

NELIC  
núcleo de  
estudos  
literários &  
culturais

O CORAL, UNS INVISÍVEIS

BOLETIM DE PESQUISA

23

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 15, n. 23, 2015

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC  
Centro de Comunicação e Expressão - CCE  
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
Florianópolis - SC - Brasil

Editores Maria Lucia de Barros Camargo  
Raul Antelo

Comissão Editorial Maria Lucia de Barros Camargo  
Raul Antelo  
Jeferson Candido  
Laíse Ribas Bastos

Estagiário João Paulo Zarelli Rocha

Organização do Dossiê Manoel Ricardo de Lima - UNIRIO  
Ieda Magri - UERJ

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
David Jackson, Yale University, EUA  
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália  
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha  
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil  
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA  
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália  
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

Capa/Layout/Editoração/Portal Jeferson Candido  
João Paulo Zarelli Rocha

[boletimnelic@gmail.com](mailto:boletimnelic@gmail.com)

---

3	—	O CORAL, UNS INVISÍVEIS Manoel Ricardo de Lima	
			DOSSIÊ
4	—	POR UMA FANEROLOGIA DAS IMAGENS III: O MAPA, A TERRA E A MIGRAÇÃO DAS IMAGENS Eduardo Jorge de Oliveira	
18	—	TINHA UMA GRIPPE NO MEIO DA CIDADE Saulo de Araújo Lemos	
39	—	UM TÚMULO PARA A CRÍTICA (?) Manoel Ricardo de Lima	
51	—	ESTADO GEL DO CORPO FICCIONAL EM "ROSA CANINA" E FLORES DE MARIO BELLATIN Isabel Jasinski	
67	—	OLHAR PARA TALCO DE VIDRO Lielson Zeni	
86	—	UM DESCUIDO Demétrio Panarotto	
95	—	PIRILAMPOS EM NOITE DE CHUVA: LITERATURA BRASILEIRA ATUAL E FORMAS DE (IN)VISIBILIDADE leda Magri	
109	—	O CINEMA COMO FERRAMENTA DE FABULAÇÃO, MEMÓRIA E INVENÇÃO: LEITURAS DOS FILMES MAURO EM CAIENA E BRANCO SAI, PRETO FICA Aline Portugal	
			ARTIGOS
131	—	TRADUÇÃO: ESSE BICHO, ESSE Maurício Mendonça Cardozo	
145	—	A METAMORFOSE DAS FORMAS EM TATIANA BLASS Viviane Baschiroto	
160	—	O LABIRINTO DAS MEMÓRIAS EM TRISTRAM SHANDY E OS PROCEDIMENTOS SURREALISTAS Aline Candido Trigo, Luciana Brito	
179	—	A FERTILIDADE ANCESTRAL EM PONCIÁ VIVÊNCIO Ana Ximenes G. de Oliveira, Luciana Eleonora de F. C. Deplagne	
199	—	PERCURSOS, VIRTUALIDADE E PERCEPÇÕES: AS POSSIBILIDADES DA IMAGINAÇÃO NA NARRATIVA DE SERGIO CHEJFEC Mariana Giordano	
210	—	PIRANDELLO E A INQUIETUDE MODERNA Andrea Quilian de Vargas, Rosani Úrsula K. Umbach	
227	—	A JANELA INDISCRETA DA TESTEMUNHA: PRIMO LEVI E O FANTÁSTICO PÓS-AUSCHWITZ Anna Basevi	

## O CORAL, UNS INVISÍVEIS

Ieda Magri (UERJ)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Toda perspectiva é um lance incerto entre a profundidade e a superfície ou estamos diante de uma “aparência de ordem em relação a períodos mais vastos” ou, ainda, que uma combinação regular está sempre “irregularmente distribuída” num espaço-tempo. Algo dessa projeção de Paul Valéry *com* Leonardo da Vinci, para sair de um pensamento em linha reta numa tentativa de dar espessura ao espaço e ao tempo, é o que também se procurou projetar nessa irregularidade sem esqueleto desses textos ensaiados em torno de uma ideia *por* algum coral e suas invisibilidades.

As escolhas tem a ver, numa suspeita, com uma busca jovem e vagabunda e, ao mesmo tempo, com algo um pouco envelhecido, como todos nós, mais ou menos como Chaplin projetava a vida e seus impasses de real. Se o *coral* — cnidário, simétrico e tentacular — escapava ao modo classificatório, animal sem centro, podemos imaginar alguma potência, mínima que seja, naquilo que não começa pelo centro, mas por um exterior extremo que avança por contato e nos faz atravessar certas coisas com alguma atenção. Outros nomes, outros sentidos, evacuar territórios, desfazer mapas, enganar a arte, manter as perguntas respirando.

Manoel Ricardo de Lima

## POR UMA *FANEROLOGIA* DAS IMAGENS III O MAPA, A TERRA E A MIGRAÇÃO DAS IMAGENS

Eduardo Jorge de Oliveira  
UNICAMP/FAPESP

**RESUMO:** O objetivo desse texto é ler uma recomposição de mapas em uma cartografia artística e literária, posicionando a ficção entre as noções de profecia e de ausência, determinando outras inscrições temporais de obra a partir de Nelson Félix. A ficção, a partir do eixo do espaço, reinventa os mapas realizados a partir do modelo gráfico, movimentando-se por textos literários, filosóficos e pelas coordenadas geográficas que reinventam a superfície do mundo, isto é, seus traços contidos nas suas peles, suas imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mapa. Terra. Ficção. Ausência. Pele do Mundo.

## FOR A *PHANEROLOGY* OF IMAGES III MAP, LAND AND IMAGE MIGRATION

**ABSTRACT:** The purpose of this text is to make a lecture of a composition of maps in an artistic and literary cartography; to study their fictional position between prophecy and notions of absence. Those aspects will be determining for Nelson Felix's artwork. The fiction, from the axis of space, in this perspective the maps come from the graph model, they are reinvented from literary, philosophical texts and geographical positions. They reinvent the surface of the world, they contains in the surface of the skin, their images.

**KEYWORDS:** Map. Land. Fiction. Absence. Skin of the world.

Eduardo Jorge de Oliveira é pós-doutorando em Literatura na Universidade Estadual de Campinas.

## POR UMA FANEROLOGIA DAS IMAGENS III O MAPA, A TERRA E A IMIGRAÇÃO DAS IMAGENS<sup>1</sup>

Eduardo Jorge de Oliveira

### O MAPA E SEUS LUGARES MAIS INFRA-ORDINÁRIOS

A cultura costuma responder às questões da vida pelo equívoco. Esse é o grau de exterioridade que cria um campo de forças que compõe um lugar exterior ao qual ela, em busca de respostas, consegue desvencilhar-se da armadilha binária onde geralmente ela é posta diante da natureza para formar, assim, uma oposição. Uma falsa oposição. Por esse equívoco o estilo põe a vida à prova e com ele passamos a identificar assinaturas dentro do ambiente cultural. Nessa dinâmica, cada frase torna-se um prolongamento da fisiologia do corpo que a redigiu, assim como a pontuação da respiração. Em termos de composição essas forças se organizam de modo semelhante, pelo desenho, pela pintura, pela escultura, enfim, pela expressão ou pelo modo de se retirar para deixar ali as marcas do real. Por esse viés, a escrita, a partir de seus erros, enfim, torna-se um modo de tatear o mundo e, seguramente, multiplicar as formas e modos de vida.

A partir de uma ramificação complexa como essa brevemente descrita, um texto desenvolve-se cartograficamente como um mapa, sobretudo por historiar internamente o pensamento, à luz de uma história das ideias oscilantes entre natureza e cultura. Nela existem linhas cronológicas que delimitam os encontros que onde essas formas sociais passaram a emergir, resultando, assim, em imagens. Imagens que sempre parecem pedir para ser decifradas de imediato por intuições. Por interpretações que podem ser precisas ou dispersas, fracas ou insustentáveis. Entre essas iniciativas, o cruzamento histórico

---

<sup>1</sup> Esse ensaio resulta da tese de doutorado *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), defendida em cotutela entre o Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e o Departamento de Filosofia da Ecole Normale Supérieure (ENS), em Paris, sob a orientação de Maria Esther Maciel (UFMG) e Dominique Lestel (ENS). A pesquisa foi desenvolvida com bolsa da Capes, no Brasil e em Paris. Ele faz parte de um livro em curso sobre a *fanerologia* das imagens.

que as separam não merece ser desprezado. E a História, por fim, constitui um modo temporário de organizar o mundo natural, levando em consideração um *ethos* da vida social que resultou em imagem, mantendo no mundo ocidental suas raízes com o sagrado — do marco zero da era cristã até o extremo da sua secularização, a catástrofe do progresso, anunciada por Walter Benjamin, a partir da análise detalhada da imagem do anjo de Paul Klee. Esse é apenas um aspecto do sagrado, provavelmente o mais legível em termos de cultura de texto e o que permite entender os limites da secularização. Talvez por esse aspecto que o sagrado tenha religado de modo tão intenso esses polos cultura e natureza, relegando o que mimetiza mais ou menos o mundo natural pelo viés do humano incompleto, não civilizado ou mesmo sob o signo da animalidade.

O resultado dessa polarização não aconteceria sem embate. E com isso as imagens seriam um nó visível dessa linha que merece ser lida sob o aspecto profético. Precisamos de um grau de profecia, de adivinhação, de arqueologia, dos arquivos e de gestos para interpretarmos o que não é transmissível. Mesmo a história da arte, seu texto ou, melhor, sua narrativa pode ser entendida como uma história de profecias. Para isso, ela necessita ser descrita do ponto de vista do presente imediato, o que reúne sua atualidade e inatualidade simultaneamente. Com essa característica, Walter Benjamin reconhece uma intransmissibilidade em cada época, por isso, algumas vezes, ler imagens também partilha do tom profético de leituras de fígado de um cordeiro, como atesta Georges Didi-Huberman no seu *Atlas*.<sup>2</sup>

Como diria Walter Benjamin: “Não existe tarefa mais importante para a história da arte que a de decifrar as profecias, o que nas grandes obras do passado lhe conferia valor à sua época da sua redação.”<sup>3</sup> Pelas imagens, existe uma tarefa de ler o presente diante daquilo que é intransmissível. Feito esse quadro para entendermos até que ponto as imagens podem ser entendidas como a pele do mundo, seguimos aos limites da figura humana, onde esse embate conheceu seu ápice com a invenção da perspectiva e com o apogeu da figura humana. Quanto à questão da forma, a figura humana perdeu os seus

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, Como llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Reina Sofia, 2010, p. 29.

