manuel Bandeira parece guardar mais afinidades com a obra de Proust. Para Bandeira e Proust, não parece haver motivo para desconfiar das ninfas, posto que ambos já falam desde o começo a partir de um lugar de morte. A Ninfa, com sua natureza fantasmática, serve muito bem aos propósitos de ambos; ela encarna em si mesma um percurso que é tanto de Proust, quanto de Bandeira, no qual “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 2010, p. 204). Por isso, Bandeira persegue a sua “estrela distante”, como Proust faz exalar por toda sua obra a *aura* de suas moças em flor, a ponto de inebriar-se nela<sup>14</sup>.

No caso de Drummond, diante da morte, “*il faut tenter de vivre!*” (VALÉRY, 1957, p. 151), por isso, em algum momento, foi preciso sequestrar a Ninfa, ainda que o poeta pressentisse o seu escape iminente. Em *Brejo das Almas*, por exemplo, nos deparamos com um poema que figura justamente o corpo nínfico convulso que nada apreende. “Desdobramento de Adalgisa”, descrito por Merchior como uma “guirlanda de imagens”, e que, talvez, também pudéssemos descrever como uma constelação de imagens, nos traz um objeto de desejo que, pela sua ambiguidade, fatalmente nos escapa, levando ao desdobramento obsessivo da imagem. Adalgisa emerge no poema como uma espécie de *femme fatale*, uma Vênus dominadora, um corpo histórico em sua “simultaneidade contraditória” (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 226), uma *imagem em acidente* nas variações de seus múltiplos nomes, convertendo-se em um cadáver baudelairiano que ainda vive e que fala de dentro da morte.

14. Drummond, ao oscilar entre destruição e sobrevivência, alternadamente se distancia e se aproxima de Proust. O tempo perdido de Proust, e também de Bandeira, que é vivido como presente, sendo capaz de suspender o escorrer vazio do tempo cronológico, configurando um instante de felicidade, para Drummond é, algumas vezes, revestido por um pessimismo que vê apenas a destruição de tudo. Cf. a esse respeito o poema “A casa do tempo perdido” e o poema que parece o seu reverso, “A grande dor das cousas que passaram”, ambos de *Farewell*, onde “o redivivo amor” e a “memória-imagem” voltam a atuar.

Adalgisa eterna, os olhos  
luzindo sobre o cadáver

(DRUMMOND, 1973, p. 97)

Da vasta produção em prosa de Drummond, destacamos ao menos uma crônica, cujo título se concebe plasticamente: “Moça deitada na grama” na qual, ao recorte da cena, segue-se algo como um registro visual em que a pose, elemento figurativo por excelência, se mostra decisiva para produzir o estado “embevecido” do espectador. Ao nos depararmos com a expressão “àquela hora da tarde”, não somos de repente arrastados pelo vento vindo do famoso verso bandeiriano? “Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!” (BANDEIRA, 1974, p. 228). Ao final da crônica, um outro quadro do filme que se desenrola deixa ver aquele que Georges Didi-Huberman chamou em *Ninfa moderna* um deslizar progressivo, “*clinamen* – em latim, ou um ‘conjunto de bifurcações’ na qual se agitam ‘forças em conflito’, ‘intensidades desviantes’” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 15), da Ninfa em direção ao chão. Drummond aproxima essa ninfa exilada na modernidade, tão estranha e ao mesmo tempo tão familiar, de um *mindingo*, tomando-a, em seu *pathos* miserável, não como uma imagem idealizada, etérea, mas como uma ninfa ao rés-do-chão, impregnada do real, “deitável no chão de grama, como qualquer vagabundo fedorento” (DRUMMOND, 1987, p. 11).

## O estatuto político do desejo

Como mais uma das variações que compõem o último movimento da obra drummondiana, *Farewell*, “o título não deixa dúvida de que Drummond quis fazer dessa coletânea o fecho de sua produção poética” (WERNECK, 1996, p. 12), parece ter sido também o livro onde sua poesia mais se aproximou do território plástico do sonho e das imagens, a ponto de, em alguns momentos, *conceber-se como imagem*, aquela que ele justamente chamou, no poema “Imagem, Terra, Memória”, “a vida última dos seres” (DRUMMOND, 1996, p. 67).<sup>15</sup>

15. Para pensar as figurações da Ninfa, também são sugestivos em *Farewell* poemas como “A loja feminina”, no qual encontramos a sobrevivência das ninfas da antiguidade nos manequins de uma loja. O poema, que parece evocar a



Parece ser justamente uma particular vida das imagens aquela que encontramos no belo poema “Os 27 filmes de Greta Garbo”. Greta Garbo é, por excelência, “assim como Marilyn Monroe, aquela que existe como imagem, uma estrela que também é uma mulher, conhecendo, como nos diz Emanuele Coccia (2010), a eternidade de uma vida sensível que se prolonga indefinidamente. Múltipla e variada como um caleidoscópio, inacessível tal como um ídolo que nos subjuga, ela igualmente se desdobra em várias, como uma outra Adalgisa que não se fixa, que não acaba, em meio a um jogo de disfarces e artifícios que o poema também encena. O mundo das imagens parece surgir nos versos como o “vasto mundo da imaginação”, onde o poeta poderia possuir sua estrela distante e o tempo seria outro. “E esse dia durou 15 anos”, diz o poema, porque o tempo das imagens não possui antes e depois, começo ou fim, ele é apenas o meio do caminho, a travessia, e concentra uma intensidade que em nada se parece com o escorrer ininterrupto e vazio do tempo cronológico.

O fascínio, a eternidade, a perturbação que se desprende dessas mulheres fantasmáticas, cuja natureza é de Ninfa, diz de uma beleza que, assim como a imagem, é sempre mais complexa do que parece. Trata-se, antes de tudo, de uma beleza ambígua, que salva e destrói no mesmo movimento, possessão ou loucura que vem das ninfas, como escreveu Roberto Calasso (2008), beleza impura e trágica porque atravessada pela desolação e violência da dor, como tão bem mostrou Didi-Huberman em *Ninfa dolorosa* (2019), pela violência erótica que está no centro do nascimento de Vênus, pelos abismos da morte e do desejo. Beleza histórica, convulsiva, jamais pacificada ou idealizada, sempre cindida e aberta.

fantasmagoria das célebres imagens de vitrine feitas por Eugène Atget, é atravessado por vultos e aparições, pela tensão entre eterno e contingente, por um jogo de espelhos, uma sobreposição de artifícios e ornamentos, até se precipitar na dissolução do eu poético “nesse enigma de *formas permutantes*”. “Aparição Amorosa”, quase uma continuação do poema anterior, é igualmente sugestivo ao figurar uma morta que vive, um “doce fantasma”, transparente, liquefeito, que existe como imagem “ardente”. Interessante também é a série de pequenos poemas feitos a partir de diferentes obras de arte. Entre eles, destacamos “Odalisca Vermelha”, feito a partir de um quadro de Matisse, “Almoço sobre a relva”, do quadro de Manet, “Transverberação de Santa Teresa”, do mármore barroco de Bernini, a delicada e terrível “Salomé”, de Ticiano, “Vênus Adormecida”, de Ticiano e Giorgione e “As três Graças”, da obra de Rubens.

*Farewell* também nos chega como uma constelação de estilos e temporalidades. O poema “Glaura revivida”, por exemplo, é sugestivo para pensar o diálogo com a tradição – em um jogo entre o que muda e o que permanece, produzindo imagens dialéticas suspensas no intervalo aberto entre o passado e o presente. Construído em verso livre, dando preferência aos versos longos, esse poema se faz sinuosamente musical. A figura de Glaura é em si mesma ambígua, podendo fazer referência tanto a um dos mais antigos distritos de Ouro Preto, quanto à mais conhecida obra do poeta mineiro Manoel Ignácio da Silva Alvarenga, *Glaura: poemas eróticos*, publicada em 1799. A fina musicalidade do poema de Drummond parece evocar justamente a lânguida musicalidade dos rondós e madrigais que compõem o poema de Silva Alvarenga, o que fez com que esse poema árcade fosse aproximado, por alguns críticos, de um estilo barroco. Traços pré-românticos também foram apontados nos versos endereçados à pastora Glaura, objeto de desejo esquivo e, posteriormente, inacessível, em razão de sua morte.

Venho, ó Ninfa, em meu delírio [...]

(SILVA ALVARENGA, 1799, p. 34)

Em uma rua decadente, e não mais em uma “relva com sol dourado”, o poema de Drummond captura a furtiva passagem da “menina-e-moça”, “de tranças e *blue jeans* pela calçada”. O “*blue jeans*” confere ao poema de Drummond e à imagem “revivida” que nele irrompe a sua espessura histórica, de modo que ela aparece como uma imagem sobrevivente do passado e, ao mesmo tempo, um índice histórico de sua época, cuja decadência é sinalizada nos versos pelo deslocamento que vai do ouro aos seleiros falidos, em um gesto a um só tempo memorativo e crítico, “unindo algures de ontem a nenhures de eternidade” (DRUMMOND, 1996, p. 62).

O “sequestro da Ninfa”, que vem a ser justamente o ponto central de nossa hipótese de leitura para pensar as Ninfas em Drummond, ganha mais força quando lembramos que o livro no qual as ninfas puderam existir mais livremente<sup>16</sup> foi justamente um *livro*

16. Em *O Amor Natural*, somos invadidos pelas ninfas e por seu vento de desejo em poemas como “Era manhã de setembro”, “A Moça mostrava a coxa”, “São flores ou são nalgas”, “Sob o chuveiro amar”, “Eu sofria quando ela me

*sequestrado*, escondido pelo poeta. Sabemos que Drummond optou por guardar seus poemas eróticos, deixando “para depois de sua morte tal publicação, debitando (ou creditando) o feito aos seus herdeiros” (SANT’ANNA, 1993, p. 80).<sup>17</sup>

É preciso lembrar, por fim, que o vitalismo erótico que se intensifica na obra tardia e póstuma do poeta se faz – o que poderia soar como coisa contraditória para alguns – marcadamente social. De modo que a obra drummondiana parece romper com a ideia tão difundida de que o erotismo não é político, de que o desejo é sinônimo de fuga do real. Em diversos poemas de *A paixão medida*, *Amar se Aprende Amando* e *Farewell*, o social e o erótico se enlaçam de forma admirável em uma constelação sexual que é, ao mesmo tempo, vida e morte. A bela epígrafe de *Amar se Aprende Amando*, que recupera o conhecido verso de Dante, “O amor que move o sol, como as estrelas”, seguida do comentário de Drummond, nos sugere justamente esse movimento em que o real cotidiano se infiltra nos poemas de temática amorosa, ambos intrincados em sua inapreensibilidade essencial, enredados na mesma impossibilidade de decifração.

dizia”, “Era bom alisar seu traseiro marmóreo” e “A bela Ninféia foi assim tão bela”, poema no qual a bela indiferente irrompe como *forma convulsiva*, mostrando-se “bela”, “dura”, “fria” e “vaga” como um fantasma. Em sua agitação incorpórea, tal figura não deixa de trazer como lembrança os panos brancos que secam quase como fantasmas na fotografia de Man Ray, *Sculpture mouvante ou La France* (1920), e mesmo aqueles que aparecem, inflados pelo vento, na fotografia *Roupas freudianas* (1927), de Mário de Andrade.

17. Em nossa hipótese, vemos uma natureza nínfica – ou seja, dupla e ambígua – no erotismo drummondiano, sugerida pela própria constância a que os poemas eróticos de Drummond fazem menção à ninfa, seja explicitamente, seja enquanto *forma feminina em movimento* latente nos versos. Tecidos com esse *fil rouge*, os versos eróticos de Drummond parecem fundamentalmente corpóreos, mas trata-se de um corpo inacessível de antemão – corpo fantasmático, que existe antes de tudo como imagem – por isso, tal corpo se suspende entre o carnal e o aéreo, fazendo-se, paradoxalmente, as duas coisas. Ao vermos no erotismo drummondiano uma natureza nínfica, a voz feminina – que muitos disseram estar ausente de seus versos – não só está presente, mas se faz determinante para a configuração da experiência erótica em Drummond. Falaríamos, no entanto, no lugar de uma voz feminina, em uma *voz do feminino* enquanto potência de vida, encantamento e errância de coisa que não se deixa dominar e, antes, nos domina, que independe dos gêneros (masculino e feminino) porque os atravessa, os tensiona, existe para além das suas divisões simplistas e redutoras.

Ao fazer do íntimo algo social, ao projetar o desejo no espaço público<sup>18</sup>, o que faz Drummond é restituir ao erotismo o seu estatuto político que tão insistentemente lhe é negado<sup>19</sup>.

Na tentativa de pensar esse estatuto político do desejo, Didi-Huberman escreve em *Désirer, Désobéir* (2019), a partir de *Eros e civilização*, de Marcuse, “falar do desejo, isso será imediatamente falar de política; e pensar a política não se fará sem um pensamento do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 90). Abre-se, desse modo, o espaço de um “Eros político” que atravessa as reflexões de Deleuze, Walter Benjamin, André Breton (*Nadja* e *Arcano 17*), Georges Bataille, entre outros. No caminho para pensar uma particular *política do desejo*, em um movimento de “feminizar a potência” – “Por que feminizar a potência? Para torná-la mais bela, mais desejável, mais matricial, mais dinâmica também” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 272) – encontramos, além da Gradiva de Jensen e de Freud, a célebre tela de Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (1830), com sua bela

18. Quando pensamos nessa projeção do desejo no espaço público são sugestivas as fotografias de Alain Fleischer lembradas por Daniel Arasse no capítulo “*Sexe en ville*”, de seu livro *Anacronismos* (2006). Daniel Arasse vê essas obras como verdadeiros *oxímoros figurativos*, montagens visuais que tensionam “individual/coletivo, intimidade psíquica/espaço público, detalhe/visão de conjunto, proximidade das carnes nuas/distanciamento da cidade, penetração dos corpos/impenetrabilidade das arquiteturas [...] que curto-circuitam os dois polos a partir dos quais se organiza a prática civilizada do espaço” (ARASSE, 2006, p. 138). Ao falar particularmente das fotografias tiradas em Roma, Arasse reconhece nelas uma aura específica, como se afloresse de forma sintomática algo de um passado distante “que se tratasse [...] do mundo de Pã, de suas ninfas e seus sátiros, ou de uma lembrança dos afrescos eróticos romanos, que o sentido do pecado não teria ainda tornado pornográficos” (ARASSE, 2006, p. 143).
19. A esse respeito, é sugestiva a reflexão feita por Georges Didi-Huberman a partir de Freud, Pasolini e Deleuze em *Que emoção! Que emoção?* (2015), na qual a emoção (*pathos*) é vista como algo da ordem do acontecimento, como fenômeno social, menos individual à medida que o “eu” é atravessado e inquietado pelo inconsciente. Afirma Deleuze, citado por Didi-Huberman: “A emoção não diz ‘eu’. [...] Fica-se fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento. É muito difícil apreender um acontecimento [...]” (DELEUZE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29), ao que Didi-Huberman acrescenta: “se não podemos certamente fazer política real apenas com sentimentos, também certamente não podemos fazer boa política desqualificando as nossas emoções, quero dizer as emoções de todos e de cada um, de *todos em cada um*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30 e 45).

personagem feminina de seios nus, ornada de um drapeado *all'antica* que flutua ao vento – cujo modelo reside justamente nas antigas figuras de ninfa chamadas de Vítórias, entre as quais encontramos a célebre Vitória de Samotrácia – a nos dizer desses vínculos tão antigos quanto perturbadores entre os movimentos eróticos e os movimentos históricos, e “é como se uma vida outra só fosse possível ou pensável através do desejo do outro” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 492). Insistir em uma separação entre desejo e realidade é negligenciar o fato de que o desejo e a beleza, compreendidos em sua fundamental ambiguidade, são, antes de tudo, a expressão de uma potência. Como diz Didi-Huberman, não há sublevação sem desejo, ou, para citar Mário Perniola, “O aspecto político é inseparável do aspecto erótico: penetrar é possuir” (PERNIOLA, 2009, p. 173).

Quando o real se mostra tão inapreensível e volátil quanto o desejo, talvez não houvesse mais motivo para temer o fluido que, no mesmo movimento, nos salva e nos destrói (não por acaso, em diversos poemas de Drummond, como “Viagem na Família” e “Morte das casas de Ouro Preto”<sup>20</sup> a água surge relacionada à destruição<sup>21</sup>). A

20. No caso de “Morte das casas de Ouro Preto” não deixa de atuar no poema um jogo interessante entre destruição e sobrevivência, já que a menção à Nize, célebre Ninfa parnasiana, “musa do lirismo da Arcádia, cara a Cláudio Manoel da Costa” (MERCHIOR, 1976, p. 165), é uma espécie de figura sobrevivente, um fantasma vindo do passado em meio a um poema que tematiza a destruição de tudo.

21. Luiz Costa Lima apresenta justamente a corrosão como “veio subterrâneo que subjaz e alimenta as mais diversas faces da obra drummondiana” (LIMA, 1995, p. 132). Apesar de decisiva, ela parece se tensionar com diversas imagens de sobrevivência que irrompem em sua obra. Poderíamos citar, por exemplo, o poema “Resíduo”, o belo “Tarde de Maio”, mas também outros como “Indicações”, “Permanência”, “A Palavra e a Terra – V”, “Ausência” e “A chave”. Em alguns casos, os dois movimentos parecem se tensionar em um mesmo poema, como é o caso de “Os Mortos de Sobrecasaca” em que o jogo entre a evanescência de tudo e a permanência improvável, configurado a partir de uma cena íntima, parece encenar o duplo movimento da história que é sempre destruição, acumulação de ruínas, mas é também palco de insuspeitadas, fantasmáticas sobrevivências. Eduardo Sterzi abordou muito bem essa que ele chama de uma “afinidade com o mundo dos mortos que Drummond está sempre a confessar: aliás, a sua família, à consideração da qual retorna em inúmeros poemas, só tem cidadania em sua obra como catálogo de defuntos [...]” (STERZI, 2002, p. 69). Ele ainda diz, em resposta aos que naturalmente se espantam devido ao fato de um poeta que toma o tempo presente como sua

célebre recusa do poeta em “A Máquina do Mundo” parece ser, justamente, uma recusa da morte no que esta tem de apreensível porque definitivo, e uma escolha pela vida, no que esta tem de inapreensível e permutável porque sempre aberta, *em movimento*. Tal escolha não poderia deixar de reverberar no vitalismo erótico de sua obra tardia e póstuma, vitalismo que encontra na imagem da Ninfa a sua máxima expressão. Não por acaso, o poema “A Máquina do Mundo” é atravessado pela presença subterrânea da ninfa Tétis, aquela que em *Os Lusíadas*, de Camões, mostra a Vasco da Gama os segredos da máquina do mundo, fazendo com que o plano mítico – dos deuses – e o histórico – dos homens – se encontrem; e também pela beleza de Beatriz, a amada impossível de Dante, cuja travessia pelo mundo dos mortos na *Divina Comédia* existe como dobra na travessia do caminhante solitário pela estrada de Minas, pedregosa.

A bela sublevação que é a Ninfa talvez nos permita pensar não apenas em uma arte que seja política, como se exige com frequência, mas em uma política que se conceba ela própria como uma expressão artística. O desejo, íntimo da memória, termina por suspender a poética drummondiana entre destruição e sobrevivência, morte e vida, sólido e fluido; porque o desejo, do qual a Ninfa é imagem, é, ele mesmo, as duas coisas, cristalizando-se em enigma, *a coisa que não se resolve*<sup>22</sup>, o inquietante que nunca deixou de perturbar o poeta. Da Ninfa talvez possamos dizer, como disse Drummond a respeito da Monalisa, de Leonardo Da Vinci: “Não há decifração. Há o sorriso” (DRUMMOND, 1996, p. 37).

matéria estar sempre voltado para a recordação do passado familiar, que não há nisso contradição, pois o “tempo da memória é o presente” (STERZI, 2002, p. 70). É como presente que a memória surge, por exemplo, em “Tarde de Maio”, como aquilo que se leva junto ao corpo, algo que não pode ser tomado do indivíduo, e que cria uma outra temporalidade. O precário, o residual, se faz então resistente, ou melhor, sobrevivente, e o poema figura tal contradição encenando algo como uma fuga de Ninfa, aquela que, precisamente, se faz eterna porque efêmera, e passa sem ter passado. “[...] no tempo e fora dele, irreversível,/sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de/converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém/que, precisamente, volve o rosto, e passa...” (DRUMMOND, 1973, p. 248)

22. Emparamos tal formulação do poema “O enigma”, dos *Novos poemas*, onde está dito: “Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” (DRUMMOND, 1973, p. 232).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Moça deitada na grama*. Rio de Janeiro: Record, 1987
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. 2ª ed. RJ: Record, 1993
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974
- ARASSE, Daniel. *Anachroniques*. Paris: Gallimard, Collection Art et Artistes, 2006
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia/ posfácio de Otto Maria Carpeaux*. São Paulo: Cosac Naify, 2009
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, Teoria do progresso. In: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 759 –807.
- CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários*

- escritos*. 4ª ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004. p. 93 –122.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002
- COCCIA, *Emanuele*. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Éditions Gallimard, 2002
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª edição)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: KKYM, 2015
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Désirer, Désobéir. Ce qui nous soulève*, 1 Paris: Les Éditions de Minuit, 2019
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Rebelião e convenção*. In: *Carlos Drummond de Andrade*; coletânea organizada por Sônia Brayner, nota preliminar de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 184 –191.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Drummond: musamatéria/musa aérea*. In: *Carlos Drummond de Andrade*; coletânea organizada por Sônia Brayner, nota preliminar de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 273 –282.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995
- MARQUES, Ivan. *Sejamos pornográficos ou um instante de infinito*:



- a poesia erótica de Drummond. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, julho de 2008
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- MERCHIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos)
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009
- PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. 1ª ed. São Paulo: Mediafashion, 2016 (Coleção Folha. Grandes nomes da literatura; v.1)
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. O erotismo nos deixa gauche? In: *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993. p. 75 –84.
- SILVA ALVARENGA, Manoel Ignácio da. *Glaura: poemas eróticos*. 1ª ed. Lisboa: Na Oficina Nunesiana, 1799, p. 34 (Domínio público). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4896>
- STERZI, Eduardo. Drummond e a Poética da Interrupção. In: *Drummond Revisitado*. Organizado por Reynaldo Damazio. São Paulo: Unimarco Editora, 2002. p. 49 –90.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957
- VALÉRY, Paul. *Album de Vers Anciens: 1890-1900* Paris: A. Monnier et Cie., 1920
- WERNECK, Humberto. O Ninho da Poesia (prefácio). In: *Farewell*. RJ: Record, 1996. p. 7 –12.

## Diálogos interartísticos em *Mirleos*, de João Miguel Fernandes Jorge

Nathália Primo (UFF/CNPQ)<sup>1</sup>

### Introdução

O presente trabalho<sup>2</sup> labora-se em torno de algumas meditações sobre o diálogo interartes presente na poética de João Miguel Fernandes Jorge, poeta e crítico de arte que começa a publicar poesia a partir da década de 1970, em Portugal, e permanece atualmente em intensa atividade de publicação, somando mais de quarenta títulos a sua bibliografia que engloba, além de poesia, ficção com arte e crítica de arte.

Desde a década de estreia, seus livros revelam o lugar privilegiado que a visualidade ocupará ao longo das quase cinco décadas de criação poética que se seguirão. *Sob Sobre Voz* e *Porto Batel*, publicados, respectivamente, em 1971 e 1972, apresentam imagens marítimas, paisagens exteriores, referências artísticas e lembranças que se constituem de cenários localizados no tempo e no espaço e se firmam junto ao entrecruzamento de linguagens artísticas, fazendo com que Fernandes Jorge possa ser acionado não só como um poeta da imagem, mas como um poeta das artes.

Nos livros subsequentes, dos quais destaco a título de exemplo, *Turvos Dizeres* (1973), *O Regresso dos Remadores* (1982), *Museu das Janelas Verdes* (2002), *Pickpocket* (2009) e *Mirleos* (2015), as referências às mais diversas manifestações artísticas se tornam ainda mais recorrentes, consolidando uma contínua linha temática que perpassa a poética do autor. A relação com as artes visuais, sobretudo com o cinema, com a fotografia e com as artes plásticas são um verdadeiro convite para uma leitura intermedial das obras, chamando atenção

1. Graduada em Letras Português/Literaturas (UFF), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (UFF/CNPQ).
2. Este trabalho apresenta um recorte do projeto de mestrado intitulado “Modos de ver: A poética de João Miguel Fernandes Jorge”, que vem sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF/CNPQ).

de muitos pesquisadores, tanto no Brasil quanto em Portugal, para o diálogo entre a poesia e a sétima arte, principalmente, haja vista a diversidade de trabalhos acadêmicos que se ocupam de análises entre filmes e fotogramas de filmes junto aos poemas.

### **Diálogos interartes em *Mirleos***

Tendo em vista a pluralidade de universos artísticos sobre a qual essa vasta obra se ergue, procuramos, neste momento, lançar um olhar mais atento ao diálogo que se estabelece com as artes plásticas, colocando em análise poemas que se elaboram em torno de pinturas, esculturas e outros elementos artísticos. Para tanto, propomos uma leitura da obra *Mirleos* – que nasce dentro do Museu Nacional de Machado de Castro, localizado em Coimbra –, um dos livros do autor em que o diálogo interartes se faz mais presente. Para situar brevemente essa obra, convoco a fala do próprio poeta que, em nota introdutória, tece comentários esclarecedores a respeito do surgimento do título do livro e dos poemas sobre os quais falaremos a seguir:

*Mirleos*, palavra composta de dois elementos latinos: *mirus*, com o sentido de maravilhoso ou surpreendente, e *letum*, que significará ruína. Admiráveis ruínas será um de seus sentidos. Em Coimbra *Mirleos* correspondeu ao antigo fórum romano, espaço onde se reconstruiu em 1087 a Igreja de S. João, sucedânea de anterior igreja. Sobre estas ruínas, englobando muitas delas, está hoje o Museu Nacional de Machado de Castro.

