

outra travessia

Revista de Literatura nº 28
Ilha de Santa Catarina 2º semestre de 2019

buracos

Editores
Artur de Vargas Giorgi
Bairon Vélez Escallón
Flávia Scóz
Rafael Miguel Alonso
Ricardo Gaiotto de Moraes

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Capa:

Jardim do luto, 2019, de Teresa Siewerdt . Fotografia: Lucas Lacaz; performers: Teresa Siewerdt e Raisal Arruda / arte gráfica: Flávia Scóz

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Artur de Vargas Giorgi/ Byron Vélez Escallón/ Flávia Scóz/ Rafael Alonso/ Ricardo Gaiotto

Editoração:

Flávia Scóz

Revisão:

Sabrina Alvernaz / Viviane da Silva Vieira

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Artur de Vargas Giorgi (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Sússekind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andres, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Aparecida Barbosa (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

María Gabriela Milone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Mario Cámara (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Buracos

No início do século XIX, Francisco Goya, em *Tres hombres de excavación*¹ (1819), reúne na mesma imagem três homens ao redor do mesmo buraco. O desenho apresenta três alturas possíveis de um mesmo movimento de escavação. Em primeiro plano, contrariando o desejo do solo, vê-se uma enxada levantada sobre a cabeça; em segundo plano, outro homem quadrúpede debruçado sobre o solo, seguido do terceiro que, com a enxada, parece empregar toda a sua força para remover o solo de seus pés. A pouca distância entre os três e o movimento do solo e da matéria escura que se levanta do buraco cavado insinuam que, no próximo movimento de braços e enxadas, alguém será decapitado, assim como permite subentender que, no momento anterior, alguém já foi atingido. No desenho de Goya, não sabemos se os três homens estão cavando um buraco ou lutando para dele sair.

No fim do mesmo século, Vincent Van Gogh, seguindo a tradição de pinturas do trabalho no campo e entusiasmado com as telas de Jean-François Millet, pintou sistematicamente os camponeses holandeses, quase sempre inclinados em direção ao solo. Em *A Peasant Women Digging*², (1890), a figura feminina inclinada ao solo recebe estranhas formas. Com a cabeça abaixada, os membros inferiores e posteriores são colocados no mesmo plano. Os tons sóbrios e frios fazem com que corpo, tecido, terra e até mesmo vegetação se misturem como pedras amontoadas prestes a desmoronar. O corpo que parece convocar um retorno a uma postura não bípede apresenta pés e mãos colados na superfície da terra e, dobrado em si mesmo, recolhe-se num aglome-

1 Francisco de Goya y Lucientes. *Tres hombres de excavación*; 1819, Sepia wash, 20x14 cm.

2 Vincent Van Gogh. *A Peasant woman digging*; 1885, óleo sobre tela, 42x32 cm.

rado de membros. Outra vez não sabemos se os camponeses cavam para abrir espaço no solo, retirar e revirar a terra, ou, ao contrário, se cavam para enterrar, depositar algo sob seus pés, preencher os buracos do terreno.

Em 1970, o artista e arquiteto italiano Vito Acconci filma em 8mm a performance *Digging Piece*³. Por aproximadamente 10 minutos faz de seu corpo uma peça para cavar – seus pés se tornam ferramentas para abrir buraco na areia fina e branca. O arquiteto que levanta edifícios do solo agora abre o sem fundamento na areia leve que escapa e escorre dentro de ampulhetas. Importante ressaltar que é em meados da década de 1960 que a arte se desloca do museu para a terra, a escultura assume proporções desumanas e também aparecem as primeiras *Land art* e *Site-specific*. Artistas como Robert Smithson vão pensar a terra e o solo sob nossos pés como matéria narrativa capaz de perturbar os limites da história e da arte. O lugar das musas e das coleções é violado e não há mapa ou programa que possa nos orientar:

Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte. Quando se cavam os *sites* de ruínas da pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual. Um entulho de lógica confronta o observador à medida que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas como algo incompleto, quebrado e espalhado⁴.

Por onde se começa a cavar? Diante da superfície intacta, relativamente lisa, como se abre um buraco? Será que abrir um buraco é como escrever um texto? Adestramos as mãos, sujamo-nos de tinta ou de terra, adquirimos as ferramentas apropriadas, arranhamos a terra e a placa de argila, repetimos os movimentos, dobramo-nos sobre nós mesmos e nos intrometemos para fora. Onde se chega, ou o quê se alcança com esses movimentos intermitentes, que encontram texturas, pedras e raízes no meio do caminho e da linha? Do que é feito esse buraco vazio, essa concavidade que nada cabe e nada suporta além da queda? Neste sentido, o gesto de *escavar* se aproxima do gesto de *escrever* como meio de descobrir um passado e se lançar num futuro, de forjar um limite maior do que o corpo, uma palavra mais encorpada que a linha e que a própria linguagem, um corpo outro que se dobra em si mesmo e nessa dobra se espessa.