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936)*. In: *Écrits Français*. Trad. J.-M. Monnoyer. Paris: Gallimard, 1991, p. 180 apud CARERI, Giovanni; DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*. Paris: Editions Mimesis, 2015.

contornos, e daí surge a composição híbrida de uma paisagem onde os três grandes reinos, animal vegetal e mineral, são convocados a se modificarem com o que era humano a partir de profecias. Na história dos estilos sabemos que o maneirismo criou uma dobra possível para o acontecimento do barroco e os detalhes das formas viventes passaram a ornamentar o ambiente de um modo distinto. Isso não é apenas uma questão da *arte* sob o prisma inabalável do estilo, mas um modo de pensar a organização própria dos objetos e das imagens que dialogam entre si e que desses encontros resultam imagens outras que solicitam um novo texto ou outro ponto de vista para serem, assim, narradas. Resta desenvolver uma ideia manifesta de pele, existente aqui como uma pele do mundo que muda justamente pelas imagens e que ganha opacidade a partir desse caráter intransmissível de cada época.

Qual seria então o ponto de vista para observar como o mundo se representa? Um dos caminhos possíveis seria lançar um olhar aos mapas para perceber toda a noção gráfica de um mapa. Isso implica que não necessariamente devemos ser cartógrafos no sentido matemático, geométrico e geológico, mas que podemos entender essas erosões, acidentes ou tremores de terra a partir de textos e de imagens. Podemos dizer que os mapas se ocuparam da superfície da terra, contornando-a de modo rigorosamente geométrico em termos de longitude e latitude. Afastando, inclusive, as imperfeições do planeta, as irregularidades que fazem com que realmente a esfera de um globo terrestre não coincida com a superfície do planeta e que muito menos seja redonda. Essa é uma construção que deriva do geógrafo italiano Franco Farinelli, em *A invenção da terra*.<sup>4</sup> A cosmografia, ao longo da história, torna-se geografia, fruto do método ptolomaico de projeção de cálculos astronômicos para o plano bidimensional.<sup>5</sup> Talvez certa noção epidérmica facilitasse a localização de viajantes, sobretudo quando o mundo se torna uma superfície, pois, afinal, precisamos do mundo esférico e plano. Nesse sentido o ensaio de Luiz Costa Lima, “História e Literatura”, adota Humboldt como um parâmetro importante para abolir o “sublime” da natureza, para trazer clareza aos relatos de viajantes que, antes dele, derivavam ao fluxo incontrolável da imaginação. Com Humboldt temos a exatidão descritiva e o efeito estético no texto de um viajante.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> FARINELLI, Franco. *A invenção da terra*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Phœbus, 2012.

<sup>5</sup> Ver precisamente “A terra é uma cabeça”. *Ibidem*, p. 59-64.

<sup>6</sup> LIMA, Luiz Costa. História e Literatura. In: *Terra Ignota*. A construção de *Os sertões*. Rio de



Convém recuperar uma nuance nesse processo de distinção entre seres que se localizam que assume cada vez mais uma precisão inabalável, a de que o mapa também possui suas origens animais, sendo que o primeiro mapa como manifestação gráfica foi impresso sobre uma pele de cervo, levando em consideração o “mapa pisano”, cerca de 1296 d.C., que era uma reunião de instruções.<sup>7</sup> A partir dessas duas informações, a ptolomaica e a de um mapa primário, podemos nos perguntar com uma devida distância da ciência *o que é um mapa?* Se recorremos ao seu étimo, a palavra *charta*, simplesmente chegamos à constatação que ele é uma “folha de papel”. Todavia, a *geo-grafia* não se fundirá por completo com o que André Leroi-Gourhan distinguia entre a “voz-audição” e a “mão-gráfica”, exatamente como Gilles Deleuze e Félix Guattari nos fazem observar no *Anti-Édipo*. Essa *geo-grafia* deixou seus traços impressos sobre essa relação entre voz e audição sobrevivente na pele do animal que foi suporte para esse *mapa*.



FIGURA 1 – CARTE PISANE

Embora a origem constelar ateste as coordenadas dos mapas, existe um grau de distância com o que estará presente na voz-audição sobre a mão-gráfica. Por esse aspecto, concordamos com Deleuze e Guattari quando eles

Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 221.

<sup>7</sup> CRESQUES, Abraham. *Le plus ancien portulan occidental: Carte dite pisane*. In: *L'Atlas Catalan*. Paris: BnF, ca. 1290. [1 feuille vélin ms, 502 x 1045 mm. Rés. Ge B 1118].

elaboram uma nuance a partir da distinção de Leroi-Gourhan, a saber, que as formações selvagens orais e vocais não dispensam um sistema gráfico, pois ele sempre está presente: “uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca sobre o corpo.”<sup>8</sup> Esse é o grau ficcional por onde o movimento metamórfico das imagens perpetua sua transmissão de uma força plástica vinda da terra: *per monstra ad astra*.<sup>9</sup> Alteração feita por Aby Warburg da locução latina *Per aspera ad astra*, que significa a passagem dos caminhos mais difíceis em direção às estrelas. Dos monstros, a terra se exprime por uma força plástica, pela ausência de cálculo. Isso nos prepara para a abertura geográfica do saber ou, melhor, para uma aventura geológica do não-saber.

A esses gráficos e a esses monstros podemos acrescentar ainda os delírios dos viajantes, os erros de rota, os naufrágios e todos os imaginários advindos dos bestiários bastante difundidos ao longo da Idade Média que sobreviveram sob o signo do monstruoso, do telúrico e das imperfeições da terra, do fantástico e dos gestos de catalogação que se proliferaram na América Latina, pois nessa direção ao sul os cruzamentos da imaginação com o real proliferaram o surgimento de outros seres ao longo desses mapas.<sup>10</sup> O termo mapa parece abandonar sua condição exclusivamente *geo*-gráfica, pois, afinal, escritores, artistas, aventureiros, todos buscaram os lugares infra-ordinários dos mapas, partindo do princípio de uma promessa de bens materiais, de riqueza, de outra forma de vida e com isso, eles mesmos contribuíram para a alteração das escalas, redimensionando seu aspecto gráfico, sua escuta e, assim, as rotas nele impressas. Por outro lado, esses mapas temporários, efêmeros, parciais não deixam de apresentar os traços de povos autóctones capazes de se orientar pelas cascas de árvore ou pelos rastros de sangue animal. Esses mapas precários destinados à desapareição emprestam seus traços a uma infinidade de mapas imateriais, inscrevendo no próprio ideário de mapa experiências de acúmulo e de abandono.

---

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Capitalisme et schizophrénie*. L'Anti-Œdipe. Paris: Editions de Minuit, 1972, p. 222. [Critique].

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Dialektik des Monstrums ou la contorsion comme modèle. In: *L'Image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Editions Minuit, 2002, p. 286-287.

<sup>10</sup> Sobre esse aspecto, permitimo-nos fazer uma referência à pesquisa: OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Manuais de zoologia. Os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

## EXPERIÊNCIAS DE ACÚMULO E ABANDONO: A CONSTRUÇÃO DA AUSÊNCIA

O acúmulo e o abandono imediatamente diz respeito à ideia de representação por uma relação entre a terra e o mapa. A terra, sua matéria, seu relevo acidentado e sua condição geológica, conta ainda com toda sua força de “voz-audição”, bem mais próxima das evidências dos signos da animalidade. O ocultamento da terra — a terra enterrada por uma habilidade gráfica rigorosa — enfatiza a construção de uma ausência. Entre ambas as situações, existem as marcações temporais, as expansões da terra na sua dimensão física. No entanto, a construção do abandono igualmente pode ser rigorosa e, por esse rigor, Jorge Luis Borges, através de uma breve narrativa, “Del rigor en la Ciencia” assinala a busca de precisão de uma escola de cartógrafos:

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.<sup>11</sup>

Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*,  
Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.

“Del rigor en la Ciencia” foi publicado em 1960 em uma reunião intitulada *El hacedor* em uma parte que se chama “Museo”. Essa narrativa tinha sido publicada anteriormente em *Los Anales de Buenos Aires*, Ano 1, Nº 3, Março de 1946. Nessa ocasião o texto tinha por título “Museo” e era assinado por B. Lynch Davis, o pseudônimo de Borges com seu amigo Adolfo Bioy Casares. Nesse texto existe uma atuação da voz-audição sobre a mão-gráfica, um conflito que torna inútil um mapa na escala 1 (E 1:1). O real, finalmente, ou a terra — para ser mais preciso — atua sobre o mapa que fisicamente sofre as condições geológicas que determinam suas ruínas e seus novos habitantes.