*Mirleos* deve-se inteiramente a Adília Alarcão<sup>3</sup> que, após a publicação de *Museu das Janelas Verdes*, sugeriu que partisse para estes poemas – esperámos pela remodelação do Museu para o projecto se concretizar –, por isso e também por uma estima que foi crescendo com a sua escrita, *Mirleos* lhe é dedicado. Adília Alarcão abriu-me numerosas vezes o horizonte de muitas obras do Machado de Castro. A sua correspondência tornou-se tão activa quanto pode ser uma experiência com uma lente de aumentar e possibilitou ao meu olhar e ao meu dizer muitos destes versos. (JORGE, 2015a, p.7)

3. Na ocasião, era diretora do Museu Nacional de Machado de Castro.

Constituído de poemas que resgatam objetos artísticos do referido museu, tais como pinturas, esculturas, calcários, entre outros, *Mirleos* também dispõe de uma seleção de fotografias de alguns desses elementos, reafirmando a possibilidade de análise do diálogo interartístico a partir de uma base teórica intermedial. Sob essa ótica, avaliamos alguns conceitos que estão no domínio da intermedialidade, apresentados pela teórica alemã Irina Rajewsky, tais como a transposição midiática, a combinação de mídia e as referências intermidiáticas, a fim de trazer à luz os processos de interação entre texto e imagem no livro e nos poemas.

### **Sobre o conceito de intermedialidade e o diálogo com outros autores**

Rajewsky (2005), no artigo “*Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on intermediality*”, sugere, a respeito das práticas intermidiáticas, uma organização dividida em três subcategorias<sup>4</sup>: a primeira delas abrangendo o sentido de transposição midiática, como as adaptações de livros para filmes; a segunda com relação à combinação de mídia, que inclui mídias, tais como ópera, filme, teatro, performances, etc. combinadas, são as chamadas multimídias; e a terceira, no sentido de referências intermidiáticas, que englobam, por exemplo, a *ekphrasis*, as referências no filme à pintura, na pintura à fotografia ou, neste caso, no poema, às mais diversas manifestações artísticas.

Sob esse viés, consideramos duas das três subcategorias nomeadas como pontos interessantes para acompanhar as leituras e investigações em torno das relações entre texto e imagem nesta poética: a combinação de mídia, haja vista que *Mirleos* apresenta a reprodução de uma seleção de fotografias, cedidas por fotógrafos e entidades, que foram recolhidas e cuidadosamente organizadas nesta primeira edição da obra, e as referências intermidiáticas, pois os poemas são, nomeadamente, inspirados e elaborados a partir de elementos

4. Rajeswky denomina em seu texto “medial transposition”, “media combination” e “intermedial references”. Os termos transposição midiática, combinação de mídia e referências intermidiáticas são uma tradução livre.

visuais pré-existentes que compõem o acervo do Museu Nacional Machado de Castro.

É importante salientar que a intermedialidade encontra-se com o que chamaremos de um “gesto efrástico” – de que falaremos mais adiante –, que se faz presente no discurso poético junto aos mecanismos de narratividade, sendo associados à construção de imagens nos poemas. Uma certa discursividade desponta, portanto, como uma opção estética que passa a ser valorizada pela geração de poetas portugueses que começam – ou continuam – a publicar na década de 1970, contribuindo, assim, para algumas renovações na cena poética deste período, conforme verifica o crítico literário Fernando Pinto do Amaral em *O Mosaico Fluido* (1991):

passou pelas consequências da obra de Ruy Belo, a cujos textos longos, murmurantes e carregados de memórias foram alguns mais jovens autores colher, por um lado, um *fôlego discursivo* capaz de lidar com os grandes temas do amor ou da morte e, por outro lado, um à-vontade coloquial e um neo-confessionalismo de efeitos quotidianizantes (...). (AMARAL, 1991, p. 49)

João Miguel Fernandes Jorge é um desses jovens autores que vão beber na fonte de Ruy Belo<sup>5</sup> e firmar sua obra junto a outros grandes nomes que compõem o cenário da poesia portuguesa contemporânea. E se chamamos Ruy Belo para figurar junto a Fernandes Jorge nesse momento de “viragem” que se deu na poesia portuguesa contemporânea, é imprescindível, também, convocar Jorge de Sena, que, ainda um pouco antes, em meados da década de 1960, será “responsável (...) por uma mudança qualitativa na nossa poesia ao publicar *Metamorfozes*”, segundo constata Joaquim Manuel Magalhães na célebre obra crítica *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas* (1981). Magalhães observa, ainda, que “Aí erguera a uma prática nossa a possibilidade de ultrapassagem do lirismo objectivo da heteronímia pessoana, propondo uma sequência de descrições de objetos artísticos” (MAGALHÃES, 1981, p.59),

5. Poeta português, falecido em 1978, tornou-se uma das vozes incontornáveis na produção poética portuguesa moderno-contemporânea. Foi também um dos principais poetas com quem Fernandes Jorge manteve constante diálogo poético, tanto no âmbito temático, quanto no formal, além de notável relação de amizade também visível nos poemas de ambos.

acentuando o caráter inovador da poética seniana pós-Fernando Pessoa ao estabelecer os diálogos entre artes.

Recuperar Jorge de Sena é fundamental para nossa pesquisa, pois, conforme adentramos na poética de Fernandes Jorge, reconhecemos em diversos momentos que a obra seniana se faz presente na biblioteca do poeta de 1970, uma vez que também se nota um evidente diálogo temático, como bem demonstra, por exemplo, um poema intitulado “À maneira de Jorge de Sena”, publicado no livro *O Roubador de Água* (1981), além das dedicatórias e das menções a Sena e à esposa em outros poemas. À vista disso, torna-se pertinente destacar, ainda, outro fragmento de *Os dois crepúsculos* que corrobora tal influência que o poeta das *Metamorfozes* parece exercer, em especial, sobre o processo de escrita de poemas de Fernandes Jorge, sobretudo no livro *Mirleos*:

Sena resolve, através de objectos, fazer cristalizar o seu sentimento deles. ‘Metamorfozes’ e ‘Arte de Música’ são o apogeu dessa técnica. Objectos que são quadros, esculturas, obras musicais ou outros produtos constituem a base objectiva de que, ao falar sentidamente, nos atinge em emoção e memória. O objecto fixa, na sua rede de relação diferenciada e não interiorizada, uma meditação sobre o eu e a sua apropriação das coisas. (MAGALHÃES, 1981, p.55)

As observações de Magalhães a respeito do diálogo interartístico em Sena trazem importantes apontamentos concernentes ao efeito que o discurso poético acaba por provocar no leitor junto à ideia de uma subjetividade poética que provoca essa meditação, envolvendo um eu e a apreensão das coisas. Essa “circunstância da percepção estética” conforme pontua um importante estudioso da obra de Sena, Luis Adriano Carlos, “estimula a meditação sobre o valor testemunhal da arte” – e vale a pena lembrar que essa noção de testemunho é muito cara a Sena – “ou no instante da deslocação das formas pelo espaço geográfico (...) donde promana um sentido cultural igualmente susceptível de um olhar transcendente, que possibilita a reflexão poética sobre a condição e a dignidade humanas” (CARLOS, 1999, p. 105). Tais aspectos não poderiam deixar de ser mencionados aqui, pois despontam de modo muito semelhante na obra de Fernandes Jorge e serão visíveis nos poemas de *Mirleos* selecionados para esta ocasião.

## Leituras intermediais de alguns poemas de *Mirleos*

Sendo assim, partindo dessa concisa contextualização a respeito da poesia portuguesa contemporânea e dos importantes diálogos que o poeta em questão estabelece com outros autores portugueses, selecionamos três poemas inspirados em objetos estéticos de caráter visual distintos. Note-se que, embora não seja possível dispor as imagens no presente artigo, a visualização de cada uma dessas referências artísticas é fundamental para a compreensão da abordagem que pretendemos realizar, sobretudo tendo em vista a escolha do próprio poeta ao inclui-las em seu livro e da nossa escolha em elaborar uma pesquisa voltada para a análise de texto e imagem sob a ótica da intermedialidade. Para melhor visualização, anunciamos que o primeiro poema tem como referencial artístico uma escultura de calcário (Santa Ana 1500-1525); o segundo, uma estrutura arquitetônica que se localiza no interior do museu (Criptopórtico c. 40-50 d.C) e o terceiro, uma pintura de óleo em madeira (Ilha de Capri, Henrique Pousão, 1883), todas dispostas em exposição permanente do museu coimbrão. Partimos, então, para a leitura do primeiro poema:

SANTA ANA

Sobre um banco descansam

avó mãe filho

no suceder dos colos. Segura o livro, Ana

coroadada está Maria e o menino quer

fugir - nem que seja deste verso.

Ao tempo eram bons andarilhos

partiam de Nazareth

caminho eivado de aspereza de

deserto, p'lo contorno do Tabor

para irem a Kinneret e Kerak, perto do Mar da

Galileia.

Ana penteava os cabelos - alta torre da

Judeia sobre a cabeça - ia

descalça, manto escuro. Maria,

peplo de lã grená que só despia para dormir.

O cabelo luzia sob pano de seda. Quanto a José, que

não figura entre as mães, deixava-se estar

de seu hábito

o mais das vezes pés nodosos ao sabor da terra

[se fosse hoje haveria de pôr sapatilhas

para dançar nas margens do mar] ele, que não figura

no grupo,  
 sorria melhor  
 que jamais alguém, possíveis e avizinhadós.  
 \*Calcário. Vestígios de policromia. 1500-1525.<sup>6</sup>

(JORGE, 2015a, p. 29)

É importante realçar, primeiramente, os mecanismos utilizados pelo poeta que muito se assemelham às técnicas que o autor de *Metamorfoses* consolidou na década de 1960. Além da fotografia, que se encontra anexada ao término de *Mirleos* – na obra de Sena as fotografias encontram-se ao lado dos poemas – há, na primeira estrofe, o que entendemos como um *gesto ecfástico*, recuperando a imagem da escultura de Santa Ana sentada e os outros elementos que figuram junto à mulher. Os versos desta estrofe, entretanto, fazem despontar algo que não está, de fato, moldado no calcário. Quando se lê “coroadá está Maria e o menino quer/ fugir – nem que seja deste verso”, o objeto artístico parece ganhar vida sob a percepção do sujeito poético a partir do emprego dos verbos ali presentes: “**descansam/** avó mãe filho” e “o menino **quer fugir**”.

Pensamos nesta estratégia discursiva como um gesto ecfástico levando em consideração que o conceito de *ekphrasis* é, ainda hoje, matéria de inúmeros debates, além de ser tradicionalmente recuperado como “a representação verbal da representação visual”, conforme proposto por James Heffernan<sup>7</sup>. Nesse sentido, observa-se que o autor de *Mirleos* não se restringe, no poema lido, a uma descrição verbal de um elemento artístico, mas ele parte deste gesto ecfástico que contextualiza a obra de arte para ir além do que é visível na materialidade do calcário, sem estar limitado apenas a uma descrição fiel do elemento artístico.

Fernandes Jorge, no livro de ficção com arte *O Bosque* (2015), registra em pequenos textos que formam uma espécie de diário, algumas considerações a respeito de suas visitas ao Museu Nacional

6. Autor Desconhecido. Santa Ana. Disponível em: <<https://memoriasimagens.blogspot.com/2019/08/de-um-passeio-coimbra-e-ao-museu.html>> Acesso em: 20 set. 2020.
7. No artigo “Ekphrasis and Representation”, James A. W. Heffernan debate a importância do uso do termo “ekphrasis” e, com base em uma análise acerca de outras definições existentes, ele propõe outra definição: “ecfrase é a representação verbal da representação gráfica.”(HEFFERNAN, 1991, p. 299, tradução nossa)



Machado de Castro enquanto escrevia os poemas de *Mirleos*. Em um dos textos ele comenta que

A escultura de inspiração religiosa tem para lá de uma primeira imagem, imediata, do tema a representar, que é quase sempre bem directa, uma segunda e profunda outra imagem, obscura. Está para além de todo o artifício e de toda a técnica do escultor, é como que uma fala teológica, de uso de transcendência. (JORGE, 2015a, p. 126)

De fato, no poema “Santa Ana”, o modo de ver a escultura de inspiração religiosa, gesto assumido pelo sujeito poético, surge com o propósito de fazer transparecer a segunda e profunda imagem de que fala o poeta e que está além do trabalho técnico do criador da obra de arte, cabendo, neste caso, à palavra poética, realizar uma tentativa de decifrar essa obra, de desocultar o que não é visível aos olhos. Isso se dá não somente no caso específico da escultura, mas também na grande maioria dos poemas que dialogam com outras artes, a partir do movimento parcialmente efrástico que resgata a imagem, a fim de prepará-la possibilitando, assim, a transformação da matéria no discurso poético.

Dessa forma, sujeito poético se coloca como um observador da obra de arte e, a partir também do reconhecimento das personagens do calcário, resgata a história da santa Ana, compondo uma breve narrativa, acrescentando ainda um novo personagem, José, que sequer está representado na escultura. Nesse contexto, são fundamentais as palavras do crítico literário António Guerreiro quando, em recensão crítica da obra *Mirleos*, afirma que: “A poesia dá-se então como uma arte de ler e imaginar, perante uma matéria (...) que solicita quase sempre uma de duas atitudes: a contemplação muda ou analfabeta; ou a estridência verbal do saber disciplinado.” (GUERREIRO, 2015:s/n). É evidente que a escolha de Fernandes Jorge se inclina para a estridência verbal, propondo, a partir do discurso poético, uma nova percepção a respeito daquela imagem pré-existente.

Tais questões não surgem desde o princípio na poética de Fernandes Jorge, mas despontam gradativamente, tanto em poemas inseridos em títulos cujos eixos temáticos são mais variados, quanto em livros inteiros dedicados completamente ao diálogo interartes, como é o caso de *Museu das Janelas Verdes* (2002) que antecede *Mirleos* e é também organizado a partir dos objetos estéticos que compõem o acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. Nessa obra,

no entanto, não são apresentadas imagens que tenham inspirado os poemas lá escritos, mesmo que todos remetam a obras do referido museu, diferente de *Mirleos*, que já em sua capa traz a reprodução de uma fotografia de um elemento arquitetônico que inspira um dos poemas mais instigantes da obra:

CRIPTOPÓRTICO

Quem pudera viver sempre pelos dias do  
verão, quando o mar é a pele que sentimos  
e o sol fica a amassar a erva dos caminhos  
nas lojas, nos corredores sob o chão de  
Aeminium, sob a vaga luz de uma lucerna  
– o âmbar do azeite - o pão escuro,  
a doce tâmara, uma cesta de sal, as cores  
vesperando de tapetes esperam o repouso, a  
conversa, notícia do Império – Caracala  
manda assassinar Gela, seu irmão – a  
um canto o vendedor de cerâmica de verniz  
vermelho e figuras  
sob outro alvéolo, os que se dispunham a  
celebrar sacrifícios, danças, péan por um  
deus por um herói. A água corria das  
ânforas, pérolas frias, semelhantes ao gelo  
e o vinho, uvas esmagadas deixavam nos  
lábios um sabor doce, acidulado de sombras  
– as essências ardiam nos turíbulos –  
eram vagos, então aqueles que passavam na  
cripta, entre um e outro piso. Hoje,  
quando regresso ao calor ténue dessa luz  
coada, a vida, não mais essa outra vida que  
não tenho já, mas que terá sido a tristeza e a  
alegria com as quais agradei e frustrei o  
génio que me foi dado outrora – também  
hoje chegará um verão pelo som dos passos  
de ligeira sandália e se fundeará na aeternitas  
imperii

\*Alicerce do fórum romano. C. 40-50 d.C.<sup>8</sup>

(JORGE, 2015a, p.47)

8. FERREIRA, Delfim. *Criptopórtico de 40-50 d.C.* Disponível em: <https://observador.pt/2015/05/07/porque-e-que-nao-andamos-todos-a-ler-furiosamente-joao-miguel-fernandes-jorge/>. Acesso em: 20 set. 2020.

Ao buscarmos o significado da palavra “criptopórtico”, observamos que se trata de um elemento da antiga arquitetura romana, de uma galeria subterrânea, construída para sustentar estruturas localizadas na superfície e que, além desta função, servia também como lugar de estocagem de alimentos, uma vez que esses espaços eram frescos e abrigados da luz. O criptopórtico de Emínio, como é chamado, devido ao nome da antiga cidade romana, possui dois andares, como podemos assumir com a própria leitura do poema, e foi construído justamente para nivelar o terreno do antigo fórum romano onde, atualmente, encontra-se o Museu Nacional Machado de Castro.

Desta vez, o gesto ecfrástico parece se dissolver na descrição de um tempo histórico, recuperado pelo sujeito poético a partir dos “corredores sob o chão de Aeminiun”. O poema tem início com uma situação que pode ou não ter sido inaugurada na contemporaneidade, uma vez que se trata de uma reflexão complexa e subjetiva, em que não é possível precisar uma época exata, e que vai aos poucos acessando outras lembranças, transportando-nos para o passado a partir de histórias e elementos que remontam o Império Romano: o imperador que assassina o irmão para tomar o poder, as danças, o hino, a água nas ânforas, as essências no incensório, enfim, são inúmeros os elementos resgatados por este campo lexical e que fazem com que o leitor seja ambientado no período histórico aproximado de C. 40-50 d.C, época em que possivelmente se deu a construção do alicerce do antigo fórum romano.

Nesse poema, a narratividade parece ganhar força e é ainda mais evidente a angústia que o sujeito poético demonstra ao deflagrar suas reflexões existenciais nos últimos versos do poema: “Hoje,/ quando regresso ao calor ténue dessa luz/ coada, a vida, não mais essa outra vida que/ não tenho já, mas que terá sido a tristeza e a/ alegria com as quais agradei e frustrei o/ génio que me foi dado outrora”. As percepções do sujeito poético, construídas a partir das noções de memória e de passagem do tempo, propõem uma meditação que surge a partir do confronto com o objeto estético e conduzem a uma reflexão sobre a condição humana de modo que suas emoções podem chegar até o leitor por meio do discurso poético.

É interessante observar que, embora esses mecanismos de visualização e confronto com obras de artes como um procedimento para criação poética seja retomado em toda a obra, não se esgotam as

possibilidades de renovação dessa poesia que parece não se desgastar, pelo contrário, conforme esse discurso poético se consolida, a poesia ganha força e nos dá a ver coisas novas. No próximo poema não é diferente. Inspirado no quadro *Ilha de Capri* (1883)<sup>9</sup>, de autoria do artista Henrique Pousão, o sujeito poético recupera uma pintura cujas dimensões físicas registram 13cm x 36,3cm, conferindo ao objeto estético um formato retangular. Tais informações tão precisas a respeito da materialidade da obra são importantes, pois a fotografia que é reproduzida no livro não a representa em formato semelhante, mas traz um pormenor que dá maior destaque à figura feminina que se encontra no centro da pintura, modificando as dimensões do referido objeto nesta representação, conferindo-lhe uma forma quadrangular. É um detalhe sutil, mas que pode fazer diferença para o interlocutor, uma vez que somos direcionados a observar a obra de arte sob uma outra perspectiva, diferente daquela exposta na obra que se encontra originalmente no museu.

ILHA DE CAPRI

O odor o mar os figos  
o sal cortava as ruelas  
o vento sobre os terraços  
entre os ramos dos limoeiros  
na agrura do fruto da piteira  
no cipreste no muito alto do céu. Répteis  
senhores do muro de pedra  
guardiães de vinhedos  
cepas arrancadas ao chão do Vesúvio. A  
rapariga certeza lembrada de cristal  
sabor de pão recém-saído do forno  
pisou a tela do moço Henrique  
ficou prisioneira na paisagem no colorido  
no meio do ar  
o rosto límpida figura faiança antiga  
tão perto dos séculos  
depois  
e bem antes do sentimento  
à luz da água marinha  
soltou os cabelos do lenço vermelho

9. DGPC/ADF - Arquivo de Documentação Fotográfica. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/ilha-de-capri/VwF5Ua5ula6pAA?hl=pt-PT>. Acesso em: 20 set. 2020.

p'la extrema do horizonte

\*Óleo sobre madeira. Henrique Pousão, 1883

(JORGE, 2015a, p. 98)

A descrição da obra se faz aos poucos por meio das sensações e percepções que a paisagem provoca no sujeito poético: o “odor do mar” e o “vento sobre os terraços” que prevalece na geografia insular; “os figos”, os “ramos dos limoeiros”, “a agrura do fruto da piteira/ no cipreste” que destacam a vegetação local e seus sabores; os “répteis senhores do muro de pedra/guardiães de vinhedos” que, junto ao vulcão Vesúvio, não figuram nitidamente na reprodução da pintura e, por isso, podem ser identificados como elementos que foram levados aos versos do poema a partir da memória do sujeito poético, aparentemente deslumbrado pelas características da paisagem natural mediterrânea.

A figura feminina é “lembrada” e ganha vida aos olhos do sujeito poético, assim como verificamos no poema Santa Ana. A mulher que contrasta com a vegetação natural de Capri “pisou a tela do moço Henrique” e “ficou prisioneira na paisagem no colorido/ no meio do ar”. É interessante como essas construções evocam uma ação realizada pela figura retratada, como se ela fosse responsável por ser representada na pintura do artista, Henrique Pousão. Na estrofe seguinte o sujeito poético ainda atribui outra ação à mulher que “à luz da água marinha/soltou os cabelos do lenço vermelho”, que provavelmente ficaram esvoaçantes quando expostos ao vento do espaço descoberto.

É linda a forma como o poema resgata a paisagem luminosa e agreste das terras mediterrâneas retratadas pelo artista, em 1883, atribuindo ações à figura feminina, que se transforma em personagem com a laboração do discurso poético que, por sua vez, constrói uma breve cena bem ambientada e, sobretudo, repleta de vida. O próprio leitor é convidado pelos versos a sentir as sensações descritas, participando dessa experiência que vai além do que é visível na imagem pré-existente.

### **Considerações finais**

*Mirleos* é, portanto, uma obra em que a intermedialidade tem seu valor em alguns níveis dos quais destacamos, sobretudo, a

combinação de mídia, em que consideramos, na composição do livro, a associação entre o texto poético e a seleção de fotografias que reproduzem os objetos estéticos; e as referências intermediáticas, uma vez que todos os poemas referenciam as mais diversas formas de manifestações artísticas no âmbito das artes visuais, como foi possível observar no breve estudo dos três poemas selecionados.

Nesse sentido, entendemos que a combinação de mídias é relevante para a realização da leitura dos poemas devido aos processos de referências intermediáticas que ajudam a compor o eixo temático principal desta obra, pois, é também a partir da visualização dos objetos do Museu Nacional Machado de Castro que o leitor pode acompanhar o sujeito poético, observando e compreendendo alguns pormenores que surgem nas tensões entre texto poético e imagem. Ademais, com esse exercício de leitura e análise da obra poética e da obra artística, o interlocutor também é capaz de perceber a presença do gesto ecfrástico na composição desses poemas, reconhecendo na poética os elementos de outros campos das artes.

Para encerrar esta reflexão, retomo as palavras de António Guerreiro acerca da escrita de Fernandes Jorge em *Mirleos*, ao observar que “o poeta não é nem quer ser um iconólogo nem um historiador da arte, mas um inventor de cenas de uma grande sensibilidade, criadoras de mundos e determinadas por um princípio narrativo que se suspende para se abrir ao ilimitado da poesia” (GUERREIRO, 2015:s/n). É justamente isso que verificamos na obra em análise, que coloca em perspectiva as relações intermediais entre texto e imagem e consolida uma poética que se propõe a ultrapassar as fronteiras das artes e as limitações da visão.

## Referências

- AMARAL, Fernando Pinto do. *O Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- CARLOS, Luis Adriano. *Fenomenologia do discurso poético: ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- FERREIRA, Vitor. Uma visita às “admiráveis ruínas” em *Mirleos* (2015), de João Miguel Fernandes Jorge. In: *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 6, 30 out. 2015.

- GUERREIRO, António. “Para além da imagem”. *Público*, 30 de abril de 2015. Cultura-Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/04/30/culturaipsilon/critica/para-alem-da-imagem-1694011>> Último acesso em: 20/09/2020.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Obra poética. v. 1* [Sob Sobre Voz, 1971/ Porto Batel, 1972]. 2.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987a.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Obra poética. v. 2* [Turvos Dizeres, 1973/Alguns Círculos, 1975.] 2.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987b.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Museu das Janelas Verdes*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2002.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Mirleos*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2015a.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *O Bosque*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2015b.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005), “*Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on intermediality*”, *Intermedialités*, nº26, 43-46, <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n-6-im1814727/1005505ar/>> Último acesso em 20/09/2020.
- REIS, Maria Miguel Flor dos. *Acontecimentos de Leitura: Pickpocket de João Miguel Fernandes Jorge e a cinematografia de Robert Bresson*. 2019. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

## Samuel Beckett e Henry Lok: dois quadrados performáticos

Otávio Guimarães Tavares (UFPA)<sup>1</sup>

### Primeiro quadrado

Samuel Beckett perseguiu alguns temas à exaustão. No início do romance *Molloy* (2010), escrito em 1947 e publicado em 1951, o narrador interrompe sua exposição sobre a situação de confinamento em que se encontra para descrever a movimentação de dois andantes, A e C. Estas figuras, com suas cabeças baixadas e casacos longos, caminham um em direção ao outro, se encontram, se olham e se separam. Há, aí, a descrição de um movimento, de um ato de locomoção motriz, no início do romance, quase como a descrição para uma peça.

Se o confinamento é nitidamente central à obra de Beckett, não devemos ignorar o quão também é paralelamente importante o andar. Movimento e prisão são duas faces de um mesmo universo. Ambos são caros a Beckett, tanto como tema, quando como modo de narrar e construir a ação cênica. Em *Waiting for Godot*, Vladimir e Stragon andam para lá e para cá em um pequeno trecho da uma estrada no campo. Em *Footfalls*, May anda de um lado para o outro quase como um metrônomo. Não obstante, é em *Quad I e II*, peças para televisão gravadas nos estúdios de Stuttgart em 1981 e descritas por Beckett em uma carta a Reinhart Müller-Freiengels como “a crazy invention for TV” (2016), que vemos estes dois elementos levados a um minimalismo serial extremo e a uma potência de assustadoras proporções.