3 Vito Acconci. *Digging Piece*; 1970, 8mm, 10’.

4 SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 194.

Em 1932, Walter Benjamin escreve em papel serrilhado a anotação de um sonho borrado, que termina com algumas manchas negras de nanquim que parecem forçar os seus limites para ganhar volume. A tinta suja os dedos e as mãos e marca o papel:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas⁵.

O contato com a terra e sua preparação fazem do gesto de cavar uma linguagem do corpo – a linguagem como instrumento da memória e o cavar como instrumento do corpo. Técnica que permite que a memória seja um meio, uma via, uma mídia, para exploração do passado. Meio que traz o passado à tona e que assegura que este se levante e se reconfigure. Escavar e escrever são gestos análogos, ambos confluem na cultura, no cultivo e na cultura, técnicas instrumentalizadas para localizar o passado no tempo presente, nessa escritura indecidível. Formas de revolver os sedimentos com cuidado, arar a terra, fazer com que o instrumento adentre, deslocar os vestígios encontrados e, sobretudo, fazer do lugar de encontro vórtice do tempo, mesa de operação e disposição da memória:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo⁶.

Não há como deixar de evocar o exemplo de Marcel Proust, citado por Benjamin. Em Proust, a rememoração costumeira apresenta-se como estratégia inútil na busca pelo tempo perdido. Este aparece na reminiscência, salta à memória, involuntariamente, através de vivências comuns, como no gosto do biscoito misturado ao chá. Para Benjamin, auráticas são as imagens da memória involuntária. De todo modo, materializar literariamente uma percepção incidental, cristalizar a própria experiência num certo objeto, demanda um método de exercício. Da mesma forma, a escavação, que encontra vestígios ao acaso, também depende do movimento repetitivo e deliberado.

5 BENJAMIN, Walter. “Escavar e lembrar”. In: _____. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2018, p. 93.

6 *Ibidem*.

O *punctum*, conforme a definição de Roland Barthes em relação à *fotografia*⁷, talvez represente essa possibilidade intelectual intervalar, tecnicamente mediada e, ao mesmo tempo, provocada inconscientemente. Este elemento, forjado tecnicamente, mas descoberto ao acaso pelo olhar, pode fazer do instrumento e do meio uma única operação, aproximando o aspecto material-imaterial – concreto-abstrato – que compõe todo gesto de escritura e escavação.

As palavras empregadas por Benjamin para se referir ao método de Proust denotam que este desafio demanda um exercício mental, mas igualmente corporal: “O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado”⁸.

Jean-Luc Nancy, em *Une pensée finie*, imagina o gesto de escrever, debruçado sobre Georges Bataille, como um movimento de retirada, uma fuga do centro em direção a um exterior e, neste sentido, não muito distante do gesto de escavar – retirar de dentro da terra e realocar o solo para fora do chão. O neologismo *E(x)crever* sintetiza, através da escritura, o transbordamento de um limite, a criação de um sentido fora do sentido:

Esta comunidad proviene del hecho de que Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra sentido, o a ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo llamo lo *excrito*⁹.

Cavar é como tatear no escuro. É ter diante dos olhos vendados a urgência do que está para acontecer. É uma palavra alojada na ponta da língua, que está ali sem ter sido pronunciada. O toque porvir é o que motiva o trabalho do arqueólogo, que proporciona o encontro entre o próximo e o distante, entre o presente e o futuro. Cavar é avançar sem saber para onde, é entrar no futuro de costas, como o anjo de Paul Klee que Benjamin assume como imagem para o seu conceito de história, ou nas palavras de Nancy: “La verdadera lectura avanza sin saber, abre siempre un libro como un corte

7 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

8 BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 49.

9 NANCY, Jean Luc. “Lo escrito”. In: ____ *El pensamiento finito*. Tradução Juan Carlos Moreno. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 39.

injustificable en el continuum supuesto del sentido. Es necesario que se extravíe sobre esta brecha”¹⁰.

Perder-se diante desta fenda é o gesto que rege tanto a ação do arqueólogo como a do leitor-escritor. O corte no tempo revela o anacronismo do arquivo bagunçado e esburacado. Agora, já não sabemos se o que encontramos nesses buracos são destroços do passado ou oxidações do presente. No buraco cavado está o desaparecimento rumo a uma origem ausente, mas também está o vestígio da vida. Este pensamento se traduz alegoricamente na fotografia do escavador Leonard Woolley¹¹ no instante do encontro do artefato antigo, do encontro entre passado e presente, ambos sujos de terra e de suor, confundidos na cena: quem encontra quem neste momento?

Qual espaço e qual tempo tentamos ocupar quando cavamos e quando escrevemos? Que espaços ocupam os periódicos acadêmicos enquanto os campus universitários estão vazios? Que buracos tentamos tapar e que buracos insistiremos em cavar para fazer emergir um tempo outro que seja mais possível do que o presente em que vivemos? É preciso lembrar, é preciso desenterrar a memória, exumar os cadáveres da história, descer e ver aquilo que escondemos sob o solo.