A possibilidade do mapa se configurar como ruína ou como pele morta,

---

<sup>11</sup> BORGES, Jorge Luis. El Hacedor. In: *Obras completas 2*. Buenos Aires: Emece, 2010, p. 339.

abre os caminhos para uma segunda saída da representação. Se a primeira tinha sido a figura humana, retorcida pelo estilo ou pela maneira, a segunda seria o próprio mundo. Essa abertura nos leva a uma outra experiência de acúmulo e abandono, o que pode nos mostrar, com esse ponto de partida de um texto de Borges, uma obra, uma exposição, ações de artistas e uma quantidade exaustiva de textos literários que, sobre essas superfícies, constroem outras e, sob o signo da errância, da migração e da construção de lugares temporários, constroem outras superfícies, mapas cada vez mais efêmeros, cuja informação gráfica pode se condensar em um gesto. Esse é o signo da ficção que habita os mapas e que produzem uma nova camada para o mundo. Tal movimento nos é sugerido por Raúl Antelo, em *Ausências*, quando ele escreve com a força de uma equação que “a ficção extrai o sentido do *praesens*, a partir do *absens* das imagens que ela mesma coordena, monta e dispõe para o nosso uso”.<sup>12</sup>

A partir da proposição de Antelo, leremos alguns momentos da obra do artista Nelson Félix (Rio de Janeiro, 1954) que apresenta uma obra capaz de tencionar o corpo e o espaço pelo viés das coordenadas geográficas. Partir da coordenada e não da paisagem, eis o objetivo do artista. Nelson Félix faz da geografia uma fonte ficcional do espaço, como acontece em *Concerto para encanto e anel* (2005-2009) ao fazer uma cruz imaginária na América do Sul. Nelson Félix encontra o centro dessa cruz em um pequeno vilarejo na Bolívia chamado Camiri, lugar que intitula a exposição realizada em 2006 no Museu da Vale, no Espírito Santo. Para o artista, existe uma dimensão estrutural na obra, onde com a escala desmedida existe uma construção da forma de modo não-presencial.<sup>13</sup> Tanto as coordenadas quanto as quarenta toneladas de ferro possuem um peso nessa obra, o que faz com ele negue o aspecto ficcional. A ficção, no entanto, estaria no dispositivo discursivo que reúne aço, mármore e as coordenadas geográficas. Se preferirmos, poderíamos dizer, para retornar ao texto de Costa Lima sobre Humboldt, que o artista retira o sublime da natureza. Ao passar o acontecimento desta obra no espaço expositivo, Rodrigo Naves faz uma descrição da composição feita pelo artista no galpão do Museu da Vale:

Num grande galpão, são dispostas 27 vigas de ferro paralelamente ao plano do

---

<sup>12</sup> ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 5.

<sup>13</sup> Conversa com o artista no dia 6 de agosto de 2015.

chão, a pouco mais de um metro de altura (para ser mais preciso, no nível dos olhos do artista). A partir da última viga, seguem-se doze outras traves de ferro dispostas numa inclinação de 23 graus em relação ao corpo do galpão. A última dessas vigas atravessa um grande anel de mármore de 2,32 metros de diâmetro. No seu interior repousam dois outros anéis, menores.<sup>14</sup>

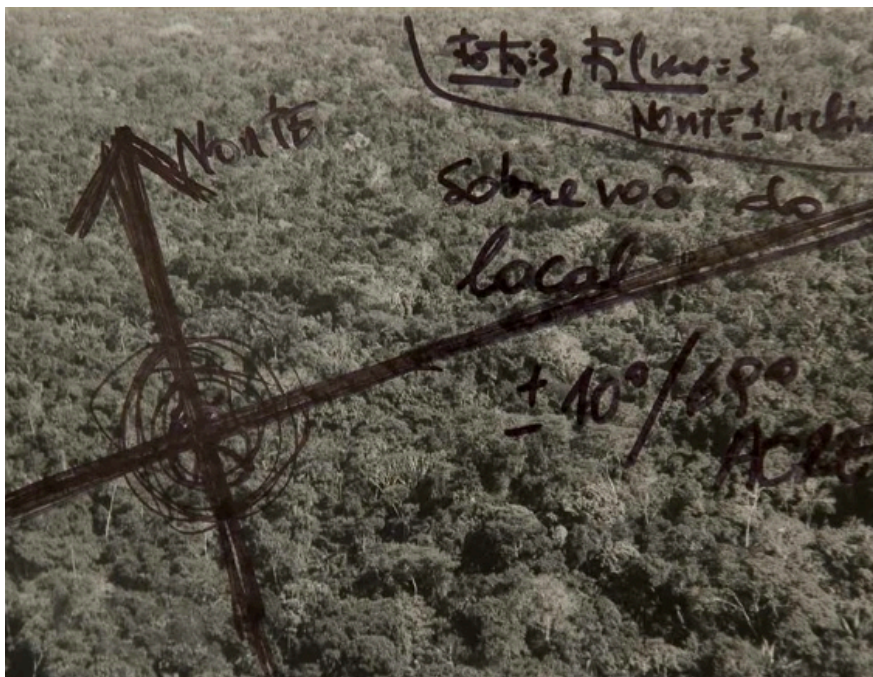


FIGURA 2 – CRUZ NA AMÉRICA DO SUL

A descrição de uma obra, eis um lugar para iniciar uma ficção e criar um ponto de abandono capaz de decepcionar um historiador da arte. A partir da matéria escolhida pelo artista, sua composição no espaço, derivamos pelo seu aspecto ficcional, sua força narrativa e sua sustentação textual. A enumeração dos materiais (Ferro e mármore Carrara), a disposição no espaço (o galpão do Museu) e a composição com a qual o artista se posiciona ligada às coordenadas geográficas vindas de uma cruz traçada no mapa (*Cruz na América*) formam uma história criada pelo artista, um exercício de meditação em termos de desenho e uma reconstituição de um mapa na América Latina onde a cruz seria um marco zero. Ferro e mármore, viga e anel, enfim uma matéria que ressalta algo intransponível vindo de uma temporalidade da arquitetura, do mito das cidades modernas (ferro) à transcendência no renascimento (már-

<sup>14</sup> NAVES, Rodrigo. Nelson não mora mais aqui. In: FELIX, Nelson. *OOCO*. São Paulo: Pinacoteca, 2015, p. 82.

more). A forma obedece a uma outra escala, onde boa parte dela não está visível, exigindo, assim, um trabalho mental, uma ficção vinda do espaço, da cruz e sua ausência, do pequeno povoado na Bolívia chamado Camiri e na sua enunciação musical que também mantém uma proximidade serial com a sua remontagem nas Cavalariças, no Parque Lage. Precisamente nessa obra, *Concerto para encanto e anel*, Nelson Félix procurou prever, até certo ponto, os acontecimentos da matéria, a partir de um espaço cartografado, para lidar com um tempo que contorna a pele gráfica do mapa.



FIGURA 3 – HEKLA

O que fica em evidência no Museu é a estrutura parcial do trabalho. Esta mesma que será novamente montada de outra forma, por intermédio de uma série de ações escultóricas que o artista faz ao redor do mundo, pois o concerto segue pelo vulcão Hekla, na Islândia, mas também por outros pontos como o Caribe, Dongsha, ainda na Islândia e Karratha, na Austrália, no deserto de sal, na Bolívia. A obra sobrevive em suas variações. Os elementos presentes

nesses lugares, em mármore italiano e em ferro, ora sobrevivem sob a forma de imagem fotográfica, ora movem-se de modo mais contínuo pela ficção que sustenta a obra, aquilo que poderíamos chamar de um concerto para o final da máquina do mundo camoniana já desmontada inicialmente por dois poetas no Brasil: Carlos Drummond de Andrade (“A máquina do mundo”) e Haroldo de Campos (“A máquina do mundo repensada”).

A partir de Nelson Félix, chegamos ao corpo do espaço, isto é, um corpo ausente e ficcional presente em uma verdadeira lição de anatomia dos mapas também feita pelo artista. A percepção da passagem do corpo para o espaço pode ser percebida a partir de um comentário de Nuno Ramos, quando este, ao se indagar sobre o aspecto do corpo na obra de Nelson Félix, admite a forte presença do corpo em Tarsila do Amaral, em Hélio Oiticica e Lygia Clark e, claro, além desses artistas uma corporeidade assumida na arte brasileira. Félix responde a Ramos que, a partir da biblioteca do pai, que era médico, ele começou a querer *ler* o corpo. O gesto de ler o corpo, abstraí-lo provavelmente em mapa ou mais precisamente em pele fez com que o artista fosse para o espaço inventar situações. Ao visitar as anotações, esboços, esquemas e desenhos que o artista torna público em seus catálogos, entendemos a necessidade que ele tem de pensar processos de expansão lentos, contidos nos corpos de indígenas brasileiros ou de mulheres na Birmânia que utilizam expansores para os lábios e para o pescoço. E com isso ele lida com a contradição fundamental aqui pensada entre a cultura e natureza, onde, na verdade não há contradição.

Nelson Félix lidou com os equívocos da cultura, a partir de uma forma de viver com o próprio corpo.<sup>15</sup> E com esse corpo, o artista sentiu na pele os limites da floresta, mais precisamente na amnésia que um território organizado politicamente tem com suas margens. Ao realizar outra obra como o *Grande Bhuda*, de 1985, no Acre, ele não apenas sentiu “na pele a coisa”<sup>16</sup> ao entrar na floresta, mas fez da coisa, a pele. A floresta passou a ser a pele do artista, seu modo de sentir o espaço. Ele também anota que a árvore entra em um processo de adaptação para retornar em objeto cultural. O nível dessa observação é antropológico, o limite da antropologia física com a cultural.

---

<sup>15</sup> NAVES, Rodrigo. O que me interessa é essa coisa indefinidamente sugestiva. In: *Nelson Félix*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 44.

<sup>16</sup> Depoimento retirado da entrevista dada a Glória Ferreira. FERREIRA, Glória. Domínios, dimensões, escalas. In: *Entrefalas*. Porto Alegre: Zouk, 2011. p. 157.