Em *Quad I* temos quatro figuras em mantos encapuzados de cores distintas – azul, amarelo, vermelho e branco – que andam por um palco quadrado dentro de um esquema predefinido. Estas figuras entram em cena em diferentes momentos, só coabitando o palco por um curto período de tempo. A cada figura está associado um som repetitivo que toca enquanto esta está no palco. Em *Quad II* temos as mesmas figuras encapuzadas, que agora vestem mantos cinza e

1. Professor no Instituto de Letras e Comunicação (ILC), atuando na Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas (FALEM) e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Email: otaviogt@ufpa.br.



andam lentamente em um silêncio que só é quebrado pelo barulho do seu andar. Estando desprovido de cores, a sequência ocorre somente uma vez. *Quad II* ocorreria cem mil anos após *Quad I*. Ver *Quad II* após *Quad I* reconfigura *Quad I*. As cores marcadas e vibrantes (algo relativamente estranho à produção de Beckett, tão afeita a pouca luz e ausência de cores) contrasta com o monocromático *Quad II*. As características sensorio-perceptivas se tornam potencializadas pelo contraste imposto pela sequência. Diante desta complexidade na performance, o texto escrito da peça consiste em cerca de duas páginas de direções esquemáticas para a configuração do palco e a movimentação dos atores dentro de um esquema de permutação serial.<sup>2</sup>

Mas não são somente os corpos moventes das figuras em palco que estão em questão. *Quad I + II* implica nossos próprios corpos. A câmera coloca um ponto de visão fixo – padrão do teatro –, mas “superado” em obras televisivas a partir da possibilidade de uma câmera móvel. Ao fixar algo que o gênero televisivo havia desfixado (uma de suas características centrais), Beckett parece reverter e forçar uma quebra com aquilo que havia sido recém “conquistado”. Há um processo de estranhamento que surge aí, ao nos forçar a experienciar o antigo no novo, o fixo naquilo que é marcado como conquista do movimento<sup>3</sup>. A posição da câmera parece tensionar esse natural/artificial da visão televisiva, ao mesmo tempo em que, junto à iluminação fixa e central, parece criar o palco, pois o quadrado/palco em que as figuras caminham só existe onde vemos (fato marcado pelo aparecer e sumir na escuridão dos atores).

Ao mesmo tempo, devemos pensar essa “visão criadora” como um modo de projetar nossa corporeidade e possibilidade de sermos afetados [afetados?] por aquele espaço que, dentro de um cubo – televisão – e sua perspectiva marcada, dá um caráter material corpóreo à peça enquanto plano quadrado dentro de uma caixa, uma espécie de artefato de quadrados e cubos, em que a percepção se torna central dentro da ênfase na repetição de cores e sons (angustiante)

2. Para uma descrição e análise mais completa da elaboração e montagem de *Quad I + II* veja o artigo de Luciano Gatti “Quadrat I+II: a peça serial de Samuel Beckett” (2017).
3. Ulrika Maude (2009) afirma que o elogio da lentidão e entropia presente na obra de Beckett pode ser compreendido como uma crítica da modernidade a partir de uma perspectiva pós-guerra. Uma crítica similar a aquela empreendida por Charlie Chaplin em *Tempos Modernos*.

e, depois, no *Quad II*, no monocromo e sons mínimos. Esse efeito é maximizado pelo contraste de cunho sensorio-perceptivo corpóreo.

## Segundo quadrado

Durante a idade média, labirintos eram dispostos no chão de catedrais de modo a permitir àqueles que não pudessem empreender a caminhada a Jerusalém lograssem emulá-la percorrendo o caminho do labirinto. O andar pelo labirinto substituía ir à Jerusalém, mas, mesmo sendo simbólico de outra jornada, não deixava de ser uma ação. Andar por um destes labirintos tinha algo de uma ação cênica, de contar uma ação por outra.

Há um tipo de poema comumente chamado de labirinto poético ou labirinto cúbico, dos quais os exemplares ibéricos dos séculos XV a XVIII são alguns dos mais notáveis. Este tipo de poema é denominado de labirinto, pois o modo de leitura deve seguir certos caminhos indicados, emulando o andar por um labirinto. Ao mesmo tempo, estas obras preservam dos labirintos a ideia de que há algo oculto a ser encontrado – Jerusalém, ou a cidade de Deus – localizada no centro do labirinto. A tradição inglesa, de modo diverso à ibérica, tendeu a produzir o que se chama de *pattern poems*<sup>4</sup>, poemas visuais em forma de urnas, machados, asas, círculos, losangos, e outras elaborações geométricas, como também produziu emblemas, composições que consistiam em uma imagem alegórica e um poema glosando a imagem. Não obstante, em 1597, Henry Lok publica um poema labirinto prodigioso no *Sundry Christian Passions*, intitulado “A square in verse of a hundred monasillbles only: Describing the sense of England’s happiness”. Este quadrado poético, composto por 100 palavras monossílabas arranjadas em um tabuleiro 10x10, acompanhado de uma série de instruções e um “poema” (que consiste na transcrição direta tradicional do quadrado), é uma elaborada homenagem à rainha, em que o leitor deve compreender certos procedimentos procedurais para poder trilhar/ler a obra.

As instruções para uso e leitura são listadas da seguinte forma:

4. George Puttenham, em seu famoso tratado de 1589, *The Arte of English Poesie* dá os parâmetros para este tipo de composição.

## THE OBSERVATIONS OF THE SQUARE FOLLOWING

1. *A Saint George's crosse of two collumbs, in discription of her Maies- tie, beginning at A, and B, in the middle to be read downward, and crossing at C and D to be read either single or double.*
2. *A S[saint] Andrew's crosse, beginning at E and read thwartwaies, and ending with F, containing the description of our happie age, by her highnesse.*
3. *Two Pillers in the right and left side of the square, in verse, reaching from E and F perpendicularly, containing the sum of the whole, the latter columbe hauing the words placed counterchangeably to rime to the whole square.*
4. *The first and last two verses, or the third and fourth, with seuenth and eighth, are sense in them selues, containing also sense of the whole.*
5. *The whole square of 100, containing in it self fiue squares, the angles of each of them are sense particularly, and vnitid depend each on other, beginning at the center.*
6. *The out-angles are to be read 8 seuerall waies in sense and verse.*
7. *The eight words placed also in the ends of the S. George's crosse, are sense and verse, alluding to the whole crosse.*
8. *The two third words in the bend dexeter of the S. Andrew's crosse, being the middle from tho angles to the center, haue in their first letters T. and A. for the Author, and H. L. in their second, for his name, which to be true, the words of the andgles in that square confirme.*
9. *The direction to her Maiestie in prose aboue, containeth onely of numerall letters, the yeare and day of the composition, as thus, DD. C. LL. LL. LL. LL. VV. VV. VV. VV. VV. VV. VV. VV. IIIIIIIIIIII. For, 1593. June V: (LOK, 1871, p. 80).*

Como nos *pattern poems*, é importante notar que os sentidos (direcionais) dos modos de leitura não estão separados do que está sendo tratado no poema. Entretanto, diferente dos *pattern poems*, o foco central dos labirintos não repousa sobre a forma visual, mas sobre a elaboração complexa e inventiva dos procedimentos de leitura e decifração do poema. Estes poemas podem ser lidos como uma exasperação máxima das noções de engenho ou invenção seiscentistas<sup>5</sup>. No de Lok, o leitor é auxiliado por guias. São palavras

5. Para uma leitura mais aprofundada deste tema veja *Ação e Artificio* (TAVARES, 2015).

em latim que se encontram ao redor do quadrado, formando dois versos: *Haec Quadrata Firma Forma* e *In Hoc Signo Vinces* (referindo-se à visão da cruz de Constantino I). Além disso, as primeiras indicações processuais são guiadas por diferentes tipos de cruzes: a cruz de São Jorge na forma “+” e a de Santo André na forma “x” podem representar um elogio e bênção ao governo de Elizabeth, sendo, respectivamente, São Jorge o santo padroeiro da Inglaterra e a cruz de Santo André um sinal do poder imperial cristão. Elaborando sobre esta simbologia, pode-se dizer que a forma quadrada representa a base do governo da rainha e a cruz que está escondida no centro do quadrado representa sua natureza abençoada – elaborada diante do direito divino dos reis – e o caminho para a vitória. Assim, a forma expressa mais uma vez o que é indicado pelo versículo, no qual maioria das leituras possíveis louvarão a graça da Rainha, seu reino justo, e a apontarão como bendita de Deus, guardando aí também um sutil toque de vitória bélica – força e violência – e poder político.

Como indica Barakan (1975), dentro de uma concepção renascentista de paralelo entre corpo e cosmo como milagre de simetrias entre o micro e o macro – ecos platônicos e uma reinterpretação cristã paulina –, surge o paralelo entre corpo e estado. A Rainha é compreendida como o estado, lembrando aqui a concepção de monarquia absolutista encabeçada por Henry VIII e apoiada por Elizabeth I. O corpo da rainha é visto como forma metafórica de união entre a pluralidade de corpos, sendo ela chefe do estado e da igreja anglicana. O sucesso da monarca como poder absoluto implica a alegria do povo que ela contém dentro do seu corpo/estado.

Ambos os quadrados, o de Beckett e o de Lok, são performáticos, são matéria para ação. Ambos os quadrados indicam uma potência operatória, indicam um agir procedural.

### **Intermídia e corpos moventes**

A partir de Katharina Reiss, Mary Snell-Hornby (1997) nota que peças teatrais são obras multimídia. Em certa consonância com a noção de Roman Ingarden (1937) de que as obras teatrais são um caso limite do literário que, em sua concretização, ultrapassam fronteiras em direção a outras materialidades, Snell-Hornby afirma que se trata de textos escritos para serem falados ou cantados e que

“em grau variado dependem de meios (técnicos) não linguísticos ou outras formas não verbais de expressão (gráfica, acústica e visual) para sua realização completa” (1997, p. 188, tradução minha). O que pode ser entrevisto a partir de Snell-Hornby, e a análise ontológica de Ingarden, é que a ação é o cerne fundamental que permeia o campo teatral, estando na raiz de seu vir-a-ser multimidiático.

Tendo o teatro como ponto guia, poderíamos aferir que tanto as peças tardias de Beckett (sobretudo as produções televisivas), quanto os poemas engenhosos visuais quinhentistas e seiscentistas operam uma exasperação desta expansão midiática, podendo ser compreendidas, como indica Luciano Gatti (2016) ao se referir à obra de Beckett, como pontos privilegiados para a compreensão dos problemas herdados das várias mídias e gêneros que são nestas obras tocadas e incorporadas.

Não obstante, ao invés de focar na multiplicidade de mídias, penso que seja possível apontar para aquilo que dá margem a sua possibilidade ou que é, inversamente, apontado por elas, pois se a ação performática pode ser compreendida como base para uma multimodalidade, é no corpo que esta ação encontra seu lugar. O que me interessa aqui é o corpo motriz como cerne fundamental para o modo de ser acional destas obras, mesmo na ambiguidade maquínica de corpos que agem como quase autômatos em *Quad*.

O corpo em Beckett é constantemente apresentado sob essa dupla efígie de corpo quase destruído, efêmero, doente, quebrado, fraco, decadente, mas sempre corpo ainda movente. Ou seja, a destruição dos corpos pode apresentar sua inaptidão diante do mundo pós-guerra, mas também pode apontar para sua perseverança, moribunda que seja, diante da mesma realidade<sup>6</sup>. Em *Quad I* a união de cores vibrante, sons repetitivos e movimentos sequenciais parecem aspectos que trazem o espectador ao corpo, tanto aos corpos em cena, quando aos próprios corpos que percebem. O sensorio se torna a forma patente de existência serial daqueles corpos, como

6. Seán Kennedy (2015) aponta que no início do século XX haveria uma espécie de “teoria da degeneração” ligada a correntes eugenistas. Essa teoria de contornos imperialistas e colonialistas teria seu alge com os campos de concentração nazistas. Beckett, em sua obra pós-guerra, se apropria deste discurso, mas o articula na contramão das ditas teorias, promove mesmo um elogio dos corpos “degenerados” e promovendo uma valorização da entropia.

algo infernal que retoma as referências já bastante marcadas entre as figuras andantes de *Quad* e os corpos submissos condenados no *Inferno* de Dante.

A corporeidade da obra de Lok na leitura está no mover o papel e traçar o olhar para construir versos. Trata-se de uma forma de intencionalidade motriz que funciona como indicação do movimento. A própria proposta de um labirinto poético já indica a emulação do ato de andar por um espaço limitado, de construir um caminho, que se efetiva como construção de versos e sentido direcional/significativo no poema labirinto.

É sabido que, mesmo na leitura silenciosa, nosso aparelho fonador se põe como que a postos e antecipa o movimento vindouro da articulação da fala. Merleau-Ponty (2006) nota que não precisamos objetivar os movimentos do nosso corpo para efetua-los. Agir é se lançar ao mundo dentro de uma esfera habitual motriz que não pode ser reduzida aos limites físicos do corpo objetivo. Toda ação é feita com corpo todo dentro de uma síntese corporal, entrelaçada com a potência perceptiva. Merleau-Ponty deixa claro que a movimentação motora e a percepção do corpo devem se alinhar para que haja linguagem. Falar ou dizer são somente possíveis como uma sincronia entre estes.

Trilhar o poema é construir, decifrar e compreender – experimentar – um conjunto perceptivo e acional centrado sobre a palavra, propondo um modo distinto de estar no mundo a partir de uma leitura. Isto é, o linguístico do poema labirinto se torna um novo modo de estar/ser – pensar, agir, dizer, sentir – a partir da ação performática do corpo em que o leitor é levado a experimentar a “felicidade” proposta pela prosperidade do estado (corpo da rainha) dentro do duplo jogo retórico de *delectare et movere*.

Estamos diante de uma série de corpos. Em *Quad*, temos os quatro corpos que encenam e andam (que agem no palco) e os corpos que percebem (o público) que não age, mas é inferido no espaço televisivo, no olhar elevado da câmara que, com sua projeção, cria o tablado onde as figuras andam. Em Lok, temos o corpo da rainha/estado inferido e feito presente na obra e o corpo de quem lê e age ao trilhar caminhos de leitura, reafirmando a “felicidade” política do estado. Em ambos temos uma obra-corpo-artefato que indica uma ação performática, um esquema potencial para ação.

## Performance

Roman Ingarden (1973) concebe a obra de arte literária como uma construção e configuração (*Gebilde*) esquemática potencial em estado de disponibilidade, que deve ser concretizada pelos atos intencionais de um leitor. Quando passa ao teatro, Ingarden vê a concretização como a efetivação material de elementos textuais<sup>7</sup>. No exemplo de *Molloy* (2010), mencionado acima, temos a descrição do movimento de A e C que permite construir aquela cena/imagem, permite concretizar aquilo que existe em potencial no texto.

Em diálogo com Ingarden, Amie Thomasson (1999, 2004) elabora o conceito de *artefatos abstratos*, tipo de entidade compreendido por leis, teorias, instituições, conceitos, personagens, proposições, e outras entidades culturais elaboradas através de atos intencionais. São, portanto, similares a artefatos físicos construídos – no sentido de que são feitos e podem ser destruídos –, que necessitam de alguma base real/material espaçotemporalmente localizada e determinada de entidades contingentes para manterem sua existência – como livros, textos, partituras, memória, performances –, mas que são abstratos pelo fato de não terem localização espaçotemporal precisa.

Neste sentido, *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (2010) poderia ser compreendido como um artefato abstrato, como também o personagem Estragon da mesma peça. Estes não seriam, então, meramente enunciados lógicos que teriam o propósito de representar algo mentalmente. O personagem Estragon seria um construto intencional, um esquema para realização/construção de um “Estragon” possível e sempre distinto, da mesma forma que a peça (texto) como um todo é um esquema potencial, uma instrução, para a concretização/construção da obra *Waiting for Godot*. Estragon foi construído por Beckett como instruções de uso. Elas são um modo de artificializar o meu sentir/perceber/dizer/agir “Estragon”. No caso do teatro elas são instruções para “ser” Estragon em ato/performance. Se ajo como proposto, pareio meu modo de ser ao da obra de arte, e artificializo-me com relação ao seu modo de operar.

7. Mesmo em um teatro realista ainda há detalhes do que existe no palco que devem ser preenchidos pelo espectador: uma tocha apagada por uma tocha acesa, um pano ao fundo pela escuridão da noite, etc.

Ainda em consonância com Ingarden, Hans-Georg Gadamer, em seu *Truth and Method* (2006) pensa a obra de arte como configuração e jogo/peça teatral (*Spiel*)<sup>8</sup>. O jogo na concepção de Gadamer é considerado como um acontecimento/movimento independente do jogador em questão (não é uma relação do jogador-sujeito diante de um objeto). Por exemplo, no futebol, o jogo acontece a despeito dos jogadores individuais, a despeito de suas consciências ou psiques específicas. O jogo é um agir a despeito de si, é algo maior do que eles, de suas vontades subjetivas particulares. Os jogadores agem pelas regras do jogo, pelos objetivos e modos de agir requeridos daquele modo de ser. É o jogo que produz aquele movimento-jogo. Desta forma, o jogo – obra de arte – é um acontecimento emergente (algo maior do que as partes). De forma próxima à proposta de Ingarden, jogar é agir por uma configuração (*Gebilde*), é ocupar um papel ou conjunto de regras dentro deste todo de ações. O jogo emerge dos atos conjuntos, por ser permeado por essas regras de ação.

Ao modo da proposta de Gadamer em que o jogo joga o jogador, Alice Rayner (1994, p. 5) dirá que “o construto confere identidade” e que há um nublado entre sujeito actante e observador. É a volição do jogar/atuar que se torna nublada. Nesta concepção de ação, a volição não é o ator central, havendo mesmo uma sugestão de quase autonomia do jogar, em que este é visto como um modo de ser e um campo medial.

A partir destas concepções dois aspectos se tornam fundamentais: primeiro, mesmo que todas as obras necessitem de algum tipo de ação para serem, é no teatro ou nas obras performáticas propriamente ditas que a ação atinge seu valor máximo, tendo em vista que há ali uma concretização material e motriz (há uma diferença fundamental entre *Molloy* e *Waiting for Godot* no que diz respeito à concretização, já que *Molloy* não pode ser caracterizado como uma partitura para ser X ou Y); segundo, que o fundamental nas obras analisadas de Beckett e Lok é que este modo de ser performático está configurado pela linguagem.

8. A palavra *Spiel* em alemão, como a palavra *play* em inglês, comporta uma polissemia de significados que escapa às línguas neolatinas. Elas podem indicar “jogar”, “peça teatral”, “brincar”, e são a raiz para a palavra para “atores”, “jogadores”, “teatro”, entre outros termos.



## Artefato linguístico

Podemos pensar a performatividade da obra em dois níveis. Primeiro, que as obras necessitam de uma interação material corpórea para que aconteçam, isto é, que necessitam de um agir performático para ser e este agir é indicado pelo artefato linguístico. Estes artefatos pedem um encenar, um mexer-se, um mexer a obra, um produzir caminho, andar, construir. Segundo, como aponta Celso Braida (2018), as obras instauram algo onde antes não havia. A performance produz algo, uma ação, um fictício (entendendo aqui ficção no seu sentido positivo, não de falsidade ou mentira, mas de uma potência, de algo que pode ser, e sem uma quebra direta com a realidade, mas parte integral dela).<sup>9</sup>

Em *Quad*, a descrição vira motor para corpos e movimentos. Temos um texto que é somente didascália, somente a instrução de uso, somente a indicação do que pode haver. E estas palavras da didascália devem se desfazer para se tornarem ato e somente ato. Há o que poderíamos chamar de um desfazer do dizer. Em *Lok*, essa base artefactual linguística não se desfaz, ela perdura como o tabuleiro visual de um jogo ainda utilizável. Ela permanece visível e é um campo onde o literário pode ocorrer e, mais fundamentalmente, pelo qual ele ocorre. A linguagem delimita as possibilidades combinatorias e as coloca em aguardo para a ação.

Aqui vale pensar ao lado de John Austin (1975) no âmbito geral de sua teoria dos atos de fala dentro de uma concepção pragmática da linguagem, em que a linguagem afeta o mundo de modo a construir um âmbito de nossa existência, fato retomado por Thomasson (1999) ao pensar os artefatos abstratos. Como indica Cassin (2009), não se trata de ater-se somente aos atos ilocutórios, mas de compreender

9. Notemos que aqui, de certa forma, até mesmo *Molloy* pode ser um modo de alterar seu modo de ser em um sentido mais sutil. Mas sustento que ela carece de uma interação material corpórea mais forte como condição de ser. Seria possível ainda argumentar que a leitura como ato a partir da movimentação necessária dos olhos e de uma síntese corpórea que há no ato da leitura comum, entretanto, tal interação não altera substancialmente a materialidade da obra, nem gera outra materialidade, levando muito mais a uma espécie de apagamento do corpo em um ato de imersão na obra, como bem nota Merleau-Ponty na *Prosa do Mundo* (1969).

que a linguagem constrói o mundo a partir de uma gradação em que o perlocutório descreveria o mais sutil e o ilocutório é o mais direto.

O modo serial como a ação se dá em ambas as obras é notável. Em ambas, há a ideia de levar à exaustão um conjunto variável dentro de uma estrutura fixa vazia. Em ambas, a estrutura de reiteração e recursividade serial pode ser vista como de base fundamentalmente linguística ao modo dos dois eixos da linguagem apontados por Saussure (1974). A linguagem não está somente na construção do artefato, mas na base de seu próprio modo de operar, devendo ser interpretada não só como o que é dito, mas como um modo de fazer que chega nublar o caráter semântico do dizer.

A obra de Lok é regida pela retórica clássica, em que a *aesthesis* não é a finalidade da arte poética. Há um propósito a ser atingido e um *decorum* a ser seguido. O *delectatio* nunca era encarado por si, ele sempre era um *delectare et movere*, ou seja, há sempre uma finalidade ou causa que o rege. O sensorio perceptivo – a ornamentação da obra – era visto como submetido ao princípio retórico de mover o espectador a algo. A obra pretende mover o leitor/usuário a partir da ação que este tem que exercer com a obra, pretende reafirmar certos valores políticos dentro da monarquia elisabetana ao indicá-lo, a partir do seu engajamento acional com a quantidade vertiginosa de caminhos possíveis na obra, a esmagadora “alegria” do estado na imensidão de possibilidades. Elemento que vem marcado já no título e ressoa com ecos de um inefável pela quantidade.

Em Beckett os procedimentos de recursividade serial permanecem. Entretanto, não há mensagem ou elemento dizível semântico que surge da ação. Não há um sentido enquanto dizível semântico. Há somente um sentido direcional corpóreo, um se mover. Este movimento motriz pode apontar ecos e marcas das grandes guerras e de nossa contemporaneidade capitalista doentia, mas não há um conteúdo semântico específico. Devemos, portanto, alterar nossa pergunta perante a obra e indagar não “o que diz *Quad?*”, mas “o que faz *Quad?*”.

### **Tornar a repetição uma força**

Ambas as obras, a de Beckett e a de Lok, levam a ação à exaustão. A performance permite uma dialética estranha. Há um inusitado nível de confronto entre instruções complexas e minuciosamente

precisas, e um minimalismo da performance que resulta em uma força impactante. Nesta linha, poderíamos, por exemplo, relacionar as obras de Lok e Beckett às esculturas de Tony Smith como *Die*, não só pela forma geométrica, mas por sua ambígua relação repetitiva – no cubo marcado também no título como dado de jogar – e a associação ao ato de morrer (*to die*). O que fica marcado é uma força pela performance e exaustão serial. Exaustão que em Lok é exemplo de uma graça infinita do corpo político da rainha e, em Beckett, da sociedade pós-guerra, dos corpos em marcha.

Mas se Lok molda o leitor em seu louvor à rainha, em um movimento em que todos os caminhos levam e esse final, Beckett nos mostra outro rumo. Rayner (1994) nota que a performance habita um espaço entre o campo conceitual da ação e a imediatez material do movimento motriz (o *do* em inglês). De certa forma, poderíamos afirmar que a repetição constante no *Quad* de Beckett é um modo de despir a ação até chegarmos a sua ossatura não conceitual e, a partir daí, recompor um novo significado para ela. Em *Quad*, nós vemos corpos se mexendo e a repetição destes movimentos lentamente quebra nossas outras noções que circundam o evento para que possamos ver o agir como força corpórea pura. Somente depois que obtemos isso é que podemos retornar e reconstruir aquela motricidade como ação, como hábito, como uma possível indicação de tortura, das recorrências capitalistas, do confinamento, da guerra, da fixidez do observador e assim por diante.

Se Beckett via o hábito como um grande mortificador – um amortecer dos sentidos –, para Merleau-Ponty o hábito é criado pela repetição e incorporação de um movimento ou modo de agir ao nosso corpo. Ambiguamente, ele pode ser um mortificador, mas também é uma espécie de condição para ação (andar, por exemplo, só é possível porque não necessitamos objetivar nossos movimentos toda vez queremos caminhar). O hábito só é quebrado quando algo de estranho interfere. Em *Quad*, poderíamos apontar uma relação às avessas em que a repetição infernal quebra nosso hábito, nos permitindo ver e sentir o movimento em seu estado corpóreo primal e, a partir daí, reconstruir sentido. *Quad* produz uma quebra com o hábito a partir daquilo que dá luz ao hábito e força uma objetivação da existência corpórea.

## Considerações finais

A obra de Lok performa a felicidade do estado. A de Beckett performa o tédio e desgaste de cem mil anos na repetição infernal da sociedade pós-guerra. A repetição vista como positiva em Lok, ou como marca de uma vitória, em Beckett é desgaste, desumanização. Passamos da alegria e celebração ao cansaço. O que resta para nós?