Na edição de número 28, que corresponde ao segundo semestre de 2019, *outra travessia* busca, mais do que tapar buracos do passado, cavar buracos imprevistos para, ao mesmo tempo, projetar-se no futuro e abrir espaços no contemporâneo. Deliberadamente ou por acaso, o presente volume oferece aos seus leitores e leitoras um conjunto de textos que carrega as marcas do vestígio, da espera, do híbrido e da ambivalência, resultados, por que não dizer, de todo gesto de escritura e escavação.

Em “Os resíduos e as sombras errantes: a alegria amarga de Natalia Ginzburg”, Iara Machado Pinheiro persegue os estatutos que a ausência e a lembrança ocupam nas narrativas ficcionais da escritora italiana. Diante de um mundo esvaziado de sentido, a autora busca encontrar em quatro dos romances de Ginzburg uma “alegria possível” que leve em conta o trabalho da memória no esforço de sobrevivência da experiência.

No ensaio “Elida Tessler e 365: equilíbrio frágil de uma espera ou promessa de envios”, Isabela Magalhães Bosi reflete sobre as problemáticas do envio e do tempo

10 Idem, p. 43.

11 William Percy Hughes. *Leonard Woolley excavating an almost 4,000-year-old votive figurine in the shrine of Hendursag*; 1930–31, fotografia.

a partir da instalação 365, na qual Elida pede a interlocutores (próximos e distantes) que lhe remetam via correio postal uma carta de um entre seus escritores favoritos. A artista recebe essas correspondências entre 2014 e 2015 e as reúne em uma grande maleta. Tendo esse gesto em vista, Isabela Magalhães analisa o equilíbrio frágil da espera desses envios, entre a promessa e a contingência.

Já em “As manifestações de empatia entre humanos e não-humanos em *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968) de Philip K. Dick”, Luana de Carvalho Krüger e Eduardo Marks de Marques divagam sobre a manifestação da empatia em corpos não-humanos a partir do conceito de vida artificial. Segundo os autores, a leitura crítica do romance de Philip Dick, que avança sobre as questões do pós-humanismo, permite concluir que a empatia, neste caso, é apenas estratégia limitadora que visa restringir a existência de corpos outros.

Em linha pouco distante, Marcele Aires Franceschini, em “A via-crúcis dos desgraçados ou trajetos de monstrosidade em *o remorso de baltaçar serapião*, de Valter Hugo Mãe”, aproveita-se do clima medieval e dos atos violentos para se aprofundar no estilo do conhecido escritor angolano. A leitura de Marcele Aires visa explorar, entre outros aspectos, o caráter oral da narrativa, a recusa aos moldes formais de pontuação e a desconstrução fisionômica e psicológica de uma das protagonistas.

Por sua vez, Michel Lagerlöf e Gilvan Procópio Ribeiro, em “O entretenimento como arte séria: a revista MAD e a crítica ao consumismo”, retomam o jogo entre arte leve e arte séria a partir da hibridização característica da revista de humor norte-americana. Levando em conta as noções de Andreas Huyssen, os autores recolocam MAD no contexto da discussão acerca da indústria cultural.

Enquanto isso, Nathalia Guedes de Araújo e Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva, em “O silêncio-voz: As mulheres de *Neighbours*, de Lília Momplé”, debruçam-se sobre o romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana Lília Momplé, que tem como pano de fundo a organização de um *raid* assassino por agentes do Apartheid da África do Sul, junto a moçambicanos, a fim de desestabilizar o governo da época e trazer questionamentos ao povo. A proposta das autoras é discutir o papel do silêncio das personagens femininas.

Em “*¿Qué es lo que en realidad están haciendo sentados ahí?* Um gesto provocativo na obra de Mario Bellatin”, Pedro Xavier da Cunha sugere que o escritor mexicano ensaia uma condição comunitária da escritura a partir de dois aspectos centrais, definidores, aliás, de sua característica provocativa: a construção de uma figura autoral ambígua e a assunção de determinados procedimentos textuais.

Em “A (des) construção do corpo em Quarto de Despejo”, de Renan da Silva Bezerra e Camila Bylaardt Volker, voltamos à literatura de autoria feminina de modo

a entender o lugar de fala de Carolina de Jesus na recriação, por meio da materialidade linguística, das vozes, dos corpos e dos constructos da favela.

Se, como se costuma dizer, traduzir é construir pontes por sobre o abismo, em busca de diálogo, a presente edição se encerra com a tradução do conto “Venduta e comprata” (Vendida e Comprada), de 1970, do escritor italiano Alberto Moravia, levada a cabo por Sérgio Gabriel Muknicka.

Nos próximos meses, *outra travessia* seguirá tapando e abrindo buracos, na expectativa de ser escavada, e lida, no tempo e no espaço, por seus leitores e leitoras.

A equipe editorial
Verão de 2021

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Escavar e lembrar”. In: _____. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2018.

NANCY, Jean Luc. “Lo excrito”. In: _____. *El pensamiento finito*. Tradução Juan Carlos Moreno. Barcelona: Anthropos, 2002.

SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Submissão: 22/02/2021

Aceite: 22/02/2021

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e79649>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0