FIGURA 4 – CAMIRI

Todavia, essa aproximação antropológica é suplementar ao exercício espiritual que o artista almeja. Com essa dimensão espiritual da existência de um trabalho em um dos confins do Brasil, a sua narrativa mantém a dimensão virtual fora de um espaço expositivo como um museu. Mas o fora do museu, como aconteceu em *Camiri*, é uma estratégia para inserir o espaço expositivo



em uma coordenada geográfica. Com isso, o lugar coincide — geograficamente — com a situação. Em meio ao tempo circular proposto pela estrutura dos anéis em Carrara, Nelson Félix compõe uma elipse. Ronaldo Brito precisa a elipse feita pelo artista, onde a viagem participa e sustenta a escultura:

À falta de um verbo adequado, digamos, soma-se a isso o deslocamento do artista até Camiri, pequena aldeia no interior da Bolívia, em função de sua (quase) perfeita correspondência com a situação geográfica do museu em Vila Velha: encontram-se a 23 graus um do outro, sobre a mesma latitude no globo, os mesmos 23 graus de inclinação em que a Terra gira ao redor do eixo do Sol. A operação escultórica, bastante concreta, que envolve o espaço do museu e a viagem casual mas esteticamente compulsória do artista, deslocando-se a Camiri, constituem, portanto, a forma aberta do trabalho.<sup>17</sup>

O museu concretiza-se em coordenada geográfica. A forma aberta do trabalho a qual se refere Brito é a ambivalência da sustentação pelo nome de uma pequena cidade na Bolívia ou o esquecimento da composição, sua exclusão voluntária da vida e do ambiente para destinar-se unicamente a ser um objeto para ser visto em uma determinada exposição. Em todas essas ações, o que se sustenta é uma parte ausente que se torna fundamental para a dinâmica do desenho em Nelson Félix. Tais ações têm o desenho por princípio e um alto grau de imprevisibilidade, onde há uma consciência da condição perene das imagens. Ou pelo menos, material. Mas onde elas, as imagens, seriam perenes? Em “Da cor do amarelo”, Nelson Félix escreve que “as imagens adquirem um poder de perenidade e, embora estando no presente, ultrapassam o momento e chegam mesmo ao diálogo entre culturas geográfica e historicamente diferentes.”<sup>18</sup> Isso posiciona uma escala que sai do espaço para o tempo, participando do tempo da narrativa.

A perenidade das imagens, todavia, depende de um ritmo interno inerente às trocas materiais entre essa separação espaço-temporal ou, para expressarmos esse aspecto com Aby Warburg, elas se traduziriam nos “valores expressivos pré-formados.”<sup>19</sup> Existindo uma herança na memória dos povos, o que não pode ser apagado pelas curvas geométricas da cartografia porque

<sup>17</sup> BRITO, Ronaldo. Corrigir pelo erro. In: FELIX, Nelson. *OOCO*, op. cit., p. 142. Agradecemos vivamente a Júlia Ayerbe o acesso ao catálogo da exposição de Nelson Félix.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>19</sup> WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosine. In: *Histórias de fantasmas para gente grande*. Trad. Lenin Bícudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 365.

elas também são frutos de um estudo detido dos astros. A mão do artista participa da perenidade das imagens ao elaborar novas imagens, que implicam em gestos atravessados pelo desenho, como acontece ao longo das obras de Nelson Félix. Ainda em “Da cor do amarelo”, Félix tem a consciência do desabrochar de imagens nas mais diversas ocupações, nas festividades e nos momentos de diversão, o que inclui o espetáculo, atos públicos, competições esportivas e mesmo a burocracia e a propaganda, sem excluir a literatura. Isso compreende os mapas, os deslocamentos, as migrações e as viagens, locais onde essas trocas se realizam. Em meio a esses fatores, há uma estrutura que possui um *valor pré-formal* que facilita a transmissão das imagens, pelo rumor e pela lenta construção do tempo controlado parcialmente pelo artista. Na América, mais ao sul, a máquina do mundo é identificada, repensada, abandonada. Os mapas perdem suas escalas nas mais breves narrativas, nos esboços e desenhos, a ausência é um fenômeno plástico e até fenomenológico e a filosofia continental permanece selvagem, com uma atenção ao que as imagens apresentam em termos de profecias.

## TINHA UMA GRIPPE NO MEIO DA CIDADE

Saulo de Araújo Lemos  
UECE/UFC/FUNCAP

RESUMO: *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier (1933-2008), é uma obra inovadora que cria um espaço e uma ânsia narrativa a partir de imagens e textos extraídos diretamente dos meios de comunicação da época, de fontes diversas, e de inserções ficcionais de texto escrito pelo autor-organizador. O tema que reúne os elementos dessa colagem é o episódio da epidemia de gripe espanhola que acometeu Curitiba em 1918, ano em que se encerrava tanto a 1ª Guerra Mundial como a *belle époque* europeia. Neste artigo, pretende-se discutir de que modo a forma literária é móvel em sua aparente fixação, e como isso produz relações inusitadas entre o homem e seus outros (o animal, o vegetal, o vírus e ele mesmo); assim, entende-se que a civilização é alimentada pela barbárie que ameaça destruí-la, e nisso há uma espécie de música.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Movimento. Vírus.

## THERE WAS INFLUENZA IN THE MIDDLE OF THE WAY

ABSTRACT: *O mez da gripe* [*The month of the influenza*], by the Brazilian writer Valêncio Xavier (1933-2008) is an innovative work which creates a space and a narrative anxiety from images and texts directly extracted from the media of that times, from varied sources and from fictional insertions of text by the author-organizer. The theme that assembles the elements of that collage is the episode of the epidemic of Spanish Flu which undertook the Brazilian city of Curitiba in 1918, the same year of the end of the First World War and the European *belle époque*. In this paper, it's aimed to discuss how literary form is movable, even seeming to be fixed, and how it produces unusual relations between man and his others (animal, vegetable, virus, himself); thus, one can say that civilization is fed by the barbarity which menaces to destroy it, and that comprehends a kind of music.

KEYWORDS: Comparative literature. Movement. Virus.

Saulo de Araújo Lemos é professor assistente de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual do Ceará e doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará.

## TINHA UMA GRIPPE NO MEIO DA CIDADE

Saulo de Araújo Lemos

Eles conversam e conversam, e muito disso passa despercebido pela maioria dos outros, que em geral também estão conversando. Nesse quadro de que o plano ocasionalmente descola, escorrega, eles conversam às vezes sobre como gostam quando as palavras, levadas do ouvido ao papel, ficam próximas umas das outras. Veem, nesse encontro de disparidades, alegria encanto, novidade, entretenimento. Parecem esquecer das asperezas e complicações que se arqueiam quando se misturam sons e retina, palavras e traços, figuras de cor e figuras de frase. Olhos e ouvidos acompanham aqueles a que nos referimos como “nós”, os ditos humanos, desde um tempo longo, transbordado daquilo que chamamos de memória e talvez não seja mais que a impaciência nossa de cada dia. As texturas de voz e os rabiscos de rasurar o mundo, eles supõem (“eles” não passa de um nome desconfiado para “nós”), tudo isso vem da mesma medida do antes de que vêm olhos e ouvidos.

Quem dirá por que olhos e ouvidos parecem se misturar, mas não palavras e rabiscos? Eles, nós, alguém pode pensar e/ou dizer, a qualquer momento, que, em trilhas que passem dos rabiscos de desenho e às palavras, ou em rumo contrário, rabiscos e palavras ameaçam, como quem promete algo, deixar de ser o que são (ou seriam); nesses mesmos trajetos entre traçados e sons sistemáticos (toda figura talvez tenha perto um espaço em branco para uma legenda mental), as palavras coladas em texto anunciam sussurrando: podemos cair ou subir, resvalar ou afundar, sem avisar vocês, sem avisar a eles, sem nos avisar. Porque, quando vocês menos esperam, o animal que vocês carregam os trapaceia e, à maneira dele, domestica-os: suja e contamina os sentidos, esses bichos tão acostumados a ser domésticos, a ser bichos, a ser.

Mudando aparentemente de assunto, é possível pensar, num projeto de convívio com a perplexidade da obra de arte, um projeto que não a atenua, mas a mantenha como aresta, como alavanca para o selvagem, é possível pensar o não-doméstico, pensar algumas proposições para a produção literária de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008). Em literatura, Valêncio publicou,

dentre outros, *7 de Amor e Violência* (antologia com outros autores) (1964); *Desembrulhando as Balas Zequinha* (1973); *Curitiba, de Nós* (em parceria com Poty Lazzarotto (1975); *O mez da gripe* (1981); *Maciste no inferno* (1983); *O minotauro* (1985); *O Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986); *A propósito de figurinhas*, outra parceria com Poty Lazzarotto (1986); *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* (espécie de autobiografia literária), de 2001; *Crimes à Moda Antiga* (2004). Xavier propõe, nessa obra, e por exemplo em *O mez da gripe*, um jogo oscilatório entre o texto verbal, num quadrante “arcaico” de escrita, e recursos gráficos variados, da imagem e da nuance de letra, desutilizando o parágrafo tradicional e suas marcas discursivas mais comuns.

Com esse mote, é fácil notar que nas abordagens feitas pela crítica<sup>1</sup> a respeito de *O mez da gripe*<sup>2</sup>, um interesse quase restrito à topografia convencional das formas, o que é até explicável logo que se constate a feição incomum dessa obra. Seus leitores a conhecem bem: a denominação de “novella”, logo após a folha de rosto, é seguida não por um texto corrido em parágrafos, como seria de se esperar, mas pela indicação de um mês, outubro de 1918, e pela sequência, nas páginas seguintes, das 31 datas que o compõem. Ao pé da página que inicia esse outubro, uma legenda nada explicativa: “alguma coisa”. Em cada data ou seção ou capítulo, apresentam-se reproduções de fontes textuais diversas, como notícias de jornal, trechos de documentos oficiais, anúncios publicitários, além de pequenos textos verbais, fragmentários, sem qualquer indicação de autoria e aparentemente sem sentido ou conexão com as outras figuras. O correr das primeiras páginas logo reitera certos assuntos, tipos e performances: a 1ª Grande Guerra, que seria encerrada, na Europa, no final do ano assinalado, o relato de pessoas que adoece-

<sup>1</sup> O objetivo desta fala não é expor um levantamento bibliográfico do que se escreveu sobre *O mez da gripe*, embora esse tipo de levantamento tenha sido realizado como base a esta proposição. Como obras que mais diretamente se relacionam ao que se propõe aqui, mencionam-se: SILVA, Antonio M. dos Santos (Org.). *Experimentalismo e multimídia. O mez da gripe*. Marília/São Paulo: Unimar/Arte & Ciência, 2009; ROCKER NETO, Júlio. *O mosaico de linguagens da narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado), Curso de Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008; BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier*. Anacronismo e deslocamento. Tese (Doutorado), Curso de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009; SOERENSEN, Claudiana. *O mez da gripe*. Palimpsesto pós-moderno. *Miscelânea*, Assis, v. 9, jan./jun. 2011.