Em Lok temos um ponto supremo que garante esta felicidade: a divindade que se faz presente pela monarca. Em Beckett, após segunda guerra, não temos mais ponto de origem ou garantia da felicidade, temos uma proliferação de corpos enclausurados. O ponto central do quadrado é um lugar de perigo, um ponto a ser evitado de todas as maneiras. O andar ocupa um lugar central em ambas as obras. Se em Lok o andar aponta para um sentido oculto no labirinto, em *Quad* temos um andar que marca a extrema falta de propósito ou finalidade em uma jornada que – em *Quad II* – leva à extrema indistinguibilidade entre os que andam. Todos se tornam o mesmo em um puro andar, um “do” apagado ao seu limite de exaustão. Em Lok o quadrado é a condição divina da alma encarnada. Em Beckett é a marca de um confinamento indefinido na sociedade que nos cerca.

## Referências

- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University, 1962.
- BARAKAN, Leonard. *Nature's work of art: the human body as image of the world*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- BECKETT, Samuel. Molloy. In: *Selected works of Samuel Beckett (volume II)*. New York: Grove Press, 2010.
- BECKETT, Samuel. *Quad*. In: *Selected works of Samuel Beckett (volume III)*. New York: Grove Press, 2010.
- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. In: *Selected works of Samuel Beckett (volume III)*. New York: Grove Press, 2010.
- BRAIDA, Celso. Arte, ação e ficção do possível. In: VACCARI, Ulisses (org.). *Arte estética*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018.
- CASSIN, Barbara. *Sophistics, rhetorics, and performance; or, how to*

- really do things with words*. (Trad. de Andrew Goffey). *Philosophy & Rhetoric*, v. 42, n. 4, p. 349-372, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25655365>. Acesso em: 2 jan. 2019.
- CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (org.). *The Letters of Samuel Beckett 1966-1989* (vol. 4). Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. (2<sup>o</sup> ed.) Trad. Joel Weinsheimer; Donald G. Marshall. New York: Continuum, 2006.
- GATTI, Luciano. As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica. *ARS*, ano 14, n. 27, p. 91-106, 2016.
- GATTI, Luciano. *Quadrat I+II: a peça serial de Samuel Beckett*. *Euto-mia*, v. 20, n. 1, p. 100-125, dez. 2017.
- INGARDEN, Roman. *The Literary work of art*. Tradução George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University, 1973.
- KENNEDY, Seán. 'Humanity in ruins': Beckett and history. In: VAN HULLE, Dirk (Ed.). *The New Cambridge companion to Samuel Beckett*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- LOK, Henry. *Poems*. Lancashire: [impressão particular], 1871.
- MAUDE, Ulrika. *Beckett, technology and the body*. London: Cambridge, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- RAYNER, Alice. *To Act, to do, to perform: drama and the phenomenology of action*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1974.
- SNELL-HORNBY, Mary. 'Is This a dagger which i see before me?' *the non-verbal language of drama*. In: POYATOS, Fernando (Ed.). *Nonverbal communication and translation*. London: John Benjamins Publishing, 1997.
- TAVARES, Otávio Guimarães. *Ação e artifício: por um conceito de arte e ontologia da obra de arte a partir da produção letrada seiscentista, da poesia experimental e da arte digital contemporânea*. 2015. 439 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Pós-Graduação em

Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2015.

THOMASSON, Amie L. *The Ontology of art*. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell guide to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

THOMASSON, Amie L. *Fiction and metaphysics*. New York: Cambridge University Press, 1999.

## O palco na tela, a tela no palco: filmando Shakespeare na Royal Shakespeare Company

Paulo da Silva Gregório (Universidade Federal do ABC)<sup>1</sup>

A companhia teatral britânica *Royal Shakespeare Company* (RSC) tem, há décadas, explorado relações entre o palco e a tela em suas produções de peças de Shakespeare. Desde que a companhia foi fundada, no início da década de 1960, montagens que alcançaram sucesso entre espectadores e críticos foram ressignificadas, fora do palco, por meio de adaptações cinematográficas e televisivas, disponibilizadas para o público em salas de cinema, canais televisivos como a BBC, arquivos, DVDs e plataformas digitais. Dentre as diversas adaptações de montagens da RSC para a tela, pode-se destacar *The Wars of the Roses* (1965), *King Lear* (1971), *A Midsummer Night's Dream* (1996) e *Hamlet* (2009).<sup>2</sup> O modo diverso como as produções teatrais são re-criadas para as telas dá origem a variados produtos midiáticos constituídos através de um entrecruzamento de elementos associados a tipos específicos de mídias como o teatro, a televisão e o cinema. Neste artigo, darei ênfase a um gênero de adaptação shakespeariana que, nos últimos anos, tem ganhado destaque por meio do trabalho da RSC e de outras instituições britânicas como o *National Theatre* e o *Globe*: a filmagem e transmissão ao vivo de montagens teatrais das peças de Shakespeare. Veremos que, embora haja uma tentativa de se enfatizar aspectos estéticos e performáticos comumente atrelados ao teatro, as adaptações são construídas a partir de um complexo entrelaçamento de formas midiáticas marcadamente teatrais, cinematográficas e televisivas. Minha discussão de uma montagem de *Hamlet* (2016), filmada para ser, inicialmente, exibida ao vivo nos cinemas, mostrará que se trata de um gênero híbrido que não apenas torna complicado defini-lo enquanto peça ou filme, mas também desconstrói velhas noções de que o teatro e o cinema possuem traços essenciais que os tornam completamente

1. Doutor pelo Shakespeare Institute (University of Birmingham). Atualmente, é professor visitante na UFABC.
2. John Wyver (2019) oferece um estudo detalhado sobre adaptações de montagens da RSC para as telas.

distintos. Ao problematizar a essencialização de diferentes mídias, essa modalidade de adaptação também subverte hierarquias estabelecidas entre o palco e a tela, impulsionando as plateias a reconfigurarem sua percepção acerca do que constitui uma autêntica re-representação da obra de Shakespeare para além do texto. No que se segue, discutirei o projeto da RSC “Live from Stratford-upon-Avon” (do qual *Hamlet* faz parte), relacionando-o com conceitos-chave dos estudos de intermedialidade. Essa discussão lançará luz sobre as trocas intermediáticas que fundamentam o caráter híbrido das filmagens das produções da RSC, e por meio das quais a montagem de *Hamlet* foi ressignificada na tela.

### **Shakespeare live: um gênero intermediático de adaptação shakespeariana**

Em 2014, a RSC apresentou uma montagem de *Ricardo II*, em que o ator David Tennant, famoso por sua atuação em uma das temporadas da série britânica *Doctor Who*, interpretou a personagem-título da peça. Além dos espectadores que lotaram o *Royal Shakespeare Theatre* (RST), muitos dos quais estavam primordialmente interessados em ver Tennant como Ricardo, outros públicos puderam apreciar a montagem nos cinemas enquanto ainda estava sendo encenada. A transmissão ao vivo desse *Ricardo II* nos cinemas inaugurou o ambicioso projeto “Live from Stratford-upon-Avon”, que até hoje vem sendo desenvolvido pela companhia. A intenção de Gregory Doran, diretor artístico da RSC e idealizador do projeto, é montar e transmitir ao vivo todas as 36 peças de Shakespeare do *First Folio*, além de *Pércles*. Até agora, 26 peças já foram produzidas e exibidas nos cinemas, incluindo *Os dois cavalheiros de Verona* (2014), *Hamlet* (2016), *Tito Andrônico* (2017), *Macbeth* (2018) e *A megera domada* (2019). As produções gravadas são, posteriormente, lançadas em DVD e disponibilizadas em plataformas de streaming, o que amplia a difusão delas entre espectadores ao redor do mundo interessados em Shakespeare e no modo como a obra dramática dele continua a ser reinventada pela RSC.

O “Live from...” tem ampliado o escopo de produções anteriores que, criativamente, adaptaram montagens teatrais da RSC para o cinema ou televisão. Além de conhecer a fundo a história da RSC,



Doran está inteiramente informado acerca das diversas adaptações shakespearianas realizadas previamente tanto pela RSC quanto por outras companhias teatrais britânicas, e tem inovado estratégias de filmagem, edição, exibição e distribuição empregadas anteriormente. John Wyver (2015, p. 287-288), produtor do “Live from...”, aponta que, entre as décadas de 1960 e 1970, a companhia trabalhou em parceria com a BBC e a ITV para filmar diversas montagens, dentre as quais ele destaca *Como gostais* (1962), *Ricardo III* (1965), *Antônio e Cleópatra* (1974) e *Macbeth* (1979). Essas adaptações combinaram técnicas televisivas e teatrais que exploravam várias possibilidades de reinventar Shakespeare na tela através de uma abordagem intermediária. Referindo-se às versões da ITV, Wyver (2015, p. 288) destaca que ao mesmo tempo em que as montagens foram re-encenadas para serem gravadas de câmeras múltiplas num estúdio de televisão, cenas de espectadores assistindo à performance no teatro da RSC foram incluídas no processo de edição, o que tornou mais elaborada a fusão de elementos reconhecidamente teatrais e televisivos. Depois de 1979, não foi produzida nenhuma outra versão televisiva de montagens da RSC até 2001, quando Doran adaptou uma montagem sua de *Macbeth* para o Channel 4. Diferente das produções anteriores, cujo processo de filmagem seguia um esquema de câmeras múltiplas que permitia capturar uma versão da performance ao vivo, cada tomada de *Macbeth* foi planejada, ensaiada e filmada separadamente através de apenas uma câmera, para só então ser editada em sequências (WYVER, 2015, p. 288). Wyver (2014, p. 114) acrescenta que o emprego de técnicas cinematográficas permitiu um melhor enquadramento e maior variedade em iluminação e performance. Além disso, o uso de um lugar real como set de filmagem representou uma ruptura considerável com a origem teatral da montagem, tornando mais complexo o entrecruzamento entre o teatral, o cinemático e o televisivo.

A mescla de elementos comumente empregados nas montagens teatrais da RSC (por exemplo, um estilo de performance marcadamente teatral que enfatiza o texto shakespeariano) com técnicas de filmagem e edição associadas ao cinema e à televisão tem fundamentado as produções que integram o “Live from...”. O caráter intermediário desse projeto se alinha com a crescente difusão e o constante desenvolvimento de novas mídias digitais, as quais têm impactado tanto a comunicação de um modo geral quanto a

produção e recepção de formas midiáticas tais como performances teatrais. Susanne Grennhalg (2014, p. 257) assinala que, além da crescente demanda por acesso, instituições shakespearianas agora têm de oferecer produtos que se adequem às agendas das novas mídias emergentes – especialmente no que diz respeito à interatividade, participação e criatividade – para que consigam asseverar o seu valor cultural. Pensando nessas questões, o diretor artístico da RSC estabeleceu que o objetivo principal do projeto seria ampliar o acesso às montagens da companhia e angariar mais público para as performances shakespearianas nos teatros. Uma atividade central do “Live from...” é a exibição gratuita das gravações das performances em escolas (WYVER, 2015, p. 289). Greenhalgh (2014, p. 257-258) recorda que escolas no Reino Unido puderam exibir *Ricardo II*, cuja gravação veio acompanhada de recursos online e uma entrevista interativa ao vivo com o diretor Gregory Doran e o ator David Tennant. Além do alcance educacional, é válido mencionar dois outros objetivos do “Live from...” os quais se associam com a notável intermedialidade que permeia as adaptações. Wyver (2015, p. 290) resalta que um desses propósitos é o interesse da RSC em criar um arquivo de alta qualidade com gravações de suas montagens, para serem usadas no setor de educação e disponibilizadas para consulta por acadêmicos e praticantes de teatro. Uma outra finalidade está atrelada à crença de que as filmagens poderiam divulgar o trabalho e as atividades da companhia, especialmente no exterior. Esse objetivo tem levado diretores e produtores a salientarem aspectos teatrais em detrimento dos fílmicos/televisivos, de modo que plateias internacionais interessadas no trabalho da RSC tenham acesso a uma experiência primordialmente teatral através das telas. Para Doran, as transmissões capturam o imediatismo e o caráter comunal das performances ao vivo:

Você compartilha da real performance enquanto está sentado, em tempo real, com as plateias em Stratford, para assistir à montagem; você ri, suspira, chora com elas, e aplaude junto no final (uma nova experiência no cinema!). Mesmo que você assista à exibição de uma reprise, o efeito é, curiosamente, o mesmo. Você aproveita o agora, o exato agora, que é o atrativo de Shakespeare. (DORAN, 2017, p. 9, tradução minha).

É justamente nessa tentativa de enfatizar teatralidade das montagens que acontecem as trocas intermediáticas que dão forma às filmagens e orientam as respostas dos espectadores, aos quais é oferecida uma experiência ao mesmo tempo teatral, cinemática e televisiva. Wyver (2015, p. 290) nos informa que, com a finalidade de ampliar o acesso às montagens, pretendia-se que as filmagens traduzissem para a tela, num formato vívido e imediato, a experiência teatral de assistir a uma performance no *Royal Shakespeare Theatre*. A intenção era reproduzir, por meio de imagens e áudio de alta qualidade, a narrativa da performance para uma plateia atenta que assistiria em um auditório escuro. Ao mesmo tempo em que a frase “não estamos fazendo um filme” tem sido um mantra repetido frequentemente pelas equipes de criação, reconhece-se que o processo de filmagem envolve muito mais do que simplesmente posicionar uma câmera no auditório e gravar tomadas estáticas. Wyver (2019, p. 172) chama de “tradução” o trabalho adaptativo pelo qual o espaço teatral e a performance são reconfigurados para a tela. No quesito técnico, as transmissões dependem de um posicionamento preciso das câmeras e dos microfones, da escolha e do sequenciamento de tomadas, de meticulosos ajustamentos de áudio, do ritmo dos cortes, além de outros elementos que, juntos, modelam o que é exibido na tela. No complexo processo de filmagem, são usadas seis ou sete câmeras estrategicamente instaladas no RST, três das quais se movimentam em carrinhos com rodas (*dollies*) para facilitar o deslocamento ao longo do palco e capturar nuances da performance através de uma variedade de enquadramentos. Uma quarta câmera é montada numa grua que se locomove ao redor do palco e dentro do espaço de performance, não apenas tornando ainda mais diversos os planos e ângulos, mas também proporcionando uma captura mais eficaz do fluxo da performance. Enquanto esse aparato de filmagem é executado de modo a ressaltar a experiência teatral, ele é desenvolvido em paralelo a um complicado processo escolhas diretoriais que acabam por minimizar ou deixar de fora elementos da *mise en scène* aos quais espectadores que assistem às performances ao vivo têm acesso. Lily McLeish, assistente de direção de *Dois cavaleiros de Verona*, revelou a Wyver (2019, p. 174, tradução minha) que

A câmera e a edição direcionam o olhar do espectador de modo que a plateia no cinema está sempre assistindo a uma versão

editada da peça, ao invés de ter a possibilidade de escolher para onde olhar a qualquer momento. Assim...eu preferia as tomadas abertas, pois sentia que estas permitiam que a plateia entendesse a montagem e o espaço. Claro, eu estava também fascinada pela proximidade que a câmera podia alcançar e me valia do detalhe imensamente. De um modo geral, acho que talvez seja importante mantê-la mais aberta, como um lembrete constante acerca do teatro e da performance ao vivo. Mas essa é a emoção e a liberdade dessa forma híbrida: ela nos possibilita transitar rapidamente entre a intimidade dos closeups e a amplitude dos planos abertos.

O entendimento de McLeish de que a filmagem e transmissão de uma performance ao vivo é uma forma midiática híbrida é compartilhado por críticos e outros diretores. Para Doran (2017, p. 9), as produções do “Live from” se situam num ponto intermediário entre filme e gravação de uma performance teatral. Referindo-se aos esforços empreendidos para proporcionar às plateias do cinema uma experiência teatral quase não-mediada, Alison Stone (2016, p. 632) aponta que as negociações entre o ao vivo e o gravado ressaltam o hibridismo intermidial das filmagens/transmissões e o seu caráter adaptativo; nelas, teatro, filme e televisão se intersectam. Nessa mesma perspectiva, Wyver (2019, p. 172, tradução minha) sublinha que

A linguagem visual das transmissões é claramente relacionada àquela do cinema convencional, mas, ao mesmo tempo, é uma linguagem especificamente televisiva, uma vez que é realizada em tempo real, dentro de um espaço coerente e com suas geometrias fixadas. Esse hibridismo pode ser visto, também, na combinação de elementos convencionalmente compreendidos como teatrais (origem, localização e encenação), cinemáticos (espetáculo visual, movimento de câmera, espaço social de recepção) e televisivos (o ao vivo, a gramática de câmeras múltiplas, um apresentador).

Tendo em vista que o notável hibridismo midiático do “Live from...” molda tanto a produção quanto a recepção das adaptações, é válido discutir o caráter intermidiático destas sob a luz de alguns conceitos dos estudos de intermidialidade. Gabriele Rippl (2015, p. 1) afirma que a crescente popularidade desse campo de estudos pode ser atribuída ao fato de que, na atual era digital, muitas obras de arte, artefatos culturais e textos literários, além de outras manifestações culturais ou combinam e justapõem diferentes mídias,

gêneros e estilos, ou se referem a outras mídias. É importante observar, entretanto, que embora o termo “intermedialidade” tenha sido usado pela primeira vez em 1983 (WOLF, 2010, p. 1), o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias e formas artísticas não é um fenômeno da modernidade, mas remonta ao tempo da Grécia e Roma antiga, quando semelhanças estruturais entre texto e imagem eram salientadas (RIPPL, 2015, p. 6). Apesar de não serem fenômenos exclusivos da era digital, o constante surgimento de novas tecnologias e mídias digitais tem apontado para novas possibilidades de se pensar sobre questões de intermedialidade e hibridização, as quais fornecem um entendimento mais amplo acerca da materialidade e midialidade de práticas artísticas e culturais, conforme aponta Rajewsky (2005, p. 44). Nesse sentido, a intermedialidade se configura como um importante campo de estudo que não apenas investiga os processos intermediários dos quais se originaram produtos midiáticos específicos, mas também o modo pelo qual as interfaces entre mídias distintas afetam nossa comunicação e percepção de como significados são produzidos através de um complexo entrecruzamento de várias mídias e formas artísticas.

Enquanto o caráter interdisciplinar da intermedialidade possibilita que as relações entre mídias sejam abordadas a partir de várias perspectivas, ele impossibilita que haja uma definição unívoca para o termo. Rippl (2015, p. 1) nos lembra que a intermedialidade tem se tornado um conceito central em disciplinas como literatura, teatro, estudos culturais, história da arte, musicologia, filosofia, sociologia, filme, mídia, e quadrinhos, as quais lidam com uma constelação intermedialidades que demandam abordagens e definições específicas. De modo geral, o termo “‘intermedialidade’ diz respeito às relações entre mídias, sendo, portanto, usado para descrever uma enorme variedade de fenômenos culturais que envolvem mais de uma mídia” (RIPPL, 2015, p. 1, tradução minha). É claro que esse conceito genérico não considera o modo variado com que o termo é abordado por diferentes disciplinas, deixando de lado, por tanto, os objetivos, terminologias e métodos de pesquisa específicos propostos por cada uma delas e que impactam na maneira como conceituam a intermedialidade. Além disso, tal noção desconsidera a complexidade do termo “mídia”, cuja definição se torna necessária em qualquer discussão sobre os cruzamentos de fronteiras entre mídias. Rippl (2015, p. 6) observa que embora haja um consenso de

que as mídias permitem a produção, distribuição e recepção de signos e, portanto, possibilitam a comunicação, não há uma única definição de mídia compartilhada por estudiosos de literatura e estudos culturais e midiáticos. Ancorado numa abordagem mais semiótica do que cultural da intermedialidade, Lars Ellestrom (2021, p. 4, tradução minha) compreende as mídias como

ferramentas comunicativas constituídas de traços interrelacionados. Todas as mídias são multimodais e intermediáticas no sentido de que elas são compostas de características básicas e podem ser plenamente compreendidas apenas em relação a outros tipos de mídias com as quais elas compartilham características básicas.

Ellestrom propõe uma interessante junção entre as noções de mídia e modo a qual não apenas permite uma conciliação entre as divergentes concepções de “mídia” dentro dos estudos de intermedialidade e multimodalidade,<sup>3</sup> mas também fornece um sólido modelo para se analisar traços distintivos das mídias sem os quais se torna complicado conceber a intermedialidade. Rajewsky (2005, p. 54) nos lembra que, por definição, as referências intermediáticas pressupõem um cruzamento de fronteiras midiáticas e, portanto, de diferenças entre mídias. Nesse sentido, a abordagem de Ellestrom nos ajuda a reconhecer como certas especificidades das diversas formas midiáticas são transformadas em meio a uma densa rede de (inter-)relações por meio das quais aquelas formas intermediáticas se constituem. Para esse estudioso, as modalidades “são os pilares indispensáveis de todas as formas de mídia, integrando a fisicalidade, percepção e cognição” (ELLESTROM, 2021, p. 43, tradução minha). Ele propõe uma tipologia de acordo com a qual produtos midiáticos podem ser analisados a partir de quatro tipos de modalidades: material, espacial-temporal, sensorial e semiótica:

Para que uma coisa adquira a função de um produto midiático, ela deve ser *material* de alguma forma, entendida como matéria ou fenômeno físico. Tal existência física deve estar presente em um espaço e/ou tempo; precisa ter algum tipo de extensão *espacial-temporal*. Ela tem de ser perceptível por, pelo menos, um de nossos sentidos, o que significa que um produto midiático tem de

3. Para estudos mais detalhados sobre multimodalidade, ver: Kress (2001); Kress (2010); Jewitt, Bezemer, O'Halloran (2016).

ser *sensorial*. Por fim, ela deve produzir sentido através de signos; tem de ser *semiótica*. (ELLESTROM, 2021, p. 46, tradução minha, grifos do autor).

Ao afirmar que todas as mídias são multimodais, uma vez que possuem, pelo menos, um modo de cada modalidade, Ellestrom (2021, p. 53) destaca que o teatro está entre as mídias que são multimodais no nível de todas as quatro modalidades. Para ele, uma performance teatral tem o potencial de combinar e integrar uma infinidade de tipos de mídias que podem ser incorporadas numa cena. É a partir do reconhecimento do caráter estético dessas combinações que podemos compreender e definir o teatro enquanto tipo qualificado de mídia. Ellestrom (2021, p. 77, tradução minha) acrescenta que

O teatro consiste em diferentes tipos de materialidades – que são, ao mesmo tempo, profundamente espaciais e temporais, apelam tanto para os olhos quanto para os ouvidos e produzem significados através de todos os tipos de signos [...] Portanto, o teatro poderia ser descrito como uma mídia qualificada profundamente multimodal, suscetível a uma análise intermediática.

No teatro, embora seja possível reconhecer várias mídias básicas que, normalmente, integram partes de uma performance teatral (por exemplo, a arquitetura, a música, o gesto, a dança e a fala), essas mídias, quando entrecruzadas, dão origem a algo diferente: a mídia do teatro (ELLESTROM, 2021, p. 77). Ainda que a mídia teatral possua um caráter marcadamente multimodal que nos permite identificar uma performance teatral e diferenciá-la de outros tipos de mídia como, por exemplo, um filme, considera-se problemático apontar isso como uma especificidade midiática ou um traço ontológico dessa mídia. Contrapondo-se a essa tendência de essencializar as mais variadas mídias, Rippl (2015, p. 3) frisa que as especificidades midiáticas não dizem respeito à essência destas, mas às convenções, restrições materiais de mídias individuais, bem como às possibilidades que elas oferecem. Ellestrom (2020, p. 58-59), por sua vez, defende que essas últimas características se configuram, de certo modo, como traços essenciais das mídias. Para ele, a maioria das pessoas consegue entender que uma mídia como o filme consiste em uma combinação de signos visuais (imagens) mostrados numa superfície plana, sonoros e verbais que se desenvolvem

numa dimensão temporal. A junção desses elementos é uma construção social – determinada historicamente – acerca do que constitui a mídia fílmica, mas tendo em vista os elementos pré-semióticos e semióticos que qualificam essa mídia, pode-se considerar que ela possui uma essência. Do mesmo modo, sabemos que uma performance teatral é construída, convencionalmente, a partir de uma mistura de elementos-chave como as performances dos atores, iluminação, som, espaço cênico, cenários e figurinos. Veremos, abaixo, como esses traços são reconfigurados na gravação do *Hamlet* do “Live from...” de modo a criar uma forma midiática híbrida que não se classifica nem como teatro, nem cinema nem televisão.

Repensar as relações entre intermedialidade e multimodalidade, bem como os debates acerca do que constituiria a essência das mídias, não apenas rompe com abordagens que desconsideram diferenças e semelhanças midiáticas cujo reconhecimento é, como vimos, importante para os estudos de intermedialidade, mas também nos permite transcender aquela definição geral do termo e explorar uma gama maior de fenômenos intermediáticos. Rajewsky (2005) e Wolf (2010) fazem uma distinção entre intermedialidade e intramedialidade a qual possibilita uma diferenciação entre intermedialidade e intertextualidade. Para Wolf (2010, p. 1), os dois fenômenos se confundem especialmente quando “texto” é empregado como termo genérico para abranger todos os sistemas semióticos. Se, no entanto, “texto” for usado em seu sentido mais estrito para fazer referência apenas a textos verbais,

a distinção entre intertextualidade e intermedialidade é clara. Assim compreendida, a intertextualidade é uma variante da “intramedialidade” e se refere exclusivamente relações “homomídiais” entre textos verbais ou sistemas textuais. Intermedialidade, por outro lado, aplica-se, em seu sentido mais amplo, a qualquer transgressão de fronteiras entre mídias, concentrando-se, portanto, em relações “heteromídiais” entre complexos semióticos diferentes ou diferentes partes de um complexo semiótico. (WOLF, 2010, p. 1, tradução minha).

Em consonância com essas ideias, Rajewsky (2005, p. 55) aponta que referências intermediáticas se distinguem das intramediáticas (intertextuais) pelo fato de que um dado produto midiático pode evocar ou imitar, mas não consegue *usar* ou *reproduzir* genuinamente



elementos ou estruturas de um sistema de mídia diferente através de mecanismos midiáticos próprios e específicos daquele produto. Rajewsky (2005, p. 51) propõe uma tipologia que inclui duas subcategorias de intermedialidade que lançarão luz no modo com as montagens da RSC têm sido ressignificadas para a tela através de variadas relações intermidiáticas: transposição midiática e combinação midática. No tocante a esta última, Rajewsky (2005, p. 51-52, tradução minha) aponta que

o caráter intermidiático dessa categoria é determinado pela constelação medial da qual é constituído um dado produto midiático, isto é, o resultado do processo de combinar, pelo menos, duas mídias ou formas mediais de articulação convencionalmente distintas. Cada uma destas está presente em sua própria materialidade e contribui para a formação e significação do produto de maneira específica. Desse modo, para essa categoria, intermedialidade é um conveito comunicativo-semiótico, baseado na combinação de, pelo menos duas formas mediais de articulação.

Ópera, teatro e filme estão entre os fenômenos incluídos nessa categoria. No caso do teatro, sabe-se que as diferentes modalidades a partir das quais uma performance teatral é construída enquanto produto intermidiático são apresentadas de maneira integrada, de modo que nem sempre é possível perceber uma priorização de uma modalidade em detrimento de outra(s). Já no que diz respeito à intermedialidade enquanto transposição midiática, Rajewsky (2005, p. 51) afirma que se trata do modo pelo qual um produto midiático é gerado através da transformação de um dado produto (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato dentro de uma outra mídia. Essa categoria é orientada para o produto; o texto, filme etc. “original” é a “fonte” do novo produto midiático, cuja formação é baseada num processo intermidiático de transformação. Exemplos de transposições mediais incluem as adaptações fílmicas e televisivas de obras literárias e performances teatrais. Ellestrom (2017, p. 512) faz uma distinção entre dois tipos principais de transformação midiática, dentre os quais é válido ressaltar a transmidiação, entendida como uma representação repetida (embora não idêntica) de certas características midiáticas por uma outra mídia. Processos de transmidiação podem ser encontrados, por exemplo, no modo como adaptações cinematográficas de textos literários transmidiam aspectos

narrativos das obras adaptadas, e nas inter-relações midiáticas que permeiam a gravação de montagens teatrais como as do projeto “Live from...”, conforme mostrarei com mais detalhe na próxima sessão. Concebida a partir de uma perspectiva diacrônica que considera “como traços midiáticos aparecem em relação a mídias precedentes e subsequentes, a transmidialidade está fundamentada em noções de transferência e transformação que ampliam o conceito de re-medição proposto, inicialmente por Bolter e Grusin (2010). No caso do *Hamlet* do “Live from...”, veremos que a montagem é transformada numa nova forma midiática ao ser adaptada para as telas. Além de criar novas possibilidades para reinventar o *Hamlet* de Shakespeare a partir de um entrecruzamento de elementos teatrais, televisivos e cinematográficos, o caráter intermediário da adaptação subverte a primazia da performance ao vivo em detrimento de outros produtos midiáticos que ressignificam Shakespeare para além do teatro.

### **Filmando e transmitindo *Hamlet* na RSC**

Sob a direção de Simon Godwin, a montagem de *Hamlet* foi filmada e exibida ao vivo nos cinemas durante o mês de junho de 2016. Dentre as montagens que integram o projeto “Live from...”, darei ênfase a *Hamlet*, pois pretendo estabelecer alguns paralelos entre a gravação e a performance ao vivo, a qual tive a oportunidade de assistir no Royal Shakespeare Theatre. Acredito que esses paralelos fornecerão um melhor entendimento acerca de como a montagem teatral ganha uma nova significação quando intermediada para a tela.

Na gravação, a tentativa de se reproduzir, na tela, a experiência teatral se manifesta no modo elementos marcadamente teatrais são capturados pela câmera. A performance se inicia com um curto pré-show durante o qual são encenadas a graduação de Hamlet em Wittenberg e o funeral do seu pai. No exato momento em que o Hamlet recebe o diploma e é fotografado, a cena é interrompida por um blackout, depois do qual vemos as personagens saírem de cena, num movimento coreografado que evoca o efeito cinematográfico de câmera lenta, abrindo espaço para a entrada do cortejo do funeral. Esse momento da performance é acompanhado por uma música de suspense que cria uma atmosfera de tensão e permite que associemos Gertrudes e Cláudio, cujas imagens são capturadas num

plano americano, à morte do rei Hamlet. À medida que a câmera se aproxima dessas duas personagens, podemos ver, claramente, que as expressões faciais de ambas sugerem que o funeral representa o desfecho de um plano de assassinato arquitetado previamente por elas. Esse é uma nuance da montagem à qual nem todos os espectadores (inclusive eu) que assistiram à performance no RST tiveram acesso, uma vez que, a depender do assento, não era possível acompanhar detalhes importantes da encenação. Godwin exerceu um papel-chave na seleção de tomadas que não apenas constroem uma narrativa performática que se alinha com aquela desenvolvida durante a performance ao vivo, mas também dá ênfase a elementos importantes das cenas nos quais a significação da montagem como um todo estava atrelada.

A combinação entre planos de estabelecimento, aberto, médio e americano foi fundamental, também, no processo de intermediação da performance de Paapa Essiedu como Hamlet. Nessa montagem, a personagem foi representada como um jovem rebelde que, tomado pela indecisão em um opressivo estado militar africano, recorre à arte performática e ao grafitti para externalizar suas angústias e frustrações. Logo após a conversa com Polônio na qual este tenta descobrir o motivo da aparente loucura de Hamlet, o jovem príncipe se desloca até os tronos de Gertrudes e Cláudio e cola, em cada um, um adesivo semelhante aos usados para sinalizar banheiros masculinos e femininos. O plano médio pelo qual esse momento foi capturado enfatiza o tom cômico do gesto de Hamlet, nuance que não pude perceber quando assisti à performance no teatro, uma vez que não pude visualizar claramente as imagens contidas nos adesivos. Aqui, têm-se a impressão de que a câmera adentra a performance, e esse movimento se torna um importante mecanismo por meio do qual a plateia é convidada a participar ativamente da performance. Nos solilóquios, a mistura de recursos fílmicos e televisivos desempenha um papel-chave na intermediação da emoção e intensidade das cenas para a tela. Capturado, principalmente, em plano médio, o solilóquio “Ser ou não ser” (SHAKESPEARE, 1997, p. 51) mostra pormenores importantes que revelam a agonia da personagem, que se vê dividida entre o suicídio e a vida, a ação e a apatia, o real e o teatral. Além da lágrima correndo no rosto de Hamlet (detalhe ao qual não tive acesso quando vi a performance no RST), assistimos de perto ao modo como a personagem encena o solilóquio num tom de

conversa, fazendo com que cena transmita uma sensação de proximidade a qual gera no espectador uma forte empatia pelo príncipe. Enquanto no teatro esse efeito foi alcançado, principalmente, por meio da maneira como o Hamlet de Essiedu olhava para as diferentes sessões da plateia, o senso de intimidade e imediatismo transmitido na gravação se assemelha ao que é produzido em dramas televisivos através do uso de close-ups.

O caráter intermediário desse *Hamlet* também na transmediação de elementos da *mise en scène*, tais como o espaço, a encenação do texto, estilos de performance e a experiência espectral. Na tentativa de distinguir o teatro do cinema, André Bazin (1969, p. 104, tradução minha) aponta que, no tocante ao decoro, o teatro “é uma área materialmente fechada, limitada, circunscrita, cujas descobertas são aquelas feitas pela nossa própria imaginação”. Esse espaço é dificilmente confundido com a realidade, uma vez que o espectador tem consciência de que, quando um ator sai de cena, ele vai para a coxia ou camarim, e de que a cena é rodeada por equipamentos cuja visibilidade expõe o artifício teatral. A captura, em plano aberto, de componentes da performance como as entradas e saídas das personagens, da posição delas em relação aos cenários, bem como as trocas de cenário é o mecanismo pelo qual a inerente teatralidade da performance é transmediada para a tela no *Hamlet* do “Live from...”. Além de fornecerem uma visão completa da *mise en scène* a qual nos lembra, constantemente, que estamos diante de uma performance teatral, os planos abertos e de estabelecimento mostram a plateia, cuja presença e participação é considerada fundamental no processo de significação de uma encenação teatral ao vivo.

No que diz respeito ao estilo de performance empregado para a gravação, este não foi submetido a alterações para se adequar às especificidades do processo de filmagem. A intenção dos diretores e produtores do “Live from...” era adequar as filmagens às dinâmicas das performances, e não o contrário, conforme aponta Wyver (2015, p. 293). Nesse sentido, gestos, movimentos, projeção e entonação vocais foram transmediados para a tela de modo a reter traços característicos do espetáculo ao vivo. Além disso, o uso extensivo do texto também reforçou o vínculo das gravações com a performance teatral da qual elas se originaram. Bazin (1967, p. 107) assinala que o caráter marcadamente verbal de um drama teatral – especialmente no que diz respeito aos clássicos – resiste ser plenamente capturado na tela.

Desafiando essa aparente resistência, foram empregados recursos de filmagem e edição televisivos que fazem com que os aspectos verbais da montagem ganhem uma nova significação na tela. É válido lembrar que o trabalho com o texto e a encenação do verso shakespeariano são elementos-chave do estilo de performance da RSC. Doran (2017, p. 9) ressalta que no centro do projeto “Live from...” estão as palavras que Shakespeare escreveu, performadas ao vivo por atores no espaço cênico da RSC. Embora a complexidade do texto shakespeariano o torne, muitas vezes, inacessível para potenciais espectadores da RSC, o tratamento reverente do texto ainda caracteriza o estilo de performance shakespeariana da RSC, o que suscita dúvidas acerca do apelo das gravações para espectadores não-britânicos e/ou pouco familiarizados com os métodos dramáticos da RSC.

Por fim, é importante destacar como a experiência da plateia é redimensionada por meio das gravações e transmissões do “Live from...”. Friedman (2016, p. 459) afirma que muitos críticos insistem que essas adaptações são inferiores às montagens das quais elas provêm pois não têm uma das características principais do teatro: a copresença física de espectadores e atores, que permite uma troca de energia a qual mobiliza a performance. Essa retórica de perda não apenas coloca a performance gravada numa posição secundária, mas também desconsidera novas e legítimas formas de participação espectral viabilizadas pelas filmagens e transmissões de espetáculos teatrais. Auslander (2008, p. 60, tradução minha) destaca que

a palavra “ao vivo” não é usada para definir propriedades intrínsecas e ontológicas da performance as quais a diferenciam de formas midiáticas; ao invés disso, é um termo historicamente contingente. A definição-padrão de performance ao vivo diz que se trata de um tipo de performance em que os atores e a plateia estão ambos fisicamente e temporalmente copresentes. Mas, ao longo do tempo, passamos a usar “ao vivo” para descrever situações de performance que não correspondem àquelas condições básicas. Com o advento de tecnologias de transmissão – primeiro o rádio, depois a televisão – começamos a falar de “transmissões ao vivo”.

Tanto as transmissões ao vivo quanto as gravações das performances ao vivo de *Hamlet* fornecem aos espectadores a sensação de participarem da performance, além de criarem oportunidades para

que a experiência comunitária – tão característica dos espetáculos teatrais ao vivo – seja estendida para outros ambientes como a sala de cinema, a sala de aula ou mesmo o espaço privado de nossas casas.

### Considerações finais

O caráter intrinsecamente intermediário de *Hamlet* e das demais adaptações integrantes do projeto “Live from...” deu origem a um gênero híbrido de adaptação shakespeariana no qual as performances ao vivo são transmediadas para a tela por meio de um complexo entrecruzamento de formas midiática associadas, principalmente, ao teatro, cinema e televisão. Nesse intrincado cruzamento de fronteiras entre mídias, são rompidas dicotomias entre o ao vivo e o filmado as quais pressupõem que o teatro possui uma essência que não pode ser reproduzida na tela. Pressuposições dessa natureza leva a uma deslegitimação da experiência de assistir a um espetáculo shakespeariano gravado/transmitido ao vivo, como se fosse inferior à relação temporal-espacial de copresença estabelecida entre atores e plateias no teatro. Ao inter-relacionar diferentes mídias, o trabalho da RSC de transmediar suas montagens shakespearianas para a tela não apenas ressalta as constantes transformações às quais o teatro, cinema e a televisão estão sujeitos, mas também reitera o modo como Shakespeare pode se tornar relevante entre espectadores cujas respostas e expectativas estão constantemente sendo alteradas em paralelo ao surgimento de novas mídias e formas artísticas.

### Referências

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge, 2008.
- BAZIN, André. *What is cinema? Vol. 1*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- BOLTER, David; GRUSIN; Richard. *Remediation: understanding new media*. London: the MIT Press, 2000.
- DORAN, Gregory. ‘Think when we talk of horses’. *Shakespeare survey*, v. 70, 2017, p. 1-9.
- ELLESTROM, Lars. The modalities of media II: an expanded model

- for understanding intermedial relations. In: LLESTROM, Lars. *Beyond media borders, volume 1*. Cham: Palgrave Mcmillan, 2021, p. 3-91.
- LLESTROM, Lars. Adaptation and intermediality. LEITCH, T. *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford UP, 2017. p. 510-527.
- FRIEDMAN, Michael. The Shakespeare cinemacast: Coriolanus. *Shakespeare quarterly*, v. 67, n. 4, 2016, p. 457-480.
- GREENHALGH, Susanne. Guest editor's introduction. *Shakespeare Bulletin*, v. 32, n. 2, 2014, p. 255-278.
- HAMLET. Direção: Simon Godwin. London: Royal Opera House Enterprises Ltd., 2016. 1 DVD.
- JEWITT, C.; BEZEMER, J.; O'HALLORAN. *Introducing multimodality*. London: Routledge, 2016.
- KRESS, Gunther. *Multimodality*. London: Routledge, 2010.
- KRESS, Gunther. *Multimodal discourse*. London: Arnold, 2001.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités*, n. 6, 2005, p. 43-64.
- RIPPL, Gabriele. Introduction. In: RIPPL, Gabriele. *Handbook of intermediality*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 1-31.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Traduzido por Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- STONE, Alison. Not making a movie. *Shakespeare bulletin*, v. 34, n. 4, 2016, p. 627-643.
- WOLF, Werner. Intermediality. In: JAHN, M.; HERMAN, D.; RYAN, M. *Routledge encyclopedia of narrative theory*, London, 2010.
- WYVER, John. *Screening the Royal Shakespeare Company*. London: The Arden Shakespeare, 2019.
- WYVER, John. Screening the RSC stage. *Shakespeare*, v. 11, n. 3, 2015, p. 286-302.

## Multidão e bode expiatório nos Estados Unidos: Frank Capra e Joel Schumacher

Pedro Felipe Martins Pone (DLCH-UFERSA)<sup>1</sup>

O presente texto inaugura, por assim dizer, as ramificações de meus estudos de Doutorado. Minha tese, defendida em 2019, trazia o desejo mimético e o bode expiatório, as duas categorias mais importantes para o pensamento crítico de René Girard, escoltando a análise da filmografia de Frank Capra. O recorte restrito pouco me permitiu abandonar as décadas de 1930 e 1940, mas o grande interesse pelos desdobramentos da noção de sacrifício na história e na cultura estadunidenses sempre atraiu os meus olhares.

Me proponho, nas próximas páginas, a comparar duas pontas de uma corda histórica que penso ser um momento pré-Trump, ao menos em termos de formação ideológica e entendimento da relevância das minorias étnicas e sociais. O que acontece de 1946, ano que marca a estreia de *A Felicidade Não Se Compra*, até 1993, quando *Um Dia de Fúria* foi lançado, é o ganho gradativo e necessário de voz por parte de grupos marginalizados, algo que preparou o *backlash* de homens brancos raivosos tentando fazer a “*America Great Again*”. A vingança dos sempre-privilegiados será tópico de minha produção futura, mas apontarei, após minha análise, lugares cinematográficos onde farei minha investigação. Sem mais atrasos, comecemos a exposição.

*A Violência e o Sagrado* (1972), *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (1978) e *O bode expiatório* (1982)<sup>2</sup> marcam de maneira definitiva uma complexificação do enquadramento teórico proposto pelo estudioso René Girard, não causando um abandono da teoria do desejo triangulado, tão bem abordada em sua primeira publicação, *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961), mas agregando a suas reflexões toda uma base da antropologia, ao afirmar o fato de ser a

1. Professor Adjunto de Literaturas de Língua Inglesa (DLCH-UFERSA). Graduado em Letras Português/Inglês (UFF). Mestre em Estudos de Literatura (UFF). Doutor em Letras (UERN).
2. As obras de Girard mencionadas neste primeiro parágrafo possuem seus anos de primeira publicação entre parênteses. Para informações sobre os anos de publicação do que é citado durante o artigo e sobre edições mais recentes do que é apenas mencionado, ver bibliografia.



teoria mimética um reflexo de uma violência onipresente e fundadora de nossa cultura.

Girard aponta que há um percurso coincidente nos mitos fundadores de grande parte das culturas, coincidência esta que gera uma exposição de bodes expiatórios como explicação para crises:

Os perseguidores acabam sempre por se convencer de que um pequeno número de indivíduos ou até mesmo um só pode tornar-se extremamente nocivo para toda a sociedade, apesar de sua relativa fraqueza. É a acusação estereotipada que autoriza e facilita esta crença, desempenhando com toda evidência um papel mediador. Ela serve de ponto entre a pequenez do indivíduo e a enormidade do corpo social. (GIRARD, 2004, p. 23)

Notemos, aqui, que perseguidores é uma palavra no plural, o que denota uma noção de multiplicidade aos agressores e eleitores da figura sacrificial, ou seja, a escolha do bode expiatório deve seguir critérios coletivos.

É esta coletividade, portanto, o elemento chave deste trabalho, no qual nos propomos, após uma revisão do mecanismo do bode expiatório de René Girard, a apontar novos elementos para compreender esta violência generalizada no contexto estadunidense, com o auxílio de outra noção de agrupamento, que deixa de ser a multidão/turba indiferenciada mapeada pelo crítico francês e passa a ser a multidão individualizável, exposta por Hardt & Negri (2005), isto é, “composta de um conjunto de *singularidades* – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 139), além de ser um contraponto dialético necessário para que não enxerguemos nenhuma das teorias como formas inalteráveis, apenas a espera de objetos de análise.

Para dar profundidade a nossa reflexão, traremos duas narrativas cinematográficas protagonizadas por homens brancos (elemento que entendemos ser o mínimo múltiplo comum dos potenciais acusadores nos Estados Unidos). A primeira dessas narrativas é *A Felicidade Não Se Compra* (1946), importante manifestação do bode expiatório na cultura estadunidense, e a segunda é *Um Dia de Fúria* (1993), cujo personagem principal é a grande demonstração de como o que é historicamente visto como padrão pode tornar-se apenas mais uma ilha, um ponto isolado no arquipélago das diferenças.

## O bode expiatório como mecanismo fundador do *suburb*

A leitura que Girard faz do bode expiatório, figura marcante de histórias religiosas, considera que os mitos nos quais há uma figura sacrificial não seriam alegóricos ou constituintes do imaginário, mas narrativas reais de uma violência fundadora que está na base das culturas que possuem tais mitos.

Ao desenvolver que “no contexto das representações verossímeis, a inverossimilhança das outras [representações da mesma época] nem sempre pode porvir de uma ‘função fabuladora’ que seria gratuitamente exercida pelo prazer ficcional de inventar” (GIRARD, 2004, p. 12), o crítico francês afirma, partindo do princípio que perseguidores e perseguidos dividem o mesmo sistema de crenças, que qualquer fato que soe absurdo ou próximo do mito não o seja necessariamente. Para Girard (2004, p. 17), se uma bruxa pratica, por exemplo, um ato maldoso contra uma comunidade e acredita que é por ação de sua bruxaria que esta comunidade sofre e, graças a isso, é julgada e punida por tal crime, temos os dois lados (acusadores e acusada) operando no mesmo sistema de crenças (existência da magia).

No entanto, mesmo quando não há este nivelamento de crença, existe todo um mecanismo pelo qual o bode expiatório se torna o que é, a partir de uma costura de estereótipos, que são: a) a indiferenciação de toda uma comunidade por uma crise; b) a acusação de um indivíduo, por toda população, pelo crime indiferenciador desta comunidade; c) a conformação da diferença da vítima, perante a homogeneidade comunitária, a partir de uma marca vitimária.

Essa crise – a) –, na qual certa comunidade não consegue enxergar uma hierarquia entre seus membros, apaga qualquer característica distintiva, fazendo com que o todo social perca noções de racionalidade e moralidade. Voltando ao exemplo sobre bruxaria, citado acima e aplicando este exemplo aos Julgamentos de Salém (1692)<sup>3</sup>, tão importantes para a instituição da sociedade de vigilância nos Estados Unidos, a crença generalizada na existência de um comportamento

3. Para maiores informações sobre os julgamentos de Salém, é importante fazer as leituras de Rosenthal (2004), pensando na bruxa como figura feminina, além do segundo capítulo de Erikson (2005), que discorre sobre como os ideais puritanos e a noção de wilderness, isto é, do espaço não controlado e não civilizado, foram fundamentais para entender a histeria da caça às bruxas.

diferente por parte de algumas jovens garotas (Elizabeth Paris e Abigail Williams), que fora reforçada por um médico local, fez com que o os habitantes de Salém vivessem dúvidas sobre quem seria um potencial feiticeiro e quem estaria livre de tal maldição, elevando todos, de maneira indiferenciada, ao status de suspeito.

Para que a ordem local seja reestabelecida e as diferenças sejam novamente percebidas, é necessário que se acuse alguém desse crime que abalou as estruturas sociais – b). Tal acusação deve ser geral, pois são os já indiferenciáveis que conseguiram criar este outro acusável e que carregará a culpa pelo mal comunitário, reestabelecendo o nível hierárquico. Tal crime não pode ser algo banal, e sim um grande atentado, gerador de uma falha imperdoável, o que pode ser um assassinato em massa ou, ainda, um tabu que agrega maiores especificidades (parricídio, bestialidade, incesto, etc.). Mais uma vez, se voltarmos nossos olhos para o os eventos de 1692 em Salém, teremos três primeiras suspeitas: a escrava Tituba, Sarah Osborne e Sarah Good. A acusação dessas mulheres dá o pontapé inicial em um julgamento por tribunal, que se coloca como símbolo máximo de hierarquia.

Girard desenvolve o ponto anterior complementando que não basta acontecer o fim da diferença por uma acusação estereotipada, mas que o acusado deve possuir o que ele chama de “marca vitimária” (cf. GIRARD, 2004, pp. 25, 26, 27), isto é, algo que deixe claro que o perseguido em questão é excepcional – c). Tal marca pode ser negativa (uma deficiência física ou uma parte do corpo excessivamente grande ou pequena, por exemplo) ou positiva (inteligência ou força destacadas). A interessante força motriz do mecanismo do bode expiatório é a forma como a multidão utiliza a diferença do perseguido, que não possui, em princípio, qualquer relação com a acusação generalizada a qual ele foi submetido, para criar uma relação causa/consequência, na qual a falha de caráter com a comunidade é decorrente do fato de ser o acusado diferente.

Girard utiliza o *Rei Édipo*, de Sófocles, para embasar seus argumentos, mencionando que, antes de ser expulso por ser o causador da praga em Tebas, por seus crimes de incesto e parricídio, Édipo já era manco e estrangeiro, possuindo marcas que o tornariam o ímã mais forte para ser um elemento de sacrifício. No caso do exemplo que começamos a desenvolver, as três acusadas dividem o fato de serem mulheres, o que as marcaria no gênero, além de terem

cada uma suas pequenas complexidades (cf. ROSENTHAL, 2004 p. 86), sendo Sarah Good uma grávida, Sarah Osborne, uma idosa, e Tituba, uma escrava estrangeira.

Ora, é possível argumentar que nem todos os acusados nos Julgamentos de Salém carreguem consigo marcas vitimárias, mas o próprio Girard não crê que sua leitura do bode expiatório constitua uma verdade estrutural imutável. Devemos pensar, obviamente, que boa parte das acusações tiveram motivação, por exemplo, de cobiça das posses dos acusados por parte de alguns acusadores. O estudioso francês apenas afirma que o mecanismo é parte de como se dá a violência cultural fundadora, e utilizamos este exemplo, aqui, para mostrar que mesmo em uma cultura sem peso milenar, como a dos Estados Unidos, existem comportamentos que são tidos hoje como parte das matrizes culturais do país que seguem tal construção.

Entendendo que um período histórico como o século XX tem um peso muito grande para o desenvolvimento estadunidense como potência e pensando, ainda, que a Segunda Guerra Mundial foi um fator de suma importância para o crescimento econômico do país e para a consolidação do mesmo como a nação mais poderosa do globo, cremos que as reflexões girardianas podem ser base para a interpretação do processo por trás da consolidação dos *suburbs*, isto é, das áreas padronizadas e bairros modelos, de classe média, sinônimo de conforto e ostentação de paz e segurança e tão populares nos primeiros anos Pós-Guerra.

Para tal, argumentaremos que a violência sacrificial dos *suburbs* como comunidade possui o filme *A Felicidade Não Se Compra* (1946) como mito fundador e George Bailey, o protagonista, como bode expiatório, cuja dupla função, a do profano e expulso e a do culto sagrado será esmiuçada agora.