<sup>2</sup> Neste trabalho foi utilizada a segunda edição da obra: XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. In: *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ram em cidades paranaenses de um “mal incubado”<sup>3</sup> em viajantes chegados do Rio de Janeiro, uma fala fictícia em primeira pessoa de um homem não especificado a andar pela terra arrasada de uma cidade deserta, anúncios publicitários, fragmentos de um depoimento atribuído a uma certa dona Lúcia, datado de 1976, e que parece remeter à época já indicada.<sup>4</sup>

Desse gatilho, a obra segue com características semelhantes até sua última página. Vai se revelando que a doença em questão, a *gripe*, é a pandemia de *influenza* espanhola que acometeu grande parte do mundo em 1918, ao passo que a 1ª Grande Guerra chegava ao final. Para cada data de outubro, uma seleção de peças textuais ou icônicas de origem midiática (os recortes de notícias, reportagens e anúncios publicitários, como já descrito), dentro da formatação visual do período, bem como uma séria de desenhos de rostos ou de pessoas por inteiro que acompanham os textos verbais de modo associativo (uma notícia sobre uma pessoa vem ocasionalmente acompanhada de um desenho que pode ser relativo a um dos personagens daquela, como quanto ao europeu que criticou o governo brasileiro, defendeu a Alemanha e por isso foi preso<sup>5</sup>). Muitas fotos também surgem próximas de textos que mencionam diretamente o que elas mostram, ou permitem relação com os textos verbais circundantes, tendo a ver com lugares em Curitiba (uma dessas imagens pode ser encontrada no Anexo 3). É possível perceber que essa cidade, ou antes essa referência nominal, toma prioridade nessa espécie de arquivo que vai se construindo ao longo do livro. Aos poucos, desentranhando-se do vago, uma Coritiba/Curityba<sup>6</sup> em flocos de imagem e palavra vai se delineando, como um vulto que se materializasse, o que age como uma intervenção, um gesto dirigido à cidade “real”, a qual é o fora dessa menção de cidade, dessa não-cidade.

Entregue à própria indefinição de funcionamento, o calendário-arquivo prossegue ininterrupto até o dia três de dezembro, passando obviamente por todo o mês de novembro. Na página que inicia cada um dos outros dois meses

<sup>3</sup> XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*, op. cit., p. 23, Anexo 1 (ao final deste artigo).

<sup>4</sup> Idem, p. 20-21, Anexo 2.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 22, Anexo 3.

<sup>6</sup> Várias são as grafias para o nome da cidade em *O mez da gripe*, um pouco conforme, no passado, com uma certa falta de padronização de escrita própria de um meio em que poucos escreviam. Isso ocorre em *Tio roseno a cavalo*, de Wilson Bueno, e no conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa, e cria um campo de relações entre a intenção e o aleatório, entre o ato crítico e a obra, o que se relaciona, por sua vez, com a cesura/vibração entre imagem e palavra, imagem e imagem, palavra e palavra.

depois de outubro, comparece também uma legenda: “O mez da gripe”, em novembro”, e “A última letra do alfabeto”, em dezembro, nesse ínterim de datas, são recorrentes as menções à *gripe* na cidade e à guerra na Europa. Outros textos deixam perceber atitudes em prática no ambiente estabelecido por essa armação-calendário mesma: a censura tanto a qualquer manifestação de apoio aos alemães como ao noticiário sobre os efeitos da *gripe* em Curitiba (especialmente nos recortes provindos do *Commercio do Paraná*, periódico de orientação aparentemente um pouco menos conservadora que outro jornal bastante presente na narrativa, o *Diário da Tarde*). Como dito, junto com textos verbais e de imagens figurais que copiam o que um dia foi veiculado pela mídia curitibana, seguem no livro frases ou breves grupos de frases que, sem menção a uma fonte, que os dirija ao no de 1918, produzem a suspeita de que se trata de enxertos puramente ficcionais por parte do autor e que se relacionam estreitamente ao espaço ficcional armado pela proximidade espacial e sequencial de todas as reproduções textuais e pictóricas reunidas nesse *mez* que não é bem um mês.

*O mez da gripe* se destaca pelo incomum de sua forma, inédita na literatura brasileira, como bem enfatizou Décio Pignatari<sup>7</sup>. É provavelmente o estranhamento causado por conformação tão incomum que aciona a pergunta: que gênero discursivo ou propósito deve ser depreendido desse texto? Essa indagação, entretanto, perde força caso se desvista de importância a atribuição de um papel, uma função ou uma meta para um texto qualquer. Esse tipo de dispensa, embora teoricamente plausível quanto a qualquer produção textual tocável pelo cotidiano, costuma ser mais urgente quando está em questão uma abordagem lúdica ou mesmo *erótica* do texto (em Susan Sontag ou em Roland Barthes, por exemplo<sup>8</sup>). Como também ocorre com tantas obras mais convencionais, o livro de Xavier não possui uma indicação de leitura específica ou uma projeção de um perfil leitor em sua forma; se pensado em termos de função, ele poderia até ser usado como uma fonte documental de pesquisa histórica, mas esse objetivo é facilmente obstruído pelas inserções ficcionais contidas nele. Em uma apresentação que desafia as operacionalida-

<sup>7</sup> Ele chamou acertadamente *O mez da gripe* de “o primeiro romance icônico brasileiro”. Cf. BAHIA, Luiz Alberto et al. (Ed.). *A certeza da influência: Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos avaliam os 40 anos do movimento*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 8 dez. 1996. Mais!, p. 8-9.

<sup>8</sup> SONTAG, Susan. *Against interpretation*. London: Penguin, 2009; BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

des do cotidiano, esse livro está perto, portanto, da proposição leminskiana da arte como inutensílio, como “única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas são sobretudo obras de arte. E obras de arte são rebeldias”.<sup>9</sup>

Diante dos traços destacados, ganha interesse o ato de confrontar, pelo menos um pouco, *O mez da gripe* com obras artísticas que teriam algo próximo dele. Sobretudo na literatura brasileira ou estrangeira, há algumas referências até óbvias a esse respeito. A proximidade do livro de Xavier com certas tensões e pulsões do Romantismo já foi enfatizada<sup>10</sup>; é também bastante oportuno destacar *Un coup des dè*, de Mallarmé, poema que explode a leitura estritamente linear, sequencial, e a converte em plano ou disseminação, pulverização: no dizer de Haroldo de Campos, em constelação. Blanchot, lendo Mallarmé, comenta a inércia do pensamento ocidental ao proibir-se, por séculos, transgredir a linha sintática unívoca<sup>11</sup> (fato pleno de implicações políticas e artísticas); Agamben, em uma discussão a ver com esse fato, lembra a possibilidade bustrofédica que a prática do *enjambement* costuma permitir ao verso, ao passo que o torna parcialmente e simultaneamente aberto tanto à poesia como à prosa, o que situa entre ambas o mesmo desnível que há entre voz e pensamento<sup>12</sup>. Assim, mesmo que a convencionalidade da frase ocidental tenha se mantido intata por tantos séculos, provavelmente ela sempre esteve sujeita a extravios, a imprevistos, a torções dos pés.

Assim, a anomalia poética (sintática, semântica) das práticas métricas e rítmicas tradicionais, em uma época aliás bastante perturbada e perturbadora (o século XIX), explode como uma verdadeira boa nova da linguagem poética: o verso livre de Whitman, as citadas interinvasões do branco e dos estilhaço de verso em Mallarmé, segue-se toda uma genealogia bastarda do fragmento

<sup>9</sup> LEMINSKI, Paulo. *Ensaíos e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2012, p. 87.

<sup>10</sup> Por exemplo, em SILVA, Antonio M. dos Santos (Org.). *A mídia na ficção*. Do romantismo até *O mez da gripe*. UNIMAR, São Paulo: Arte & Ciência, 2009; MOTTA, Heloisa F. Gonçalves da. *O mez da gripe*. Uma leitura da novela (tradição romântica e modernidade). In: SILVA, Antonio M. dos Santos (Org.). *Experimentalismo e multimídia*, op. cit., p. 23-37.

<sup>11</sup> “Uma frase não se contenta de se desenrolar de uma maneira linear; ele se abre; por essa abertura se estendem, se decalam, se espaceiam e se comprimem, em profundades de níveis diferentes, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que estão em relação uns com os outros conforme firmes determinações de estrutura, ainda que estrangeiras à lógica ordinária — lógica de subordinação — a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento”. In: BLANCHOT, Maurice. Une entente nouvelle de l'espace littéraire. In: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1971, p. 346. [Tradução nossa].

<sup>12</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. Idea della prosa. In: *Idea della prosa*. 2. ed. Macerata: Quodlibet, 2013, p. 19-21.



entre os irmãos Schlegel/Novalis e Nietzsche/Benjamin; isso, sem contar, já no século XX, com a *Nadja*, de André Breton, os desenhos verbais de Apollinaire, a *Manucure* de Sá-Carneiro, o trajeto joyceano de *Retrato do artista quando jovem* a *Finnegans Wake*, Os *Cantos* de Pound, o verso de Cummings, o concretismo, as experiências de esfarelamento da fronteira mútua entre palavra e desenho ao longo do século, a arte como frequente transformação do objeto em performance. Em praticamente todos esses casos, a desestabilização da palavra se acompanhou de pensamentos de crise como impossibilidade de cruzar de braços, de manter a calma e a mesmice. Uma cartografia mínima que seja *dO mez da gripe* pode se alimentar dessas coordenadas, e isso inclusive é estímulo para se pensar seus problemas específicos. Há muita investigação preocupada, ainda, em definir a obra de arte pelas (agradáveis, claro) excentricidades da forma, bem como por uma supersticiosa facilidade de acesso que esta teria na direção de seu fora. Porém, a cada vez mais urgente infiltração mútua entre essas convenções do espaço chamadas saberes tem chamado a atenção para questões outras: na sua sempre intensa complicação, a forma se mistura ao informe, o sentido ao indescritível, a hipersensibilidade à anestesia. O movimento, especialmente de desvio ao ponto, de exílio, de partida, de perda e desperdício, nos tantos problemas da ética, nos esporádicos plenos da arte, ainda dá o tom, ainda dá as cartas.