Em *A Felicidade Não Se Compra*, George Bailey é destacado desde o início, com o acidente que sofre em um lago congelado para salvar o irmão, Harry, e que compromete parcialmente sua audição. Essa é a primeira marca vitimária acumulada que vai ter importância ao longo do filme. Conforme Bailey cresce, seu sonho de viajar e explorar o mundo acaba sendo minado, sendo este o grande fardo que carrega pelo seu altruísmo. Sua maior qualidade é, portanto, ser sempre aquele que secundariza seus planos e sua felicidade para não deixar a chama coletiva da cidade de Bedford Falls se apagar. Isso se passa quando Bailey assume os negócios da família, um banco de

empréstimos comunitários, após a morte de pai, dando suas economias para cursar a faculdade para seu irmão, em troca de ser Harry o próximo presidente do banco. Isso não acontece, pois, quando Harry se forma e retorna, ele está casado e com uma oferta de emprego, o que faz com que Bailey abra mão de seus objetivos mais uma vez. Para não ver sua comunidade sofrer, ele desiste da lua de mel, por exemplo, e, quando tem a chance de ser um herói de guerra, fica ineligível para o exército graças a sua orelha deficiente. Tamanha sequência de infortúnios faz com que George Bailey pense em se suicidar e, a partir daí, há uma intervenção de um anjo de segunda classe (sem asas), Clarence, enviado por Deus para salvar a vida de Bailey.

Por ser alguém querido em sua cidade, parece difícil enxergar como Bailey seria a figura expulsa do convívio coletivo para purificar a comunidade, mas lembremos de que esta narrativa se dá no espaço estadunidense e que, por isso, possui todos os detalhes históricos pertinentes do país.

Por trazer os acontecimentos na vida do personagem desde sua entrada na puberdade, podemos concluir que sua vida tem início em um período prévio à Primeira Guerra Mundial, e tal inferência nos leva a pensar que Bailey viveu de perto todo o milagre econômico da década de 1920 e a derrocada do mercado de ações iniciada em 1929.

Se pensarmos que, como um jovem que cresceu durante a década de 1920, Bailey pode ter tido seu caráter formado pelas ideias de construção pela obtenção de independência financeira, temos uma visão do que seria a postura individual do protagonista do filme. Por mais que tivesse uma postura abnegada, ainda é possível mapear reflexos do pensamento de autoconstrução em George Bailey, pois, se o personagem interpretado por James Stewart não pensa em subir na vida pelo consumo ou pelo acúmulo de dinheiro, ele pensa em realizar seu sonho viajando o mundo, tendo total liberdade individual para determinar seu próprio caminho.

Nesse sentido, não é o padrão de sua comunidade que é desafiado pelo personagem principal do filme e, sim, o padrão predatório do capitalismo desenvolvido nos Estados Unidos. O elemento que seria, em *A Felicidade Não Se Compra*, o bastião dos valores aos quais George Bailey se opõe é o banqueiro Sr. Potter, responsável pela tentativa de abalar a imagem que os outros têm do protagonista.

Podemos pensar, sendo assim, que Bailey se torna duplamente sacrificado: é estranho aos olhos de Potter, pois, assim, como o vilão

do filme, é banqueiro, ainda que sem aspirações a crescer como tal; é, ao mesmo tempo, vítima fácil para os habitantes de Bedford Falls, pois quer compensar sua falta de ambição com um altruísmo extremo e é, por isso, silenciado em sua individualidade.

Por mais que seja uma figura querida entre os seus, George Bailey nunca tem sucesso pessoal, pois, para obtê-lo, ele teria que se tornar o oposto do que esperam dele e, ao não fazer a opção por ser tão predador como o Sr. Potter, o protagonista é punido pelos Estados Unidos em crise, que estigmatiza quem não produz para reerguer o país. Se lembrarmos de que a trajetória descrita no filme vai de meados da década de 1910 ao fim da Segunda Guerra Mundial e se destacarmos o período da vida adulta de Bailey, os anos da Depressão, podemos concluir que ser dono de um banco comunitário, construir casas para trabalhadores e liberar crédito para pessoas com pequenos rendimentos cobra um alto preço, um limbo no qual não se pode crescer enquanto capitalista e nem realizar os sonhos individuais.

O grande exemplo do lado negativo do altruísmo extremo se dá quando Bailey e sua esposa Mary estão saindo para a lua de mel e percebem que os clientes estão correndo ao banco, desesperados (no que parece ser uma clara alusão às consequências da crise de 1929) e, ao invés de ignorar o desespero da população como faria qualquer outro banqueiro, ele usa suas economias de viagem para socorrer os outros, e fica, mais uma vez, impossibilitado de se realizar pessoalmente.

No entanto, não se pode negar que os gestos de Bailey fazem dele alguém querido pela comunidade e, ao mesmo tempo, moldam os habitantes de Bedford Falls a serem agradecidos por suas características. Seria possível, ainda, comentar que a comunidade possui, por identificação, algumas características de Bailey, o que constituiria, portanto, uma figura expiatória coletiva, que, ao ser sacrificada, purgaria os Estados Unidos do pecado do imobilismo. Contudo, é Bailey o mais destacado, por sua negação ao sistema, fazendo com que ele se torne, ao mesmo tempo, figura de culto, pelos motivos explicados acima, e o grande responsável por carregar sua cidade nas costas.

A morte individual do bode expiatório é, normalmente, sucedida por seu renascimento coletivo, renascimento este que faz com que ele deixe de ser uma imagem de estranhamento e passe a ser sagrado ou, nas palavras de Rene Girard: “a volta à ordem e à paz está relacionada com a mesma causa que as perturbações anteriores, ou seja, com a própria vítima” (GIRARD, 2004, p. 75).

O percurso de sacralização de George Bailey tem início com sua não participação na Segunda Guerra Mundial, devido a sua marca vitimária inicial, a orelha surda. Este último sacrifício comunitário, que impede o protagonista de entrar na lista de heróis da nação, no confronto armado que determinou a virada que fez com que os Estados Unidos abandonassem as incertezas dos anos da Depressão e se tornassem uma potência econômica, assinala um Bailey que não foi produtivo para seu país no momento em que mais se pedia para que se fizesse dinheiro e não para que se distribuísse, ou seja, um homem que vale “mais morto do que vivo”, nas palavras do banqueiro Potter.

A tentativa de suicídio impedida pelo anjo Clarence e o posterior pedido feito por Bailey para nunca ter existido mostra o outro lado da moeda, isto é, a comunidade de Bedford Falls sem ser capitaneada por um homem imóvel para o sistema econômico. A Pottersville sem Bailey é a imagem viva da destruição das relações humanas e da solidariedade com o próximo. Mesmo tendo sido parasitado por todos a sua volta, o Bailey que decide regressar ao lar e pede sua vida de volta é o que faz a opção de ser esmagado como um ‘eu’ e que prefere servir para os outros, ser um ‘eu’ coletivo, um ‘eu’ do ‘nós’, um homem que, como diria o anjo Clarence, não é um fracasso, pois tem amigos.

A morte dos sonhos do ‘eu’, sacrificado pelo ‘eles’ é o nascimento do ‘nós’ dos *suburbs*, pois o que era um fenômeno local torna-se nacional com o fim da guerra. O país que punia a falta de empreendedorismo agora vê como positiva a multiplicação de pessoas como Bailey, pois é apenas a partir de pessoas com forte senso coletivo que se controla e se institui a padronização do estilo de vida que se daria na década seguinte<sup>4</sup>.

Essa é a segunda sacralização do personagem interpretado por James Stewart, uma que não está nas telas, mas que faz parte da história, sendo o fim dos anos de 1940 e o início dos 1950 o período que marca George Bailey como o modelo do cidadão comum.

4. Após o fim da Segunda Guerra Mundial e a consolidação dos Estados Unidos como potência econômica, era necessário que houvesse certa padronização ideológica, posto que o inimigo, igualmente ideológico, que se colocava do outro lado da trincheira, era a União Soviética comunista. Contra a noção de estabilidade que a economia planificada e os meios de produção nas mãos do Estado poderiam dar, surge o equivalente no capitalismo que entendo ser a vida confortável nos *suburbs*, vizinhanças com casas de modelos arquitetônicos semelhantes e nas quais a nova classe média do pós-guerra viveria.

## Pode o perseguido tornar-se perseguidor?

A forma como o passo a passo de como o mecanismo do bode expiatório, no filme de Frank Capra analisado acima, foi importante no início da uniformização dos *suburbs* nos mostra como o alcance do cinema como ferramenta de formação ideológica é grande. Cada bairro de classe média, no período imediatamente após a guerra é uma pequena Bedford Falls, mas o andamento dos eventos históricos nos Estados Unidos mostrará que tal estabilidade achará seu contraponto, sendo o cenário político do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 de grande importância para a ascensão do discurso das minorias.

Entendemos minorias, neste trabalho, como um termo geral para tudo que se opõe ao modelo branco, masculino, heterossexual e estadunidense. Tal recorte faz com que seja possível concordar com Girard quando ele menciona que:

As minorias étnicas e religiosas tendem a polarizar com as maiores. Temos aí um critério de seleção vitimária, relativo a cada sociedade, sem dúvida, mas que é transcultural em seu princípio. Quase não existem sociedades que não submetam suas minorias, todos os seus grupos mal integrados ou até simplesmente distintos, a certas formas de discriminação, quando não de perseguição. (GIRARD, 2004, p. 26)

Em *A Felicidade Não Se Compra*, temos um bode expiatório que está muito mais próximo de uma figura de maioria do que de minoria e temos, também, figuras de perseguição que estão em consonância com o que se espera que elas sejam. Sendo assim, a pergunta que se faz nessa segunda parte, sobre a possibilidade de o perseguido tornar-se perseguidor, isto é, de uma minoria com marca vitimária tão grande deixar de ser a figura violentada e passar a ser a figura violentadora, tem validade para tentar enxergar se o modelo girardiano do bode expiatório é uma forma esperando um conteúdo propício ou uma moldura teórica com peso para dar conta da variedade de situações sociais de um país como os Estados Unidos.

De maneira mais direta, o questionamento que se propõe, como exercício de análise para averiguar a amplitude do pensamento de René Girard é: podem negros, mulheres, latinos, subempregados e tantos outros setores secundarizados na história dos Estados Unidos ocuparem o lugar daqueles que têm o chicote na mão, ao invés de



serem apenas chicoteados? Até que ponto não há a reprodução, por parte das minorias, de comportamentos de repressão formando, eles mesmos, suas próprias hierarquias opressivas?

Para tal, faremos uso do filme *Um Dia De Fúria* (1993), dirigido por Joel Schumacher, cuja importância, segundo a professora Sonia Torres, é reforçada por “a construção social da identidade na contemporaneidade encontra[r]-se, em grande medida, vinculada à noção de lugares” (TORRES, 2001, p. 201). Se os lugares se fragmentam e as identidades seguem a mesma tendência, pensamos que um conceito aparentemente tão fechado como o do bode expiatório teria que adaptar-se a essa nova ordem.

Antes de proceder com a argumentação, cabe aqui uma explicação por nosso pulo temporal tão grande, com um objeto de análise lançado em 1946, seguido por outro cuja aparição deu-se mais de quatro décadas depois. Não nego que o trem da história dos Estados Unidos possui uma série de vagões que desfilaram pela ferrovia dos acontecimentos. Esta ferrovia, deve-se salientar, é montada por trilhos que quebraram a imagem de estabilidade nascida em *A Felicidade Não Se Compra*, como o aparecimento da geração *Beat* e os movimentos de contracultura subsequentes, a luta pelos Direitos Civis e a introdução dos estudos culturais e estudos de minoria nas universidades. Uma análise detalhada dos fatores listados é fundamental e é pertinente em um trabalho com peso maior do que o de artigo. Ainda assim, *Um Dia De Fúria* dialoga com o filme de Capra no que diz respeito ao fato de serem as duas produções pontas da mesma corda, estando o homem branco cordial, George Bailey, de um lado, representando o nascimento do pai de família perfeito e o homem branco raivoso, D-Fens, do outro, representando a morte sofrida por essa figura.

Já que mencionamos o protagonista, *Um Dia De Fúria* traz em seu enredo o recém demitido William Foster, o D-Fens (devido à placa do carro), que tem como objetivo atravessar a cidade de Los Angeles para chegar à casa da ex-esposa Beth para participar do aniversário da filha Adele (mesmo sabendo que existe, contra ele, uma ordem de segurança que o impede de se aproximar da família). D-Fens decide abandonar seu carro no meio de um engarrafamento infernal de Los Angeles e fazer o trajeto a pé e, a partir daí, encontra com uma série de figuras que, em tese, não poderiam ameaçar sua hegemonia de homem branco: um vendedor coreano ríspido; uma

gangue de latinos; funcionários de um *fast food*; um vendedor de armas com pensamentos nazistas. Ele é, no fim da ação, morto pelo policial Martin Pendergast.

É possível afirmar que o que sofre D-Fens ao longo de seu dia é a investida de vários grupos que marcados por algum tipo de segregação social. Percebemos, portanto, que não se trata de uma perseguição tão fácil de ser identificada, uma vez que o próprio D-Fens responde a seus antagonistas com violência, mas há algumas diferenças em relação ao mecanismo mais comum do bode expiatório que devem ser explicitadas.

Primeiramente, ao lembrarmos que a perseguição feita a um indivíduo é protagonizada por uma multidão, temos que levar em consideração o papel dos membros desta multidão que, para René Girard, “são sempre perseguidores em potência, pois sonham purificar a comunidade de elementos impuros que a corrompem, de traidores que a subvertem” (GIRARD, 2004, p. 24).

Não há um esforço consciente, feito pelos que atrapalham D-Fens, em fazer do protagonista do filme a figura que irá acabar com as mazelas de um dado grupo. Os próprios membros de minoria mostrados ao longo do filme são apenas representantes, não são o todo dos grupos que fazem parte e, portanto, não poderiam caracterizar esses mesmos grupos sem correr o risco de serem brutalmente estereotipados.

O que há em *Um Dia De Fúria* é uma roupagem atualizada da multidão girardiana, que passa a ser muito mais semelhante à multidão descrita por Hardt & Negri (2005). Enquanto a multidão que aponta e condena uma figura sacrificial, descrita pelo crítico francês, tende a se perder em indiferenciação antes de achar uma figura responsável por expiar os pecados de uma dada comunidade, a multidão tematizada por Michael Hardt e Antonio Negri é diferente e fragmentária por princípio.

Reflitamos sobre o ponto de partida para os dois conceitos de multidão aqui sendo expostos. Girard (2004, p. 23-24) pensa que a origem está no termo em inglês *mob*, grupo perseguidor e ilegal e que se movimenta de maneira coesa, ou seja, é *mobile*. Uma análise do título do livro de Hardt e Negri mostra que o ponto de partida para essa nova noção de agrupamento é diferente, e que, mesmo tendo autores com primeiras línguas distintas, seja em italiano, *Moltitudine*, seja em inglês, *Multitude*, o que está em foco é o caráter múltiplo,

incontrolável, não mapeável e, podemos nos arriscar em dizer, quase anárquico que, para a dupla de autores, só possui em comum o critério econômico, pois a multidão possui sujeitos que, dentro de suas características individuais, contrapõem-se ao sistema capitalista.

Mesmo o homem branco, contudo, que é a figura de maior destaque dentro do capitalismo e que foi, secularmente, seu grande protagonista é, no filme dirigido por Schumacher, um desempregado, levando a entender que não há certezas que se tomam por definitivas e que até personagens possivelmente estereotipáveis possuem sua marca de exceção.

Uma diferença fundamental entre *A Felicidade Não Se Compra e Um Dia De Fúria* é a posse da voz. Em Capra, as minorias não falam e mal aparecem. No filme de 1993, contudo, elas fazem parte do percurso do perturbado homem branco, gerando um importante esplahamento dialético, pois sabemos quem são os grupos minoritários pela ótica de D-Fens e sabemos quem é D-Fens pela interação do protagonista com as minorias.

D-Fens ainda fala por si próprio e é convincente em tentar nos provar que, mesmo tendo claramente o psicológico abalado, só quer ir para casa, mas esse argumento cai a cada encontro com o que é diferente. A insolência do vendedor coreano e dos atendentes da lanchonete *fast food*, por exemplo, é punida, mas a motivação dessas punições é que deve ser destacada, pois do que D-Fens se dá conta é como o seu enquadramento, até então padrão, de nada vale, pois o respeito pelo homem branco e pai de família nada mais é do que uma peça empoeirada no museu do passado.

O encontro com o vendedor nazista é emblemático por dar a D-Fens a consciência de que ele também pode ser pintado como um homem mau, que pouco importa o que ele fala sobre si e que o ser com peso de padrão há muito perdeu a impressão de único construtor de imagens, passando a ser parte do que pode ser construído, eco de outras vozes.

A morte de D-Fens não poderia ser mais sintomática de sua época e mais indicadora de que não se pode mais falar em uma multidão coesa. Seu patético sacrifício não alterou a situação social de nenhuma minoria (e nem da dita maioria), o que impossibilita seu retorno enquanto figura de culto e resta para ele apenas o esquecimento.

Por fim, cito Torres mais uma vez, em sua afirmação que “em seu percurso entre *going home* e *falling down*, D-Fens percebe que o

Outro, é ele” (TORRES, 2001, p. 207). É necessário que essa dicotomia tão marcada entre ‘eu’ e ‘outro’ seja revista, pois a própria modificação sofrida pelo conceito de multidão pouco permite alteridades tão imóveis. Deve-se dizer, e de maneira bem precisa, a queda de D-Fens e toda a fúria que marca seu dia está relacionada ao fato de ele perceber que é apenas *mais um* e que é inútil tentar encontrar algum igual ou um grupo de iguais, pois quando múltiplas vezes se manifestam, múltiplos também serão seus problemas e suas demandas. Se a união se torna ocasional, a figura sacrificial seguirá os mesmos passos.

### Considerações Finais

Reforço, para concluir, que os desdobramentos do que apontamos acima dependem de inúmeros fatores, inclusive da história presente (Trump vs Biden, 2020). No entanto, indicarei quais objetos cinematográficos que penso serem materiais de investigação imprescindíveis para entender a guinada no bode expiatório e no movimento sacrificial que marcam o fim da relativa estabilidade obtida nos anos pós-Bush pai.

Sem querer cair na armadilha de ser monotemático, penso que uma das leituras mais interessantes do contemporâneo está nos filmes dirigidos por Jordan Peele, *Corra!* (2017) e *Nós* (2019). Ambas as produções trazem a ideia de sacrifício como parte central da trama, mas possuem como diferença perante Capra ou Schumacher o protagonismo dado a vozes tidas como historicamente minoritárias.

*Corra!* traz a história de Chris, um homem negro que está receoso em conhecer a família de sua namorada branca, Rose. A família de Rose, os Armitage, lideram um esquema de transplantes de cérebros que visa a prolongar a vida de homens brancos e ricos em corpos de homens negros, jovens e saudáveis.

*Corra!* configura-se como uma narrativa de defesa e sobrevivência das minorias, em um mundo que passou a ver, após a eleição de Donald Trump, o progresso obtido pelas vozes marginalizadas como descartável ou passível de apagamento. Como exemplo deste tipo de conduta, temos um dos antagonistas ricos do filme afirmando, apenas por mera retórica, que votou em Obama nas duas eleições e que votaria nele de novo caso fosse possível. O corte de classe fica

claro aqui, pois votar nos Democratas, um sinal de ser progressista, só se configura como algo socialmente relevante se você entende e respeita as lutas das minorias que, em tese, aderem aos Democratas. Ainda que se possa argumentar que os personagens que transplantam seus cérebros para corpos negros o fazem por admiração às características físicas, o que temos é uma animalização do negro e não uma forma de devoção ou respeito.

Temos, em *Nós*, a trama da existência de um mundo paralelo e subterrâneo, onde *doppelgängers* de todos os seres humanos vivem vidas miseráveis em comparação às suas contrapartes da superfície. O filme de Peele nos brinda com a outra faceta dos efeitos do *trumpismo* e, me arrisco a dizer, de qualquer regime com viés fascista sobre as minorias. A família negra protagonista do filme possui características de acomodação com o regime, como se o lugar deles de classe média e com acesso aos bens de consumo fizessem com que eles fossem melhores do que outros negros. No fim das contas, para a manutenção do *status quo*, as vozes minoritárias devem ser abafadas, e *Nós* tenta nos trazer como seria a revolta daqueles que sempre são marginalizados e relegados aos porões do mundo.

Se a história se provará como alternância cíclica em sua exposição de bodes e carrascos, só o tempo nos dará a resposta. Este trabalho mesmo corre o risco de ser desmentido ou de se invalidar, por se tratar de algo que lida fatos históricos que não se distanciam do pesquisador. Ainda assim, corro esse risco muito feliz. Se não obtiver o *jackpot* das análises, ao menos serei a voz de diálogo contestada e nenhuma dessas posições é ruim: seja por acerto, seja por coragem!

## Referências

A FELICIDADE não se compra. Título original: *It's a Wonderful Life*.

Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. Intérpretes: James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Henry Travers, e outros.  
Roteiro: Frances Goodrich. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1946 (130 min.), son., P&B.

CORRA. Título original: *Get Out*. Direção: Jordan Peele. Produção: Jordan Peele, Sean McKittrick, Jason Blum, Edward H. Hamm Jr.  
Intérpretes: Daniel Kaluuya, Allison Williams, Bradley Whitford,

- Caleb Landry Jones e outros. Roteiro: Jordan Peele. Los Angeles: Universal, 2017, son., color.
- ERIKSON, Kai T. The shapes of the Devil. In: ERIKSON, Kai T. *Wayward Puritans: A study in the sociology of deviance*. Boston: Allyn & Baccon, 2005.
- GIRARD, René. *O Bode Expiatório*. Trad. De Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GIRARD, René. *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NÓS. Título original: *Us*. Direção: Jordan Peele. Produção: Jordan Peele, Sean McKittrick, Jason Blum, Ian Cooper. Intérpretes: Lupita Nyong'o, Winston Duke, Elizabeth Moss, Tim Heidecker e outros. Roteiro: Jordan Peele. Los Angeles: Monkeypaw Productions, 2019, son., color.
- ROSENTHAL, Bernard. Dark Eve. In: REIS, Elizabeth. *Spellbound: Women and Witchcraft in America*. New York: SR Books, 2004.
- TORRES, Sonia. Um dia de fúria em Los Angeles: nostalgia, paranoia e desterritorialização cultural em *Falling Down*. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira; MONTEIRO, Conceição (orgs.). *Representações culturais do outro nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.
- UM DIA de fúria. Título original: *Falling Down*. Direção: Joel Schumacher. Produção: Timothy Harris. Intérpretes: Michael Douglas, Robert Duvall e outros. Roteiro: Ebbe Roe Smith. Los Angeles: Warner Bros, 1993 (113 min), son., color.

## **A presença no jogo da voz: o audiolivro de *Paranoia*, de Roberto Piva**

Rodrigo Fernandes Ferreira Brito (Estácio FAPAN)<sup>1</sup>  
Vinícius Carvalho Pereira (UFMT)<sup>2</sup>

### **Introdução**

A obra *Paranoia*, em sua primeira versão, publicada em 1963, é uma produção singular na Literatura Brasileira, a começar por se tratar de um livro com dois autores: Roberto Piva (1937-2010) e Wesley Duke Lee (1931-2010). Folheá-lo rapidamente ou lê-lo com atenção já garantem a constatação de que se trata de um objeto artístico que combina a linguagem literária com a linguagem fotográfica.

Entretanto, para esta pesquisa, considera-se a mais nova manifestação artística de *Paranoia*, em seu formato fonográfico. Durante a campanha de financiamento coletivo para a Biblioteca Roberto Piva, uma possibilidade de recompensa para os doadores do projeto seria um CD de declamações de poemas contidos no livro. Segundo informações no encarte, trata-se de um projeto informal de Toninho Mendes, que gravou a leitura de Roberto Piva na ambientação musical de jazz.

Roberto Piva, poeta paulistano, nasceu em 25 de setembro de 1937 e faleceu em 03 de julho de 2010. Em 1976, teve o reconhecimento literário ao ser inserido na antologia *26 Poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda. Foi também autor de sete livros de poesia e vários poemas que seriam publicados postumamente. Seus livros, editados por Massao Ohno (1936-2010), foram organizados de forma a respeitar os versos longos e, em específico *Paranoia* (1963), com folhas especiais para a articulação entre poemas e fotos, o que

1. Graduado em Psicologia (UFMT), Mestre e Doutorando em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). Professor e Coordenador do curso de Psicologia da Estácio Faculdade do Pantanal (Estácio FAPAN). E-mail: rodrigoffbrito@gmail.com.
2. Doutor e Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês (UFRJ). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UFMT). E-mail: vini-ciuscarpe@gmail.com.

revela cuidado com a materialidade de suas publicações em sua intermedialidade.

Toninho Mendes, idealizador do projeto fonográfico de *Paranoia* ao som de jazz, é poeta, artista gráfico e editor. Criador da revista *Chiclete com Banana* (1980), foi responsável por expandir o mercado de revistas no Brasil e por promover uma geração de quadrinistas com a Circo Editorial, durante os anos 1980 a 1990. Apesar de sua tentativa de expansão da poesia de Piva para outra mídia, o planejamento artístico não obteve o sucesso e o reconhecimento de um grande público.

Segundo uma conversa informal com Gabriel Kolyniak, idealizador do financiamento coletivo Biblioteca Roberto Piva, o CD foi produzido por Toninho Mendes no mesmo período da 2ª edição de *Paranoia*, pelo IMS, entre 1999 e 2000. A gravação das declamações pelo Piva e a mixagem do CD foram feitas em estúdio. Estando pronto o CD, uma questão de direitos autorais impediu a sua comercialização com o livro *Paranoia*, já que os custos dos royalties das músicas seriam incompatíveis com o projeto. Por isso, as gravações circularam informalmente, num grupo mais restrito de amigos do poeta e a mesma situação continua, já que a comercialização do CD ainda enfrentaria problemas legais.

Sem o propósito de afirmar que o livro estaria em declínio e a outra mídia em ascensão, consideram-se neste estudo as imbricações entre a oralidade e a escrita. Para tanto, tomamos o audiolivro como um questionamento da dicotomia olho-ouvido: o ato de ouvir a declamação funciona, afinal, como uma leitura. Para Neli-jane Menezes (2008, p. 61) o audiolivro é gravado em estúdio, onde voluntários ou profissionais interpretam os textos literários, científicos ou didáticos, utilizando recursos de sonorização para transmitir a mensagem do texto.