Mesmo em eventuais aparências de imobilidade, o movimento é na arte o componente que interessa, da arte que não esconde sua extrema fragilidade nem sua radical abertura ao problema, à crise, ao que é político, ao que impossibilita (mesmo que em silêncio, um silêncio sempre tenso e em riste) um calmo e programático seguir adiante e a saudosa ilusão da trilha *a priori*. Daí decorre, aqui, a iniciativa de evitar uma topografia formal da *novella* de Xavier, algo já feito em diversos estudos relevantes, e dar lugar a um questionamento dessa obra como procedimento de pulverização<sup>13</sup> da forma sobre si mesma, apesar de sua aparente estabilidade. No final das contas, isso ainda é pensar a forma, mas num recorte de escala infinitesimal, microscópica, *virótica*. Rumo a essa perspectiva difícil e não garantida, serão atribuídas, à forma *dO mez da gripe*, duas designações como diagnóstico e interferência: a

<sup>13</sup> A ideia de pulverização do mundo e da escrita como valores afirmativos pode ser lida no ensaio de Ítalo Calvino sobre a “Leveza”, In: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

cidade e a colônia de vírus. Duas faces, dois movimentos de um mesmo texto, dois disparadores para pensar nele o viver-com, o viver-junto.

As notícias e anúncios de jornal, as fotos de logradouros, os textos assinados pelas autoridades locais podem ser conectados pela alusão à capital paranaense. Alguém diria, portanto, que *O mez da gripe* constrói uma Curitiba só sua<sup>14</sup>: cidade como manequins corcundas em que o real se reproduz, mutante, e se contempla no silêncio da colagem de uma teia tipográfica, ortográfica e moral à la 1918. Não há como separar esses elementos uns dos outros a não ser no ato de descrevê-los. Uma certa fisionomia gráfica “de época” nessa obra ecoa em seus tipos e mesmo nas suas fotos e ilustrações. Junto a isso, as peculiaridades da ortografia pré-1943 contribuem para afastar esse conjunto de dados de uma percepção de cidade atual, século XXI (bem como do que poderia ser no início da década de 1980, quando o livro foi publicado). Esses usos fazem pensar no pastiche. Essa prática, que também aprimorou obras como as de Rimbaud, de Proust, de Joyce, seria antes uma percepção da história como estranhamento entre épocas que, obviamente, um retorno ao passado. Num sentido amplo empregado aqui, o pastiche no *O mez da gripe* engloba o aporte de fragmentos dos gêneros discursivos praticados em 1918 (caso dos excertos de jornal) bem como os enxertos escritos pela mão do “organizador” do arquivo. Essa mistura parece ter repercussões específicas e particularmente interessantes para esta leitura, o que será comentado a seguir.

No pastiche de Xavier há um dissenso entre a) o que provavelmente era aprovação e impulso à violência por parte de uma massa-personagem burguesa contra seus outros; e b) a percepção que uma leitura mais democrática e politicamente inquieta/insatisfeita pode ter disso hoje. A ortografia da *gripe* aparenta saudosismo beletrista, mas toca a língua em sua permanente inadequação a si mesma e ao mundo e lhe permite uma intensidade artística como ironia e instabilidade. Assim, se a coleta de um pouco do que era costume verbal e visual no ano da *gripe* parece construir uma cara verossímil de cidade, é impossível descartar o fato de que essa “cidade” para onde o livro leva o leitor está longe de qualquer cidade, especialmente da Curitiba empírica, tanto no sentido mais evidente do abismo entre linguagem e percepção

---

<sup>14</sup> Wittgenstein e certos franceses como Barthes, Blanchot e Derrida não nos deixam esquecer que um sentimento ou um lugar não são rigorosamente aquilo que se diz deles (e disso surgem todos os problemas e expectativas ainda em jogo no campo da palavra ou no espaço fenomenológico fraudulento entre essa ficção chamada “eu” e seus outros).

sensorial, como na questão de que, em uma proposta ética democrática e libertária, é impossível habitar essa cidade-fantasma, fazer parte dela, compactuar com ela. No papel, como sugere T.S. Eliot, a cidade não pode ser mais que irreal, e essa é sua mais bela oferta ao que se insiste em chamar de realidade. A cidade da *grippe*, como forma, é a denúncia mesma de sua montagem de “trapaça”, de que é preciso que haja essa “trapaça” como forma de tocar, pelo inutensílio, as trapaças corriqueiras da nossa meia modernidade *brasilis*.

A cidade *grippada*, então, atua como uma lição “sobre” Curitiba cuja vantagem é a de ser uma falha, um “não deu certo”<sup>15</sup>, um *não vai dar certo* que não é culto/obediência ao horror, mas gaia ciência fazendo o dito resvalar ou debochar de suas metafísicas ocasionais, de suas modulações substantivas. A cidade-mundo da escrita se marca como diferença e não-familiaridade, como movimento que destitui as cidades reais do que elas mesmas parecem ser. Pensando assim, estamos na vizinhança do conceito de imagem segundo Maurice Blanchot, que rompe com as condensações do senso comum em torno dele. Para Blanchot, a obra existe como algo independente do livro físico e o esboroa; de modo relacionado a isso, a imagem é uma falsa correspondência, é corrosão do mundo, ao mesmo tempo em que, em sua não-forma, permite que se anseie por ele, que se sofra por ele e inclusive que se caia na vala comum do sentido, do aparentemente fixável<sup>16</sup>. A imagem, essa ânsia, existe já no *enjambement*, na possibilidade de, a cada palavra (e, radicalmente falando, a cada fonema), de interromper ou continuar a frase, de voltar aos afetos edipianos e ao parentesco, ou experimentar o passo adiante como exílio inevitável.

*O mez da gripe* é imagem de cidade que, nos brancos mallarmeanos que unem e separam suas ilhas-*pictura*, compõe um plano de continuidade como um alheamento a qualquer cidade. Por isso, o que ressaí dos resquícios da urbe curitibana coligados por Xavier em seu experimento é a impossibilidade de compactuar com algo do que vem junto a eles: a inacreditável fobia ao outro e o provincianismo de quem parecia se sentir parte da *belle époque* europeia; a montagem de Xavier, aliás, não esconde a impossibilidade da sobrevivência dessa mesma *belle époque*, fato sinalizado tanto pela guerra na Europa como

<sup>15</sup> Frase cantada repetidamente, como um princípio de conhecimento do mundo, em uma canção de BUHR, Karina. Nassiria e Najaf. In: *Eu menti pra você*. São Paulo: gravação independente, 2010. Faixa 4.

<sup>16</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2012.

pela *gripe* na província-Brasil (a qual deixa momentaneamente de ser o fora, a província distante, para ser o mesmo plano imanente de um mundo homogeneizado pela crise). No livro-obra de Xavier, Brasil e Europa, guerra e peste, fundam uma continuidade mútua que os agudiza e os propõe como um só problema: a modernidade, suas ficções tóxicas, seus desníveis geográficos. A dispersão da cidade urbana na era moderna funcionou como um continuado movimento rumo à periferia e à necessidade de amplitude, de mais espaço<sup>17</sup>, gerando o fenômeno conhecido como conurbação; potenciação disso, a *gripe*-guerra é uma autêntica conurbação à distância de ilhas urbanas conturbadas, traçando, por sua vez, uma conurbação entre esses dois espaços de realidade chamados o real (o empírico, o material palpável) e o irreal (as oscilações daquele, seus sismos).

Diante de tal armação de cidade, sobretudo considerando as aglutinações entre o perto e o longe, as tradicionais categorias do tempo e do espaço nos estudos literários podem ser revisitadas, como curiosidade museológica, de modo a se buscar um parâmetro de delimitação e olhar. Se a cidade é um espaço, ela é discriminada de um modo mais eficiente pela definição de uma época para sua vigência. A cidade da *gripe* é moldada também pelo “tempo” que nela é impresso como se fosse um nome. Nos parâmetros temporal e espacial, a indefinição ecoa como uma nota contínua. O livro que se chama *O mez da gripe* se compõe de um período cronológico de aproximadamente 50 dias. Por sobre a menção de tempo parece prevalecer o limite espacial dado pelo termo “Curitiba”. Tempo e espaço são considerados, pela crítica mais tradicional, pilares da narrativa literária; Como distingui-los e operacionalizá-los em um livro como o de Valêncio? O tempo aí é confuso, o espaço não é menos; contribui para essa impressão a vizinhança entre ilustrações soltas, como se fossem ruídos visuais, e relíquias midiáticas e fotográficas. Para fazer essas duas categorias participarem de um estudo sobre o devir-narrativa desse *Mez*, é necessário perceber que nele elas não têm limites nítidos; mais que isso, elas não se excluem mutuamente: despedaçadas pela multidirecionalidade da página, elas se misturam como partículas em suspensão. Tal afirmação pede uma volta ao caminho da imagem, não como duplicata, mas como ruína do posto e do dito.