Sendo assim, objetos como o livro sonoro permanecem na ordem dos estudos literários. Para Jakobson (1974, p. 132), “a análise do verso é inteiramente da competência de Poética”, cujos pressupostos aqui consideramos para a discussão da declamação em *Paranoia*, composta também por figuras de som, por metáforas, imagens poéticas e por ambiguidades.

Com base na dissertação de Rafael de Oliveira Barbosa (2014), considera-se neste artigo o audiolivro como uma produção autêntica de Piva. O que pode, então, o CD de *Paranoia* trazer de novo para os



estudos literários e, mais especificamente, para as pesquisas sobre Piva? E em qual medida este produto artístico ambíguo do poeta dialoga com a crítica literária? Oliveira (2014) afirma que o “texto é um entrelaçamento, uma costura, não só entre seus elementos internos, mas também entre o objeto lido e o leitor” (BARBOSA, 2014, p. 18), por isso o texto será a manifestação de um corpo não mais presentificado em carne e osso, e sim como um jogo de presença e ausência.

### **O jogo da voz: corpo e a fronteira**

Bosi, na obra *O Ser e o tempo da poesia* (1977), ao referenciar Saussure (1857-1913), afirma que a linguagem é pensamento-som, portanto é uma articulação de signos: uma construção de junções de pensamentos e de sons. O pensamento em si ou o som em si não são analisáveis separadamente, pois a ordem sintático-semântica da discursividade tem em sua união o signo complexo. O estudioso afirma sobre essa relação: “O som em si e o pensamento em si transcendem a língua. No entanto, a experiência de cada um nos diz que a poesia vive em estado de fronteira” (BOSI, 1977, p. 38).

Essa é uma forma de atravessar a língua e romper com o binarismo de som/pensamento, sendo o estado de fronteira assinalado por Bosi. Para o pesquisador, a voz manifesta um corpo situado no espaço e no tempo. Não se trata de considerar a declamação como a representação de um pensamento e nem de estabelecer este movimento pendular, mas da superação da oposição binária, no endosso do jogo da voz. Tem-se com isso o ato de comunicação como uma produção de ações não-verbais e verbais que mediante o signo realiza o gesto de presença. Para Bosi, o signo marca a escavação do corpo, “um segmento de matéria que foi assumido pelo homem para dar ato de presença a qualquer objeto ou momento da existência” (BOSI, 1997, p. 42).

O encarte de *Paranoia* é um envelope com arte minimalista. Há, além do título e o nome do autor, apenas uma imagem de um Carcará e dois símbolos da umbanda. Não há grande apelo para o visual, diferentemente do livro físico, em que o olhar age como função primária a partir da composição tipográfica. O livro sonoro é uma obra que requer do ouvinte o contato com a poesia via audição mediada por um leitor de CD.

Tal comparação entre o livro impresso e o audiolivro não visa a elaborar o fim de uma e a exaltação de outra, pelo contrário. Escutar o poema endossa a leitura do livro, pois são mídias em diálogo que não se confrontam, pois, como afirma Cohen (1974), a poesia deve ser lida com a voz.

Cohen (1974) afirma que a poetização abrange os níveis fônico e semântico. Então, o verso é necessário para a construção do som e do sentido. Mesmo no verso livre de Piva, o ritmo é revestido de seu timbre; isso significa que o livro físico é o principal referencial para entender o verso e a declamação. Pensando em Giselle Beiguelman (2003), apesar de ela analisar a leitura on-line e nós estudarmos a obra de Piva em uma tecnologia mais antiga, podemos afirmar que as práticas de leitura do poema são da ordem paradigmáticas do livro impresso.

O que está em jogo é a necessidade de engendrar não só repertórios capazes de transcender o formato do códex e a cultura material da página, como as únicas possibilidades para a exposição de idéias, mas também suas funções simbólicas, como as de suporte de memória, e econômicas, como o valor material da autoria. (BEIGUELMAN, 2003, p. 17)

O desenvolvimento de novas possibilidades de leitura, construídas diante das tecnologias da informação e comunicação, é por muitos interpretado equivocadamente como uma ameaça à cultura milenar do livro. Entretanto, o que se discute diante dessas novas modalidades e mídias é a abertura a novas formas de textos. Para Beiguelman (2003), a prática de leitura resulta em “um texto que agora se dá a ler em um meio que é também o meio em que se escreve e, muitas vezes, no qual também se publica, agenciando um processo de reciclagem do conhecimento em uma escala sem precedentes, confundindo as práticas da escritura e da leitura” (BEIGUELMAN, 2003, p. 18).

A pesquisadora, ao analisar o trabalho que uma dupla de designers brasileiros fez no CD-ROM *Entre* (2001), afirma que se trata de um projeto que oferece ao leitor condições de tocar imagens e desenhar com os sons, tendo como efeito do objeto multimídia a recriação do poema, “ganhando novos sentidos ao mesmo tempo em que reforça seus sentidos originais e os expande nos termos de informações relacionáveis” (BEIGUELMAN, 2003, p. 28).

De maneira semelhante, quando tratamos do CD *Paranoia*, pensamos em um produto que reúne diferentes mídias: imagéticas e verbais em sua capa e encartes, e verbais e musicais nas 21 faixas, das quais apenas uma não é declamada pelo próprio Piva. As declamações são pouco teatralizadas, o timbre segue a voz grave de Piva. Os efeitos de sentido são através de um leve aumento ou diminuição do volume da voz, a entoação diante de uma palavra e também das pausas que marcam o término de um ritmo. O poeta é a voz, o tom e o timbre performando um corpo que também busca no jazz um exercício fônico da poesia. Para Zumthor (1997, p. 12), “a voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retoma a cada instante, abolindo-se como palavra e como som”.

Sendo a ausência do poeta desde 2010, ano de seu falecimento, a sua presença está paradoxalmente gravada nesse jogo da voz, no som de cada declamação. A respeito disso, Zumthor (1997) afirma que na voz a palavra se enuncia como lembrança, como uma figura de uma promessa. A voz de Piva como um corpo presente e sem a necessidade de uma estrutura anatômica que englobe funções neurofisiológicas permite o início do jogo da presença. Trata-se de um jogo dinâmico que postula o lugar do poeta.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

A articulação da voz de Piva rompe com o falecimento de seu corpo biológico, marcando a superação dos limites entre o binarismo presente/ausente. Nas palavras de Zumthor (1997, p. 17), este ato “ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo”. Trata-se mesmo de um símbolo, pois, sem corpo e fora da língua, a presença da voz é o jogo que instaura o ser, o espaço e o tempo.

A primeira faixa do CD, a música de introdução “Invocação”<sup>3</sup>, convida o ouvinte a trazer à vida o corpo que fala. O batuque funciona como um transe para chamar aquele que retorna sempre que

3. Informação presente no encarte. No arquivo a faixa é chamada de “Introdução – chamamento de Exu”.

é evocado. Piva é o Exu<sup>4</sup> no audiolivro, a fronteira da poesia entre nascer e morrer, a voz como um corpo sem corpo, apenas uma entidade espiritual e poética.

O poeta como uma divindade é, nas palavras de Barthes, a força de representação. Não há representação do real, sendo, portanto, o jogo da voz como uma demonstração, através da poesia, da força do delírio. A utopia recuperada pela linguagem mantém com intensidade a irrepresentabilidade daquilo que seria o real: o transe evocador de Piva e Exu, apenas na ordem do desejo, sobretudo da poesia que possibilita a abertura para a terceira força da literatura: a semiologia.

Sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebataram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas (BARTHES, 2009, p. 26-27).

Jogar com os signos é a prática de ler/escrever, um grafo complexo das pegadas que Barthes considera como literatura. Esse rastro do signo também é analisado na pesquisa psicanalítica que a considera não como um significante, mas como uma marca. Barth (2008, p. 93) explica que a significação é de “algo produzido no ambiente que denuncia a presença anterior de alguém, e temos, na escritura, um bom exemplo dele”.

O funcionamento do uso polissêmico do traço está na ordem da ficção operatória. Luís Barth (2008), ao referenciar Dumézil (1989), afirma que a ficção corresponde a procedimentos que supõem situações diferentes da realidade pela dedução das consequências. Seria, com isso, “uma convenção destinada a fazer existir um ser abstrato e a permitir, dessa forma, certo número de operações, assim como, por exemplo, os números negativos e infinitos são ficções matemáticas” (BARTH, 2008, p. 94).

A perspectiva apresentada é denominada de “Traço do Caso” e, na prática clínica, é o “laço ou corte entre a história do sujeito

4. Segundo João Clodomiro do Carmo (2017), tudo deve começar por Exu, pois é o primeiro a receber as oferendas e a abrir os caminhos dos mistérios do mundo. No candomblé, pertence ao elemento de comunicação e está associado aos órgãos da fala e aos caminhos do encontro: a encruzilhada.

e as estruturas em causa no tratamento, funcionando como uma perspectivação desse laço e podendo ser definido como qualquer coisa de temporariamente operatória entre o desejo do paciente e o desejo do analista” (BARTH, 2008, p. 94).

Nesse jogo de deslocamento, o analista rompe com a noção de fragmento para relacioná-lo ao todo hipotético. Diante da elaboração do saber inconsciente, o batuque em “Invocação” é o detalhe que revela o traço no sentido de trabalhar a ficção de retorno de uma entidade imaginarizada que não revela de fato a identidade do sujeito e nem daquele que produz o som, nos trânsitos e ambiguidades caros ao Exu.

Curiosamente, Zumthor, no capítulo “O intérprete”, de *Introdução à poesia oral* (1997), articula o som do tambor com a proclamação da presença das divindades das aldeias africanas. O estudioso endossa a importância do batedor de tambor com o ato de transmitir e provocar a constituição dos laços entre os indivíduos e os grupos, de forma que na funcionalidade do som se “manifesta habilmente uma outra, mais profunda e menos diferenciada, que é a de proclamar a história, de reivindicar uma consciência e de suscitar a voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 240).

Seguindo a mesma ordem do livro impresso, o primeiro poema a ser declamado no audiolivro é “Visão 1961”. Na obra física, antes do poema há uma arte fotográfica de Duke Lee; já no CD, o poema começa após a abertura de jazz. No livro, as fotos são imagens em preto e branco de uma cidade melancólica. Talvez a escolha dos produtores do audiolivro, ao trazerem o jazz para acompanhar as leituras, seja uma metáfora sonora para a estética da foto, pois o som também remete ao urbano e à cultura popular de uma época.

Eis que, na faixa de “Visão 1961”, começa a declamação em uma voz suave, mas com muito fôlego, para dizer os versos inteiros: “as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo/ invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” (PIVA, 2009, p. 32). Nesse movimento abstrato de captar com recursos sonoros o corpo é que seguiremos Barthes (1990) para compreender o “grão” do jogo da voz:

O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o “grão” de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra), terei que refazer

meu critério de avaliação, critério, sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou executa, e essa relação é erótica, mas não é “subjetiva”. (BARTHES, 1990, p. 244).

Esse reposicionamento do leitor, como afirma Barthes, está no ato de ver o “grão” da voz como uma escritura. A voz que fala na verdade escreve a linguagem, por isso a relação erótica, pois esse jogo que se inscreve na lacuna do texto também rompe com o binarismo. O jogo se torna uma relação dialética entre a presença e a ausência; retomando o conceito em *O Prazer do Texto* (1987), a voz encena entre o aparecimento e o desaparecimento do poeta.

Barthes, para destacar o grão, retorna aos estudos de Julia Kristeva e analisa a voz sob duas perspectivas: como fenotexto e como genotexto. A distinção entre os dois textos é compreendida na perspectiva do som. O fenocanto é a execução da linguagem musical: a técnica de cantar várias notas em uma mesma sílaba, os idioletos. O genocanto é da ordem dos signos em que a semântica considera tanto o artista quanto o conteúdo e seus instrumentos artísticos. Para esta análise, importa a ideia de genotexto, pois a combinação da voz de Piva com o jazz é um espaço onde a materialidade da comunicação ganha novos sentidos e explora os jogos poéticos de um autor cuja dicção trabalha os sons e significantes da ausência presentificada de um corpo que não ocupa mais um espaço físico entre os vivos.

Para fins de clareza quanto à transposição dos termos fenotexto e genotexto para fenocanto e genocanto, é importante detalhar os conceitos, recorrendo-se aqui a Barthes (1990):

O fenocanto [...] compreende todos os fenômenos, todos os traços que dependem da estrutura da língua cantada, as leis do gênero, da forma codificada do melisma, do idioleto do compositor, do estilo da interpretação: em suma, tudo aquilo que, na execução, está a serviço da comunicação, da representação, da expressão: tudo aquilo de que comumente se fala, e que forma a malha dos valores culturais [...], que se articula diretamente com as ideologias de uma época [...]. O genocanto é o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam “do interior da língua e em sua própria materialidade”; é um jogo significativo estranho à comunicação, à representação (dos sentimentos), à expressão; é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que

a melodia trabalha realmente a língua - não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significantes, de suas letras: explora o trabalho de língua e a ele se identifica. (BARTHES, 1990, pp. 239-240)

A voz do poeta e o instrumental musical formam o genocanto, a significação que germina no interior da língua, ou o som que escreve o seu texto e forma uma literatura. O “grão” da voz materializa e presentifica um poeta que, ao nível do genocanto, produz a escritura e se realiza em uma revolução da linguagem, sem ser servo da língua, mas trapaceando suas regras, como um jogo fora do poder.

Em “Poema submerso”, após quatro segundos de solo de trompete, inicia-se a declamação: “Eu era um pouco da tua voz violenta”. A conexão da voz com a música sela com os dizeres “Maldoror”, que vem acompanhado de dois toques de piano. Observa-se também que, nesta declamação, o poeta ora aumenta ora diminui a tonalidade de sua voz. Nos versos “[...] uma centena de pássaros fortemente de passagem”, “Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas amebas”, o advérbio “fortemente” e o adjetivo “imparcialíssimo” foram as palavras em que houve uma intensidade maior na voz. Essa característica sonora tem como efeito inverso o encerramento da declamação, em que o poeta diz “o mundo de formas enigmáticas, se desnudava/ para mim, em leves mazurcas” com uma voz mais suave e num volume mais baixo.

“Paranoia em Astrakan” começa na quarta faixa, desta vez com os versos junto ao piano. No verso “onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis”, a voz enfatiza a expressão “fecham”, em que há um aumento perceptível da intensidade vocálica e o jazz ganha um novo efeito sonoro para acompanhar o piano: o trompete.

A palavra exerce a função de miragem, projetando a presença de algo que na realidade não está presente. Para Lacan, esse é o mais-além da palavra, o que caracteriza a identidade na diferença. No verso acima, de “Paranoia em Astrakan”, e na expressividade na palavra “fecham”, temos a relação existencial da voz diante do objeto de desejo.

O que é que deve ser fechado com força e que demanda uma energia subjetiva ao enunciá-la? Os adolescentes fecharam o cérebro para os telhados estéreis e incendiaram internatos. A declamação marca o brado da liberdade dos adolescentes, e essa urgência

do sentimento humano só é possível com a palavra. Lacan afirma que a palavra é transmissão do desejo, o reconhecimento através de qualquer coisa, desde que esteja na ordem do sistema simbólico. Para evidenciar ainda mais como a declamação do verso instaurou a abertura ao inconsciente, podemos recordar Lacan (1975), quando este afirma, ao retomar o conceito de transferência para Freud, que:

O fenômeno constituído pelo fato de que, para um certo desejo recalcado pelo sujeito, não há tradução direta possível. Esse desejo do sujeito é interditado ao seu modo de discurso, e não pode se fazer reconhecer. Por quê? É que há entre os elementos do recalque algo que participa do inefável. Há relações essenciais que nenhum discurso pode exprimir suficientemente, senão no que eu chamava há pouco de entrelinhas. (LACAN, 1975, p. 278)

A organização do discurso diz aquilo que não é possível dizer e isso amplia os jogos de som e sentido. A construção sintática, a pausa, a lacuna, o aumento do volume, o ritmo e o acréscimo do som do trompete são formas em que o analista precisa ler os materiais significantes. “O desejo inconsciente, quer dizer, impossível de se exprimir, encontra meio de se exprimir, não obstante, pelo alfabeto, a fonemática dos restos do dia, eles mesmos desinvestidos do desejo” (LACAN, 1975, p. 278).

O jogo significativo do poeta, a dicção da língua que Roland Barthes (1990) afirma como uma volúpia de sons-significantes, retoma o conceito de escritura, em sua obra *Aula*: “O texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 2009, p. 15).

Comparar a declamação com as noções de Barthes sobre literatura é pertinente ao diálogo entre poesia e fonografia, pois, para combater a língua, é preciso antes aflorá-la, nem que seja como declamação e gravação. Nesse jogo, a voz do poeta serve e detém o poder da língua, a fim de trapacear suas regras, esquivar-se da dominação da cultura e do registro biológico do corpo.

Trouxemos até aqui as ideias de superação do binarismo pensamento/palavra e da encenação de aparecimento/desaparecimento no audiolivro de Piva. Desta forma, como jogar com essa voz sem corpo que encarna ou corporifica um poeta? Esta é uma limitação



e, ao mesmo tempo, uma estratégia que ultrapassa a própria voz e traz a indagação se de fato houve a superação dos limites biológicos.

A voz é uma dinâmica diferente, não se submete ao mundo prático. A voz transcende o corpo biológico e age à distância ou na ausência do objeto. Nessa perspectiva, Bosi (1977) afirma que o ser da voz não é visto, “não move diretamente a coisa, substitui-a, evoca-a, faz que ela dance com outras coisas, leva-a rápido da esfera da imagem para a do conceito e a traz de volta” (BOSI, 1977, p. 57)

Bosi afirma também que a voz abre caminho para novas presenças e, no lugar da coisa, a palavra. Se esse descolamento do objeto produz a unidade da língua, admite-se a produção de pausas, da lacuna e da incompletude. Em “A piedade”, no verso “os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida” (PIVA, 2009, p. 77), o ritmo não termina na conclusão do verso. A escolha do poeta pela pausa no verbo “dominar” marca o enjambement, pois, mesmo com a ausência da pontuação, o poeta assinalou a continuidade do verso até a metade do outro. A pausa enfatiza o ato de dominar e ressalta o complemento.

Esse gesto, em relação à composição tipográfica, marca uma pausa semântica, pois a expressão, ao dar o encadeamento, não separa as unidades. Diante desse conflito entre metro e sintaxe, com a marcação da pausa em “dominar”, o paralelismo fonossemântico é rompido. Quanto a essa divisão da cadeia verbal em dois fatores, Cohen endossa que “No verso o paralelismo é rompido. O que apresenta um sentido completo, ou seja, a frase, não está situado entre duas pausas; e o que está situado entre duas pausas, ou seja, o verso, não apresenta mais um sentido completo” (COHEN, 1974, p. 62).

A dicção poética do jogo da voz é expressiva, pois, em sua declamação de “A piedade”, o poeta varia a velocidade, a altura e a intensidade conforme o conteúdo e o apelo emocional do verso. A articulação das consoantes oclusivas de “dominar”, antes da fricativa “vida”, cria uma dinâmica do ritmo que marca os diferentes timbres. Para Cohen, o timbre é o suporte da diferença.

O discurso não é mais feito de segmentos ligados, embora distintos, mas de um fio contínuo, sem nada nele que comece ou acabe. Todavia, as pausas são apenas um fator secundário na estruturação do discurso. A prova disso está na possibilidade de ler textos

escritos nos quais faltam a pontuação e os espaços em brancos entre as palavras (COHEN, 1974, p. 85)

Sob essa égide, Derrida (1991), ao considerar a relação dialética de Hegel sobre a *Aufhebung*, reflete sobre o limite/passagem entre a letra e o som. O autor indaga: “Ater-se a pensar o seu outro: o seu próprio outro, o próprio do seu outro, um outro próprio?” (DERRIDA, 1991, p. 12). Essa questão, trazida para a análise do audiolivro, reconduz a trabalharmos a voz como um corpo, em que reconhecemos a sua presença e ao mesmo tempo a perdemos, pois a reapropriação é a de um corpo fantasmático.

Nesse jogo de reconhecimento e perda, tem-se em “Jorge de Lima, panfletário do caos” um fator interessante. A voz em jogo de seu próprio corpo evoca o poeta Jorge de Lima: “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima/ Enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente” (PIVA, 2009, p. 117). Tem-se, então, o jogo de limites: o poeta evocado, o último dia do ano e o sentimento oscilando entre o agito e a tristeza. O limite no ser e no tempo, a articulação no canal do ouvido que não tem um lugar, é um estado de fronteira.

A análise do jogo da voz é a timpanização do poeta, a exterioridade de um outro lugar, um novo corpo. Entretanto, o reconhecimento dessa produção, segundo Derrida (1991), é um movimento inaudito para ela, de um outro que não é o seu outro. O autor explica:

Porque assim se entende o ser: o seu próprio. Ele assegura sem descanso o movimento da reapropriação. Poder-se-á, desde então, passar esse singular limite que não é, que não separa mais o dentro do fora do que lhes assegura a permeável e transparente continuidade? Que forma pode ter este jogo de limite/passagem, este logo que se põe e se nega a si mesmo deixando surgir a sua própria voz? Estará esta questão bem formada? (DERRIDA, 1991, p. 17).

As questões de Derrida são sem uma resposta, descritas justamente desta forma para sinalizar a ausência de uma conclusão independente da margem, sendo o tímpano o limite desses espaços. O ouvido então é o órgão que produz o efeito de proximidade e o apagamento da diferença orgânica. Aquele que ouve *Paranoia* produz esta indiferença orgânica.

Dessa forma, conforme analisado ao longo do artigo, o CD Paranoia é um jogo tecnológico avesso às regras normalizadoras. O poeta se faz presente, transmite emoção, comunica, rompe vazios e oferece novas lacunas para outras dinâmicas. O verso é o som e o poeta aquele que marca as curvas melódicas por suas entoações. Com o ouvido sendo aquele que aproxima o leitor com o escritor, a presença do corpo é o lúdico em ação que problematiza a fronteira e a reescreve.

### **Considerações finais**

O audiolivro é encerrado com uma entoação enfática nos versos “eu sou uma alucinação na ponta de seus olhos”. O poeta venceu o jogo da presença e as pausas da declamação deixaram de estar em uma relação dialética com o texto. Cabe ao leitor evocar novamente a dinâmica da poesia ou sentir o efeito poético dentro de si ao ter escutado uma voz que explora diferentes articulações do ritmo e se faz presente na ausência.

Apenas com o recurso eletrônico de leitor de CD, o poeta tornou-se um corpo com a potência de trapacear tudo aquilo que desperta aos olhos. A voz foi além, tornou-se divindade, pausa, ritmo e agora saudade à espera de novas possibilidades de leitura. Semelhante à órbita terrestre, o audiolivro realizou um movimento de translação em torno do jogado, impulsionado pela tecnologia de registro e reprodução da voz.

O jogo de presença ofereceu múltiplas possibilidades de rupturas. A voz rompeu o corpo biológico, a pausa métrica, a representação do real e de tudo aquilo que marca como um limite. No jogo da voz, a fronteira é passível de ser ultrapassada a cada contato com o signo e o direcionamento do sentido, por isso o estudo considerou a poesia em sua potencialidade: recorrendo a diferentes perspectivas teóricas para compreender as provocações do poeta.

Tínhamos duas perguntas centrais, a preocupação em trazer novas questões para os estudos literários e como o gesto do poeta, ao produzir um livro sonoro, coloca questões à crítica literária. Consideramos que no poema, diante da declamação, a estrutura de texto escrito se transforma. Tudo se torna signo, se mescla e rompe o binário letra-som através de ações não-verbais.

O CD reforça a necessidade de ler o poema com a voz, pois a declamação é essencial para a compreensão semântica dos versos e as equivalências sonoras, na escuta do ritmo e na leitura de onde foi marcada a pausa. Esse jogo entre som e sentido é uma prática que só é possível com a entoação e com a hibridização entre leitura e comunicação oral.

Roberto Piva é poeta que soube valorizar a melodia da voz e trabalhar a linguagem. Com fotografia ou com a música instrumental, o poeta se reinventa e demonstra ter um olhar cuidadoso e responsável com a escrita literária, trabalhando o verso de uma forma que amplia as possibilidades interpretativas.

## Referências

- BARBOSA, R. O. *Literatura para os ouvidos? Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 141 f. 2014.
- BARTH, L. F. B. Da consideração ao detalhe em Freud ao dispositivo Traço do Caso em Lacan. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 83-96, 2008.
- BARTHES, R. O Grão da voz. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BEIGUELMAN, G. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CARMO, J. C. *O que é candomblé*. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- COHEN, J. Nível fônico: A Versificação. In: COHEN, J. *Estrutura e linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1974.
- DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- DUMÉZIL, C. (org.). *Le trait du cas: le psychanalyste à la trace*. Paris: Point Hors Ligne, 1989.
- JAKOBSON, J. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 118-162.
- LACAN, J. A função criativa da palavra. In: *O Seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1974, p. 269-279.

- MENEZES, N. C. Audiolivro: uma importante contribuição tecnológica para os deficientes visuais. *PontodeAcesso*, Salvador, v. 2, n. 3, p. 58-72, dez. 2008.
- PIVA, R. *Paranoia*. Rio de Janeiro: IMS, 2009.
- PIVA, R. *CD Paranoia*. Projeto informal. 1 disco sonoro (43 min).
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

## **Expedição Nebulosa: deslocamentos imaginários**

Suzy Zapparoli (UFSC)<sup>1</sup>

*ao escrever eu estava sempre preocupada  
com o deslocamento  
tentava pensar nele não só como tema  
mas como procedimento*

MARÍLIA GARCIA, 2017

### **Começos**

Iremos nos debruçar, neste artigo, em alguns poemas entrelaçados no texto poético-imagético *Expedição Nebulosa* escrito pela poeta carioca Marília Garcia para a *serrote ao vivo* e performatizado pela própria poeta durante o segundo *Festival Serrote*, no Instituto Moreira Salles (COHEN, J) em março de 2019, e, posteriormente, publicado na edição 32 da já referenciada revista. É importante destacar que não fomos espectadores. Nossa experiência com *Expedição*, portanto, é com o texto poético fixado no papel. A partir de uma primeira leitura, percebemos que há, em *Expedição*, uma abertura de significados, movimento possibilitado pela costura entre palavra escrita e imagem. Nossos olhos percorrem o escrito poético entre fotos, gravuras, pinturas, desenhos que se espalham em diferentes lugares da página, não havendo, portanto, qualquer tipo de ordenação no ritmo de leitura. Ao mesmo tempo, Marília constrói uma trama de referências a outros – que estão fora do texto – poetas e artistas plásticos. Essa construção de um mapa móvel também é feita através do rápido deslocamento de gêneros do discurso – por ser uma *poesia-performance*, mas, além disso, com algumas marcas do gênero ensaístico e alguns diálogos que lembram a configuração do roteiro teatral – sendo que se constitui em um texto de 9 atos e 1 diálogo –, construindo, assim, um “escrevendo experimentando” (GARCIA, 2018), em que, ao mesmo tempo que escreve, o eu-poético

1. Doutoranda pela linha *Poesia e Aisthesis* da Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

se questiona – mostrando o processo de escrita/reflexão, maneira como inicia *Expedição*: “como fazer para a voz do texto/coincidir com a voz ao vivo?” (GARCIA, 2019, p. 157). Em um nível mais profundo, a experiência de deslocamento também se faz presente na performance do eu-poético que, se comportando como *flâneur*, percorre os espaços urbanos, observando seu entorno. A utilização de evocações de lugares situados no tempo e no espaço constrói a sensação de que é possível, para nós leitores, acompanhar o eu-poético e experimentar aquilo que se dá a ver, através das lentes da escritora. Neste sentido, os poemas se aproximam de um diário de impressões: “esta expedição começou/em janeiro, teve duração de dois meses”; “estava sentada em um café do quinto andar / quando surgiu”; “em fevereiro, / fui ao ims ver a escultura *echo* já instalada.”; “na época que me mudei para são paulo”; “no dia 7 de março”.

Esses deslocamentos presentes no texto poético nos interessam, pois *Expedição*, nome que já traz consigo a ideia de viagem, jornada e, portanto, movimento irá trabalhar com a imagem do eco, que também é um deslizamento da voz, que se duplica, mas que não se configura como o mesmo. O eco exige que haja uma voz (uma ação da palavra) e, portanto, um movimento físico. Além disso, o eco não apenas é o reflexo de algo dito, não se comporta, portanto, como uma cópia, mas como *repetição singular* de uma voz, cujo resultado nunca é igual ao ato original. Dessa forma, há uma repetição singular da voz que, em *Expedição*, se estende para acontecimentos que se desenrolam de forma semelhante, mas com vibrações diferentes. Nessa linha disposta, a ideia do eco se aproxima da ideia de ruína benjaminiana em que temos um acúmulo de acontecimentos que se dispersam, mas que constroem o edifício da história: “O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.” (BENJAMIN, 2012, p. 246).<sup>2</sup>

Antes de adentrarmos em *Expedição* é necessário apontar que, em nossa análise, percebemos uma aproximação de “*Cascas*”, ensaio de George Didi-Huberman, publicado coincidentemente na

2. Em outro livro, *Parque das ruínas*, Marília Garcia pensa o anjo da história benjaminiano e o sobrepõe com a lógica de “uma língua de uma tribo andina” (GARCIA, 2018, p.49).

revista *Serrote*, seja porque ele inicia seu texto com uma expedição pessoal (para observar o campo de concentração de Auschwitz), na qual também está em deslocamento, caminhando em seu entorno (floresta de bétulas), seja pelo fato de que o filósofo faz um esforço contínuo para observar os ecos do passado presente, seja por ele questionar sua escrevivência, procurando observar o extraordinário no banal. É assim que George Didi-Huberman começa “Casca” em que, a partir da imagem de três lascas de uma árvore, que ele nos diz ter arrancado com as próprias mãos, lemos: “Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler, um pedaço do presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página, um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.100).

Por fim, optamos por nos referir aos títulos dos poemas, neste artigo, conservando a formatação de como aparecem no corpo da revista – em destaque e em letras minúsculas. Além disso, gostaríamos de avisar ao leitor de que esse formato não permite a utilização de imagens e que, portanto, alguns poemas estarão reescritos de maneira diversa que daquela encontrada no original disposto na revista, na qual os poemas, na maioria das vezes, vêm entrelaçados com as imagens. Foi necessário, portanto, um trabalho cirúrgico tosco que lamentamos sermos obrigados a fazer, já que, como dito anteriormente, as imagens compõem com os poemas um organismo vivo que ao mesmo tempo em que aponta para o poema, joga a leitura para o fora da página. Algumas imagens que conseguimos encontrar na internet, pois muitas são de autoria de Marília Garcia, vêm, como pede as orientações de publicação, nas notas de rodapé.

## Ecoss

Ao *performatizar* em *Expedição Nebulosa* um início – e também um mote – para o projeto, o eu-poético evoca a obra *Echo* de Richard Serra<sup>3</sup>, “a grua que vi/içava duas placas de aço/para, em seguida, fincá-las no chão./ elas formam a obra echo, de richard serra”. O eu-lírico, portanto, se coloca como observador de uma cena que

3. Você pode observar a obra em <https://ims.com.br/exposicao/echo-de-richard-serra-ims-paulista/>.



acontece diante de seus olhos e transforma, na palavra poética, em uma imagem de paralelismos: temos a verticalidade das duas placas de aço de *Echo* – que por si só já formam um conjunto, mas também a torre do guindaste – e a horizontalidade da plataforma de suspensão da grua que paralelamente se dispõem sobre o chão. O contraste entre horizontalidade e verticalidade da grua nos remete à imagem do navio – convés e mastro –, que, não por acaso, compete espaço nesse poema.

A sobreposição grua/navio fica mais evidente quando observamos as imagens, pois o poema é acompanhado de reproduções de gruas e navios e, entre elas, uma se destaca. Se trata de uma reprodução de uma gravura japonesa, cujo nome se perdeu, de Kobayashi kiyochika, que mostra um barco afundando, com sua carga humana<sup>4</sup>. Encontramos essa imagem em quatro momentos e espaços diferentes, durante *Expedição* – ora na parte inferior direita da página, ora na parte inferior esquerda, ora superior esquerda, ora centro, quase como uma mobilidade persistente, já que é a única imagem de *Expedição Nebulosa* que se repete.

ato 1  
 esta expedição começou  
 em janeiro, teve duração de dois meses  
 e partiu de uma cena que vi  
 no instituto moreira salles de sp.  
 eu estava sentada no café do quinto andar  
 quando surgiu,  
 no vão que dá para os fundos do instituto,  
 a ponta de um enorme guindaste.  
 imaginem uma grua  
 do tipo que encontramos  
 a cada esquina em são paulo,  
 como esta na frente do meu prédio.  
 a grua que eu vi  
 içava duas placas de aço  
 para, em seguida, finca-las no chão.  
 elas formam a obra echo, de richard serra.  
 [echo]  
 começo com esta imagem:  
 [            ]

4. Você pode ver a reprodução dessa imagem em <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc11177>

duas peças verticais de 18 metros ancoradas  
 que podem ser vistas olhando de baixo  
 ou de cima  
 imaginem que isto aqui é um navio  
 se olho pra fora  
 a sensação é de um leve movimento.  
 imaginem que isto aqui é um mapa  
 que não sei onde vai dar.

(GARCIA, 2019, p. 159)

No poema, entrevemos a construção de um espaço imaginativo que pode ser lido como um pensamento sobre a escultura *Echo*, a qual o eu-poético nos dá a ver como um navio ou como um mapa: “imaginem que isto aqui é um navio / imaginem que isto aqui é um mapa”. A relação da obra *Echo* com um barco, construída pelo eu-poético, através das expressões “ancorada” e “imaginem que isto aqui é um navio”, também foi notada pela artista plástica Loli de Freitas<sup>5</sup> que, ao comentar sobre *Echo*, diz pensar nessas duas placas como “lâminas que entram, que *afundam* no chão”, estando levemente inclinadas, criando, assim, “uma sensação de rotação, que não se cumpre, pois não é mecânica”. *Echo*, portanto, está no espaço das sensações que atravessam o corpo de quem a experimenta, pois diante da monumentalidade da obra o corpo tomba, já que é necessário se inclinar para o lado para ver a dimensão da obra. Essa dinâmica da experiência corporal (*passagem*) e não visual (*paisagem*), será trabalhada por Marília durante a *Expedição Nebulosa*, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo, é interessante pensarmos que as duas placas parecem semelhantes, porém, não são iguais, ou melhor, elas estão dispostas em espaços e ângulos diferentes. Como o próprio escultor aponta, o eco não é uma repetição, nosso ouvido recebe com atraso o som emitido pelo outro: “Vejo como duas placas verticais que, enquanto reverberam e uma ecoa na outra, não são exatamente a mesma coisa. E é isso que acontece com eco, ele não é exatamente a mesma coisa. Quando o eco é refletido e volta

5. Esse é um trecho transcrito da conversa *Inauguração de “Echo”, de Richard Serra* | Conversa no IMS Paulista. Para assistir na íntegra, você pode acessar <https://www.youtube.com/watch?v=XQCEG6FabqU>

até nós, pensamos ouvir a mesma coisa, mas é sempre um pouco diferente.”<sup>6</sup>

Além disso, podemos observar neste poema – e em outros poemas de *Expedição* – o uso de colchetes [alguns vazios, outros preenchidos] que nos remete a um texto que está fora, que invade discretamente e desorganiza o poema. O conteúdo situado dentro dos colchetes, portanto, está separado do texto poético, mas ao mesmo tempo, está dentro dele – fazem parte desse conjunto. Lemos os colchetes que aí separam o branco opressor da página do branco que contém dentro de si, como sinal gráfico que, por seu paralelismo, nos remete às placas de aço da obra *Echo* de Richard Serra. Podemos pensar também como barco, esse signo móvel, que não conseguimos fixar, já que seu conteúdo é o branco, o indefinido. E essa associação nebulosa pode ser feita a partir dos últimos versos, nos quais a poeta utiliza um dêitico “imaginem que isto aqui é um navio”. Como sabemos um dêitico é um símbolo móvel e que pode ter significados diferentes, dependendo do contexto de enunciação, como o *agora*, que pode mudar dependendo do momento que é proferido. Dessa forma, o *isto aqui*, pode tanto se referir à obra *Echo*, dado o palco que a poeta constrói dentro do poema, quanto ao próprio poema-performance, se estivermos pensando no contexto de leitura. Assim, existe uma bifurcação através do signo *isto aqui*; o espaço em que eu, Marília, a voz que diz o poema, estou olhando para a obra *Echo*; ou *isto aqui*, isto que estou tecendo e que você está lendo/ouvindo *agora*.

O poema, portanto, abre espaço para pensarmos também no próprio fazer poético que se desdobra nas páginas *porvir* em *Expedição*, que, sabemos através do último verso, é um mapa que não possui rotas ou, talvez, possua um excesso (um dispêndio) de traços ou, ainda, um mapa que está sempre a se fazer – pensando um pouco o sentido da poesia segundo Nancy, de que “poesia não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido cada vez ausente, e reportado para mais longe. O sentido de poesia é um sentido sempre a se fazer” (NANCY, 2016, p. 146.), construindo, dessa forma, um *navio-texto* que não sabe o seu destino e, aqui, nos

6. Esse é um trecho da fala de Richard Serra transcrito do vídeo de divulgação *Echo*. Para assistir na íntegra, você pode acessar <https://www.youtube.com/watch?v=QzcdwfsrbaE..>

lembramos do poema *Bateau Ivre* (1871) de Arthur Rimbaud, em que um barco, após perder a tripulação, vaga sem rumo até sua iminente destruição.

## Fios

Na linha do pensamento do *eco* como um deslizamento da voz pelo espaço, pensamos em outros deslocamentos em *Expedição Nebulosa* que, como o próprio título evoca, se trata de um movimento para fora. O **ato 3** é atravessado por mapas (do Rio de Janeiro? de São Paulo?) que se justapõem na página que nosso olho percorre, deslocando-se entre o poema e as imagens construindo, como já apontado, uma experiência de caminhar na própria leitura. Esses traços que compõem os mapas presentes na página com linhas reais ou imaginárias, mas sempre em deslocamento, também estão presentes na ideia da cidade como um palimpsesto, como um processo de escrita-apagamento em um pergaminho, mas que deixa entrever sob o texto novo, os traços do texto velho – e, aqui, vislumbramos novamente o *eco*, como formador de uma imagem sonora. Dessa forma, os mapas serão um registro de um momento (como a fotografia), já que a cidade está em constante deslocamento de suas linhas.

### ato 3

quando vim morar em são paulo,  
em 2013,  
passei a conviver com a ideia da *cidade palimpsesto*,  
mas ela se transformou em outra coisa.  
desde que cheguei,  
me acontece em alguns pontos da cidade  
de achar que estou no rio de janeiro.  
é uma sensação que sempre volta  
e que se repete em alguns lugares:  
estou num ponto específico de sp  
mas é como se estivesse num ponto específico do rio.  
a sensação tem mais relação com o deslocamento pelo espaço  
do que com a paisagem em si.  
ou seja, se relaciona mais com a  
*passagem* do que com a *paisagem*  
**passagem**  
**paisagem**

imaginem que os mapas estão sobrepostos  
e estou nos dois lugares ao mesmo tempo.  
é um ponto nebuloso: espaços se sobrepõem sem se apagar.  
não se trata de uma sucessão,  
mas de uma simultaneidade.

(GARCIA, 2019, p. 163-164)

Percebemos, neste poema, a figura do *flâneur*, também presente no poema ato 1, através da observação ao acaso – quase um acidente – mas que, aqui, será levada ao extremo ao apresentar uma cena em que o eu-lírico passeia pelo espaço urbano. Assim, “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30). Gostaríamos de chamar atenção do leitor para a construção que a poeta faz da sensação ordinária de caminhar em uma cidade que causa uma sensação extraordinária, um deslocamento para fora, expedição. Isso não se dá através da visão (paisagem), mas do deslocamento do corpo na cidade (passagem). Experiência gravada no corpo. Nesse ato, portanto, vislumbramos a palavra poética materializando uma sensação de estar em dois lugares ao mesmo tempo, evocada pela memória de uma experiência de deslocamento que se sobrepõem sobre o próprio gesto corporal, a partir da repetição. A sensação, então, é de estar em outro lugar, em outro tempo, em que o gesto já foi realizado – descer a ladeira da rua x, e sentir que se está descendo a rua y. Nesse sentido, a *paisagem* não vai corresponder com a *passagem* – apesar de a poeta brincar com a similaridade das palavras, colocando-as justapostas no poema em uma espécie de confronto, podendo ampliar esse pensamento para uma possível interferência sonora e voltar, novamente para o eco.

A construção poética da sensação de estar em um lugar utópico – não no *não-lugar*, mas no lugar ilusório, um espaço *imaginário*, no sentido mais profundo dessa palavra: “**imaginari**, derivado de **imago**, **-is**: Imagem, representação, forma, imitação, cópia, sombra. Fantasma, visão, sonho. Ideia, pensamento, recordação. Retrato, máscara (de cera para representar, em cerimônias fúnebres, os antepassados).” (BIANCHET; REZENDE, 2014, p.170), também flerta com a ausência que observamos no **ato 1**, vazio disposto na presença de colchetes, e que veremos mais adiante.

O **ato 5** também joga com esse espaço com-partilhado em um traço – um risco materializado na corda suspensa sob o asfalto – funcionando, assim, como um *eco* de **ato 3**, a partir da ideia de falsa impressão.

ao olhar a avenida paulista de cima,  
vi esta cena:  
um equilibrista na corda bamba  
em cima do vão do túnel  
e um homem dançando com um guarda-chuva na parte de baixo,  
dando a ilusão de estar também na corda bamba.  
espaços sobrepostos num único ponto.

(GARCIA, 2019, p. 170)

Essa cena captada por Marília e exposta através da trama do texto, nos lembra, novamente, de “*Cascas*”, em que os fios de cercas do campo de concentração vistos pela lente de George Didi-Huberman que um tempo depois nota um pássaro pousado entre a cerca do campo de concentração e o museu, entre o passado e o *agora* e cujo lampejo (DIDI-HUBERMAN, 2011) ele também mortificou em uma imagem:

Significa que Auschwitz como “lugar de barbárie” (o campo) instalou os arames farpados do fundo nos anos 1940, ao passo que do primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como “lugar de cultura” (o museu) bem mais recentemente. [...]. Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades territorialmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10).

Já em *Parque das Ruínas*, observamos a experiência do extraordinário no ordinário, naquilo que é corriqueiro e comum, que, em *Expedição Nebulosa*, é desenvolvida como uma cena banal de artistas de rua ou um percurso em ruas de uma cidade podem desencadear um êxtase (saída de si). Lembramos, aqui, do conceito desenvolvido por Barthes do *punctum* como esse ponto de atravessamento que está no banal, no comum, “pois *punctum* também é picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é essa acaso que, nela, me punge (mas

também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2015, p. 29). Esse ponto de ruptura, que Barthes destaca, é o extraordinário no ordinário.

## Desaparição

Seguindo a mesma linha de pensamento em que esse encontro de lugares distintos, mas similares, esse ecos entre texto escrito e texto falado / SP-RJ / corda bamba e asfalto – aparecem como espaço imaginário, “dá a ilusão de”, que depende, portanto, da experiência do corpo – em deslocamento pelas ruas, em performance –, mas também pela construção de um palco de aleatoriedades – é um acaso, a poeta estar no prédio acima do lugar em que *acontece* uma apresentação artística e olhar através de sua lente o exato momento do lampejo do encontro do equilibrista e do dançarino, assim como ela estar em um café no mesmo museu (IMS) enquanto há gruas realizando a instalação de *Echo*. Porém, Marília explora, também, o seu avesso, os desencontros, os naufrágios como no **ato 6** e **ato 7**, em que placas imensas, como navios, desaparecem.

### ato 6

ao ver echo, de richard serra,  
lembrei de outro trabalho dele,

**[equal-parallel:guernica-bengasi]**

como diz o nome, não é um eco,  
mas algo que se pretende igual e paralelo.

a obra, feita para o museu reina sofía em madri nos anos 1980,  
é formada por quatro peças que pesam 38 toneladas  
e trata-se de uma citação de guernica de Picasso  
que está no mesmo museu.

**[equal-parallel:guernica-bengasi]**

ela sugere que o ataque aéreo a civis em guernica, em 1937,  
seria igual e paralelo a um ataque na líbia, em 1986.  
mas o curioso dessa obra, de 38 toneladas,  
foi que ela desapareceu.

**[38 toneladas]**

desde os anos 1990, ela estava guardada sem ser exposta,  
e, em 2006, quando o museu pediu a obra à empresa que cuidava  
do armazenamento,  
ela não estava mais lá.

equal-parallel, de 38 toneladas, tinha desaparecido.  
teve início uma investigação,

mas a polícia nunca descobriu o que aconteceu.  
 será que a obra tinha sido vendida, roubada ou fundida?  
 o custo para deslocar as peças não compensava nenhuma dessas  
 ações.

também surgiu a suspeita de que teriam enterrado a escultura  
 ou suas peças teriam afundado.

mas tentaram escavar o chão do lugar onde ficavam ,  
 usando detector de metal,  
 e nada foi encontrado.

“igual-paralelo” desapareceu sem deixar pistas

**[equal-parallel]**

Depois, fizeram uma réplica da escultura para colocar no museu.

[ ]

a obra original tinha sumido;

a nova era igual à primeira,

a única diferença era que trazia essa história a mais.

(GARCIA, 2019, p. 171-172)

Primeiramente, a poeta utiliza novamente o uso de colchetes que pode ser tanto uma referência visual às placas equal-parallel – os colchetes também como esse espelhamento, esse paralelismo –, quanto uma potência poética a partir do vazio. Porém nesse poema, há algo mais sutil que no **ato 1**, em que vemos uma repetição gráfica das placas de *Echo*. Aqui, entrevemos, através do uso de colchetes, o sumiço constante da obra. Utilizando a repetição do uso dos colchetes “**[equal-parallel:guernica-bengasi]**”, “**[equal-parallel]**” e “**[38 toneladas]**”, que referem-se e apontam à obra que ao final some, através do procedimento do esvaziamento do colchete “[ ]”. A poeta cria, dessa forma, o desaparecimento da obra dentro do poema. É interessante pensar nesse sumiço físico, como uma performance também (apesar de não ser intencional). Ora, são placas que mostram um encontro entre tempos, uma montagem entre acontecimentos singulares que, no entanto, são iguais. Mas a obra some (não se sabe em que lugar do tempo e do espaço) e é necessário montar outra *exatamente* igual, criando, dessa forma, um paralelismo.

Logo em seguida do **ATO 6**, a poeta explora outro sumiço de placas – dessa vez no Rio de Janeiro. Um desmoronar que desaparece. Dessa forma, há uma leitura de painéis criados através dos dois atos que veem seguidos, em um “passar de páginas”, havendo, portanto, na leitura também um paralelismo.



ATO 7

logo que me mudei para são paulo,  
o elevado da perimetral no rio de janeiro foi demolido  
o rio também é uma cidade palimpsesto,  
embora conserve mais pedaços das camadas de baixo.  
depois da demolição do elevado,  
seis vigas de aço que pesavam 110 toneladas  
desapareceram  
teve início uma investigação até hoje sem solução.

(GARCIA, 2019, p. 173)

Há, portanto, um eco entre equal-parallel: guernica-bengasi e o elevado da perimetral no rio de janeiro, dois sumiços de placas monumentais, criando uma repetição singular que ecoa e é explorada e exposta pelo eu-poético. Dispostos lado a lado, as duas desparições criam a sensação de continuidade e de movimento. Como Marília Garcia destaca, citando Didi-Huberman – coincidentemente usando o texto que relatei em *Expedição Nebulosa* durante minha apresentação em Setembro na ABRALIC:

é [se] deparar com um pedaço do passado, com um objeto nítido, claramente visível. Talvez seja hora de escavarmos mais, como um arqueólogo, em busca de pedaços, fragmentos e restos, para podermos recordar. Como diz o teórico Georges Didi-Huberman, no livro *Cascas*, “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também e, principalmente, uma anamnese para compreender o presente.” (São Paulo: Editora 34, p. 67). (GARCIA, Marília, *Escavar e recordar*, 2020).

## Considerações finais

Marília Garcia constrói, em *Expedição Nebulosa*, performances de deslocamentos do corpo – do corpo do eu-poético em meio ao espaço urbano, do corpo do texto que se movimenta na página, em confronto com as imagens que competem com ele o olhar do leitor, que também desliza os olhos indecisos pelos corpos inscritos. Há, portanto, um projeto que permite “criar um tecido de relações moventes” (DELEUZE, 2011, p. 71), relações que escapam do controle, pois justamente criam uma rede de heterogeneidades de significações, o

que nos lembra de Deleuze, o qual, ao comentar sobre a escrita de Whitman, destaca:

O mundo como conjunto de partes heterogêneas: colcha de retalhos infinita, ou muro ilimitado feito apenas de pedras (um muro cimentado ou peças de um quebra-cabeça, recomporiam uma totalidade). O mundo como *mostruário*: as amostras (“*espécimes*”) são precisamente singularidades, partes notáveis e não-totalizáveis que se destacam de uma série de partes ordinárias. Amostras de dias, *specimen days*, diz Whitman. Amostras de casos, amostras de cenas ou de vistas (*scenes, shows ou sights*). (DELEUZE, 2011, p. 68, grifos do autor)

Além disso, encontramos deslocamentos no tecido da história – equal-parallel:guernica-bengasi / seis vigas de aço do elevado da perimetral no rio de janeiro. Há, portanto, um caráter de ruína no interior de *Expedição*, uma presença de uma ausência, já que a ruína é um vestígio de uma construção que já não existe mais. Diríamos, ainda, um elemento fantasmagórico que sempre retorna: um eco.

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Franteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In. *Rua de mão única*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. *Magia e técnica, arte e política*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DELEUZE; Guilles. A literatura e a vida. In. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE; Guilles. Whitman. In. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. “*Che cos’è la poesia?*” (1988). Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Inimigo Rumor no 10, Rio de Janeiro, maio 2001.
- DIDI-HUBERMAN, George. “*Cascas*”. Trad. André Telles In: *Serrote*, n.13, março 2013, pgs. 98-133.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

- Echo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qzcdwfsr-baE>. Acesso em 13 de março de 2020.
- GARCIA, Marília. *Escavar e recordar*. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Escavar-e-recordar> Acesso em 21 de outubro de 2020.
- GARCIA, Marília. *Expedição nebulosa*. In: Serrote, n. 32, julho, 2019, pgs. 156-181.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- Inauguração de “Echo”, de Richard Serra | Conversa no IMS Paulista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XQCEG6FabqU> Acesso em: 13 de março de 2020.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda – literatura e filosofia*. Trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Chapecó: Editora UFSC, Argos, 2016.
- REZENDE, Antônio Martinez; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do Latim essencial*. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- RIMBAUD, Arthur. *O barco bêbado*. Trad. Augusto de Campos. Disponível em <https://machinedeleuze.wordpress.com/2019/02/09/o-barco-bebado-poema-de-arthur-rimbaud/> Acesso em 13 de dezembro de 2020.



---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)



**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos 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/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“Para além do óbvio – isto é, que a literatura, uma linguagem como qualquer outra, é difundida por uma mídia (o livro, impresso ou eletrônico) e produz a seu modo imagens através dos recursos retóricos e semióticos de que dispõe (as *figuras* de linguagem) –, o que os textos desta edição apresentam sintetiza bem a permeabilidade da Literatura Comparada aos estudos da mídia e da imagem. Do cinema à pintura, passando pelos quadrinhos e pela fotografia, este volume oferece ao leitor e à leitora uma variedade enorme de abordagens acerca do modo como a linguagem literária contrasta e se abastece dos recursos provenientes de outras artes e outras mídias. Assim, o diálogo intermediário próprio às convergências estéticas do século XX está muito bem representado pela coletânea.”