A imagem, conforme Blanchot, pode remeter a um conceito homônimo

<sup>17</sup> Cf. KOTKIN, Joel. A busca por uma “cidade melhor”. In: *A cidade. Uma história global*. Trad. Rafael Mantovani. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

proposto e discutido por Henri Bergson, principalmente em obras como *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889) e *Matéria e memória* (1896)<sup>18</sup>. Para Bergson, a imagem é o que se projeta como plano de contato entre os diversos seres do mundo e intercepta os sentidos físicos dos que são caracterizados como vivos; ela é conexão entre os seres, entre as forças biológicas e físicas que os perpassam e os movem<sup>19</sup>. A imagem, como palco das ações, percepções e dos afetos teria então duas coordenadas básicas: o tempo, na perspectiva da experiência e da interioridade (e assim chamado *durée*), e o espaço, na perspectiva da percepção e do deslocamento dos corpos em um ambiente circundante conforme necessidades e estímulos. Bergson considera que só numa abordagem filosófica ou científica aquelas duas categorias podem ser separadas, “pois o que a experiência oferece é sempre um misto de espaço e de *durée*”<sup>20</sup>. O autor francês, interessado em seu animismo metafísico, privilegia a *durée*, sede da consciência (embora não exclusiva), que por sua vez sedia toda uma tradição da “metafísica da presença” descrita por Derrida em sua *Gramatologia*<sup>21</sup>. Mas o fato de a *durée* também remeter a uma vivência partilhada do espaço, bem como o espaço ser o tecido que permite às *durées* se avizinham, sugere que entre ambos, tempo e espaço, há uma fronteira esbatida, um comum indiferenciado que é condição de diferença e alteridade.

Nessa ótica, abordar tempo e espaço de maneira estanque é se prender às convenções da mimese, do transporte imediato da obra a seus foras, da fácil confiança na participação da obra em determinado conjunto histórico, ou na existência de um lugar acessível e compartimentável chamado história. Na tentativa de evitar soluções fáceis, é fundamental privilegiar e mapear os fenômenos de contaminação mútua entre espaço e tempo. Nenhum seria potencialmente mais abrangente que o outro, ao menos na *novella* de Xavier e em sua ânsia de realidade. Tanto Deleuze como Agamben ressaltam, em suas leituras de Jakob von Uexküll — um dos iniciadores de uma perspectiva ecológica — os diferentes tempos e espaços em que se cruzam as relações entre os diversos animais e vegetais, que a estes separam, mas também unem<sup>22</sup>. Na

<sup>18</sup> Cf. BERGSON, Henri. *Œuvres*. 5. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

<sup>19</sup> Idem. *Matière et mémoire*. In: *Œuvres*, op. cit.

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

<sup>21</sup> DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

<sup>22</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible*. In: *Mille plateaux*. Paris: Les éditions de Minuit, 2013, p. 284-380 e AGAMBEN, Gior-

*grippe*, uma gigantesca dissensão de tempos e espaços desse tipo incorre na instauração de um espaço-tempo: os espaços em branco da página são as fissuras de tempos e espaços que a linha da sequência de páginas verte em um *continuum* sem direção prévia ou definida: um plano de intersecção de incontáveis volumes e intensidades. Nas frinchas do branco e da tinta, o vírus dá o tom da narrativa (na falta de nome menos inexato), da não-narrativa, da incostura, suturando um espaço-tempo que mistura sem homogeneizar, em seus abismos, o humano e o extra-humano.

Daí que a cidade de Xavier requer um olhar cada vez mais micrométrico, microscópico, infinitesimal, rumo àquilo que nela é menor, ínfimo, mínimo, aonde sua forma se subverte dentro dela mesma (ocupando o mundo inteiro, a gripe o exclui de si mesma, torna a obra um pleno fora dela mesma); não se trata de perseguir minúcias filológicas ou linguísticas, mas de buscar no texto a alta potência de sua fragilidade, sua não-coesão, sua incoerência ante qualquer conceito pré-estabelecido e essencial de arte, sua frustração prévia de qualquer abordagem que faça da literatura algo especial, excepcional, focando a decepção potencial com que ela responde às obsessões eruditas/racionalizadoras de nossa cultura/barbárie. Pensando nisso, *O mez da gripe* cruza suas linhas por entre vários problemas: a modernidade sem modernização<sup>23</sup>, o estado de exceção como estratégia de governo<sup>24</sup>, a contravenção violenta como espécie de ato-catar-se da vida ocidental em sociedade. Na *grippe*, o humano se desvia radicalmente dele mesmo e acentua todos as assimetrias de dominação com que se constrói a sociedade do capital, a qual parece ter na guerra e na peste suas culminações, seus ápices, sua razão última e essencial.

---

gio. Umwelt. In: *L'aperto*. L'uomo e l'animale. Torino: Bollati Boringhieri, 2014, p. 44-48. O dualismo de Bergson pode ser lido na perspectiva do corpo como heterogeneidade; o corpo é a disparidade entre corpo e espírito, corpo e mente (esta, uma porção corporal mais elétrica e difusa que orgânica e contínua). Essa constatação de heterogeneidade é próxima da observação de Agamben de que o humano é o composto pela disjunção entre sua textura civilizada e sua textura animal, retrátil e à espreita, como as garras de muitos felinos. A mente e o corpo, o humano e o animal são etapas (não necessariamente distintas) do corpo, do animal, e talvez também do humano, da mente, desse plano fragmentário (ou pulverizado) de continuidade que é o corpo, o animal, a planta, o vírus, a água-viva, o coral e outras atuações ou gestos semelhantes.

<sup>23</sup> Conforme o conceito de “modernização conservadora”, que pensado inicialmente sobre Alemanha e Japão no século XIX, foi em seguida estendido a vários países em que a busca de modernização coincidiu com a manutenção de estruturas seculares de poder e desigualdade social. Cf. MOORE JR., Barrington. *Social Origins of Dictatorship and Democracy*. Lord and Peasant in the Making of the Modern World. Harmondsworth: Penguin, 1966.

<sup>24</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. O estado de exceção como paradigma de governo. In: *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

Vários indícios vão se infiltrando, na obra de Xavier, como evidência de uma solidificação virótica da urbe. A ocorrência da *gripe* em Curitiba não é tratada às claras; durante quase toda a vigência do trimestre-calendário, desde as primeiras folhinhas, há um mal-doença rondando, dançando uma valsa sem corpo. Curitiba é uma cidade contra o mal, e nela o mal são seus outros: a *gripe* mal-admitida, o longínquo bicho papão teutônico, os internos de manicômio, a grande massa de pobres cadáveres anônimos, cujas mortes não foram noticiadas nem lamentadas nas colunas sociais, e que apodrecem a céu aberto, já que os escassos coveiros, pelo visto, também estão entre eles. A cidade, transformada em/renascida como uma imensa gripe, é toda excessiva, pólis onde os contratos habituais da *politiké* ocidental entram em momentâneo colapso<sup>25</sup>. O vírus, esse devir-organismo, impõe como transgressão possível um caminho do humano rumo ao animal, que enseja uma oportunidade para que aquele, o pensante da história, pense sobre o animal que lhe espreita desde o interior como um cachorro subterrâneo.

A *gripe* é uma cidade e é um longo animal animado por uma continuidade corpórea que requer a fragmentação e a multilinha no espaço da página: intensidades da disparidade, do heterogêneo. A *gripe* é um animal que, em sua ação sobre o homem, não pode ser identificado, tangido, enjaulado. Ela se solidifica em torno e através do homem e faz dele seu animal doméstico, seu irmão e semelhante. O homem é o devir-vírus, devir-gripe, devir-cidade sitiada pela doença, pela guerra ecoando ao longe. O vírus não é organismo, nem planta, nem animal, mas está sempre prestes a ser qualquer um desses seres, no momento em que os invade e os desterritorializa de si próprios; o vírus, chegando ao homem, ativa a potência-vírus que o homem carrega o tempo todo consigo, e a pólis do homem se torna a pólis do bicho, da *gripe*, do parasita, do usurpador, do homem, da crise do homem, do homem novo que sobrevive, talvez apenas um oportunista mais consumado que tantos outros. A diversidade de estímulos e inscrições das primeiras páginas da *novella* se rarefaz, imagens e texto evaporam e fica o entulho do que se pretendia construção, cidade, razão.<sup>26</sup> Após o cataclismo, se os sobreviventes são estu-

<sup>25</sup> Numa escala interna, a cidade-corpo de *O mez da gripe* suspende momentaneamente a fronteira entre vida política e vida natural/nua, entre civilidade consensuada e animalidade latente, entre *bíos* e *zoé*, estabelecida desde Aristóteles e tratada como problema fundamental por Giorgio Agamben em *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 2014.

<sup>26</sup> XAVIER, Valêncio, *O mez da gripe*, op. cit., p. 64, Anexo 4.

pradores, que nova sociedade virá? Nenhuma resposta. O porvir se mede na ilimitação do informe como desafio à sobrevivência da civilidade excepcional do homem. Daí decorre a impossibilidade de saber se o trazido de longe, o “inoculado” pelo texto, “(então) é vírus ou vacina”.<sup>27</sup>

Com tais questões, deve-se olhar bem de perto a ação-discurso daquele que caminha só pela cidade deserta desde a primeira página, e que, ao longo da *narrativa*, encontra uma casa destrancada, entra nela por acaso e faz sexo com uma bela loura desacordada pela *gripe*. Há um encanto cruel nessa voz, extravasado em poesia, monólogo fragmentado e disseminado nas frestas do burburinho visual da cidade. Aí está uma das poucas certezas em questão: há ou houve um estupro, “certeza” garantida pelos versos livres desse teatro-poema, meio à maneira de Artaud<sup>28</sup>, encenado e expandido no dentro dessa fala<sup>29</sup>. Essa performance é outro indício de que o tempo cronológico nessa obra é complicado e corrompido: a sequência das falas do estupro não está agrupada em uma data qualquer do calendário perplexo instaurado pela *gripe*, mas espalhada, depositada um pouco a cada dia-compartimento, e no final é como se a cena durasse por todo o intervalo temporal em que a doença se arrasta sobre o *dossier*-Curitiba. Isso corrói o arquivo e corrompe o tempo de *cronos*, mas o desdobramento revolucionário que essa situação poderia ter entretanto pende para o que há de mais autoritário na desorganização do corpo civil: a normalidade pequeno-burguesa do corpo-propriedade é suprimida por um gesto que se exponencia em máxima violência.

A cena de sexo não consentido abre uma potência de vida natural (ou zoé) que sufoca o *bíos* em lugar de libertá-lo. O desorgânico do vírus, aliás, desloca o humano de seu *status* biológico sistemático; no lapso entre *homo sapiens* e o vírus, cabem talvez todas as possibilidades vitais desde a planta até o animal<sup>30</sup>. O estuprador é um macho no cio cobrindo não uma fêmea de sua

<sup>27</sup> MELO NETO, João Cabral de. Menino de engenho. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 418.

<sup>28</sup> Ele defendia o teatro como poema, de modo que o espaço daquele fosse ocupado plenamente pelo texto pelo corpo e pelo cenário, de forma interligada, suscitando intensidades que chegavam ao cúmulo da crueldade. Ver: ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004. A *novella* de Xavier se entende profundamente com as delimitações do dramaturgo francês.

<sup>29</sup> A voz-estupro sugere a vagina loura a sua frente como sendo um “pequeno regato de / morna ácida água / onde vibram mil peixes” (XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*, op. cit., p. 44). Lirismo do vírus.

<sup>30</sup> Deleuze e Guattari especificam essa questão: “Devir não é progredir nem regredir no seguimento de uma série [...]. O devir pode e deve ser qualificado de devir animal sem que haja



espécie, mas uma planta, uma árvore frondosa, de copa dourada... Nesse quadro, parece aniquilar-se, como concessão final ao que há de mais sagrado no capitalismo (o consumo ao mínimo custo), tudo que na *gripe* parecia ser promessa e potência de abertura ao inumano, de extrapolação do humano (por exemplo, a festa a altas horas com prostitutas que atordoam os gripados, o louco que rouba o manto da freira e a transforma em paródia, e a própria radicalização da doença e a morte como niveladores de toda hierarquia econômica e social<sup>31</sup>). A possibilidade de a violência sexual ser uma espécie de “retaliação de guerra” contra uma pessoa de fenótipo alemão retoma a máquina de estado, máquina de domesticação do outro, no que ela tem de mais fascista. Face a isso, são outras duas vozes-ruído, semianônimas (ou talvez heterônimas) como a do estuprador, que refazem, como interferência, o emaranhado assimétrico que a *gripe* vem acionando desde a primeira página: o depoimento de dona Lúcia<sup>32</sup> e a voz provável do personagem louco que mata quatro pessoas no hospício<sup>33</sup>. Decerto, são vozes que trazem igualmente a ocorrência agônica ao perpetrar o crime (caso da última) ou relatar o irremediável (caso da anterior) na evocação de tempo denominável *gripe em 1918*.

Há vários indícios confirmados expressamente, de que a gripe provoca perturbações mentais nos acometidos: veja-se o detento que bebeu creolina (p. 30); o depoimento de dona Lúcia diz isso claramente na página 32. A voz-estupro talvez seja um desses loucos, uma dessas máquinas de guerra, de perturbação. O louco assassino, o estuprador e a velha mulher são vozes soltas,

---

um termo que seria o animal transformado. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que este outro seja real. [...] Há um bloco de devir que apreende o gato e o babuíno, e no qual um vírus C opera a aliança. Há um bloco de devir entre raízes jovens e certos microrganismos, as matérias orgânicas sintetizadas nas folhas operando a aliança (rizosfera).” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible*, op. cit., p. 291. [Tradução nossa].

<sup>31</sup> XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*, op. cit., p. 40 (excerto sobre o roubo do manto da freira, sem indicação de autoria), 61 (o baile polêmico, Anexo 5) e 21 (depoimento de dona Lúcia sobre como a *gripe* matou quase a todos, Anexo 2).

<sup>32</sup> Sobre essa personagem, ver TAVARES, Tina. *O mez da gripe* de Valêncio Xavier e a gripe de d. Lúcia. In: SILVA, Antonio M. dos Santos. *Experimentalismo e multimídia*, op. cit., p. 79-96.

<sup>33</sup> Na página 32, começa uma espécie de narrativa fragmentada, entremeada de páginas e de outras imagens e fragmentos, que relata o louco que vestiu o manto de uma freira. Na dita página, ele está comendo lesmas no jardim do hospício onde é interno. Frases em negrito, às quais podem ser associadas todas as que vem com essa marcação nas páginas seguintes, inclusive a que diz: “agora mesmo estão morrendo muita gente”. (XAVIER, Valêncio, op. cit., p. 40, 42, 44, 49, 53 (“a muleta é foice que ceifa milhões de cabeças” etc.).

baldias, ao passo que percorrem um biopoder subversivo incontrolável. Volte-se ao caso do estupro. Não há exatamente um personagem estuprador<sup>34</sup>; há o já referido discurso atribuível a ele, acompanhado em certas páginas de um rosto desenhado que aparece em várias das falas correspondentes a essa personificação. Entre fala e efígie há uma espécie de conjugação incerta, uma aliança que é também uma trégua do sentido e encontro mudo, uma silenciosa melodia que resvalou da audição para o olhar. Aquele busto, aliás, carrega um “m” na lapela. Vivo, ele é também a morte, já que em geral esta é “veiculada” por um agente orgânico ou inorgânico qualquer. A morte é o vírus, é a sala de espera em que se aguardam mutuamente o animal, o vegetal, o inumano e o humano. Essa sala de espera também acolhe a dona Lúcia, que não tem rosto, e o louco, que talvez seja o dono do rosto raivoso e de nariz apagado que paira no ar da página 74.

São essas vozes que, derramadas entre a palavra, o esboço monocromático e o espaço em branco, retomam a dobra/barreira instaurada pelo *enjambement* entre imagem visual e texto verbal, fazendo da *grippe*, finalmente, uma potência ainda aberta, não meramente situável entre o sim e o não<sup>35</sup>. Não há um efeito redentor da palavra e do *lógos* para o impasse da multidirecionalidade da página que *O mez da gripe* oferece. É, por outra via, o desentendido, o lapso entre essas três falas, que demole o engessamento provável da história ao impossibilitá-la, corroendo-a, adoecendo-a (inclusive quando se fala no teor documental do discurso de dona Lúcia, atenuado pelo desencontro no depoimento sobre o que aconteceu com a mulher alemã: sobreviveu à *grippe*? Morreu? Suicidou-se com veneno? Era casada ou solteira? Dona Lúcia estaria falando de louras diferentes? O texto não responde a essas questões). Não há uma racionalização redentora nessas falas, mas há sua variedade, seu dissenso, seu imprevisto; de fato, as três, em modulações diversas, são exercícios de loucura como princípio de perversão<sup>36</sup> ou atestado de impotência do eu, da substancialidade subjetiva, do personagem individual, que, na história liberal do ocidente, tornou-se um sinônimo velado para a

<sup>34</sup> Em geral, não há no *Mez da gripe* personagens convencionais; sua caracterização é rarefeita, resumindo-se a pedaços de fala e a rostos anônimos, não referenciados, ou vagamente atribuídos a certos nomes ou profissões.

<sup>35</sup> Como discussão afim à ambiguidade que a *grippe* produz, ver DERRIDA, Jacques. *Le pharmakon*. In: *La dissémination*. Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 118-144.

<sup>36</sup> “As vozes líquidas do poema / convidam ao crime”, como se diz em “O poema e a água”, texto final do instigante e injustiçado *A pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto. MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 55.

propriedade privada e a exclusão prévia do outro como princípio de autoafirmação.

A gripe é uma máquina-animal, de guerra<sup>37</sup>, que corrompe todo discurso oficial que tenta desmentir a *grippe* ou que pare anúncios publicitários de mercadorias dizendo “curar todas as doenças do peito, pulmões e garganta”, ou que evitam “a propagação de qualquer epidemia”<sup>38</sup>. Ao final da narrativa e de sua crise, a *grippe* aparentemente cedeu. Seja como for, enquanto dominou, ela venceu para sempre. Ela foi embora porque quis. Porque precisava apenas de um tempo para zombar do humano e lembrá-lo de que ele ainda é seu escravo quando ela bem entende. O sujeito (emissário da forma e da semelhança genealógica) é minado pelas máquinas de guerra que o envolvem e, em verdade, também tomam parte em seu tecido molecular. Os personagens de *O mez da gripe* são comprimentos de onda, diferenças de ritmo e intensidade, desvios da voz e do som — e nisso, o reino animal encontra o reino musical, o humano se extravia em ambos<sup>39</sup>. O homem, o animal e o trans-animal virótico dizem-se mutuamente (mesmo que não se escutem): só a música nos une<sup>40</sup>. O trajeto da *grippe* é como uma partitura musical: a vida nua como potência inevitável, talvez desejável (o homem, que mora nesta terra miserável, entre feras, sente inevitável necessidade de também ser fera), e certamente incontrolável. O inevitável lado hiperanimal do homem (seu ser vírus de si mesmo) requer com urgência a fala de um super-homem, de um além do homem, do humano que falta e é porvir, devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral, devir-invisível diante de si mesmo. A questão do cruzamento entre a música e o vírus em *O mez da gripe* parece prometer muito, e merece certamente novos estudos que a desdobrem e a persigam. Da mesma maneira, se a aqui as referências históricas foram tratadas como ruído contra a

<sup>37</sup> Para Deleuze e Guattari, a máquina de guerra é toda formação tendencialmente múltipla e descentrada que interfere de forma perturbadora nas máquinas de estado, que por sua vez se caracterizam por seu aspecto genealógico, parental, territorializante, conservador e facistoide (Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Traité de Nomadologie: la machine de guerre*. In: *Mille plateaux*, op. cit., p. 434-527). Uma leitura suscitada pela *grippe*: a máquina de guerra não é necessariamente uma coletividade física, mas uma força não quantitativa de interferência sobre tudo que for estabelecido, tudo que, em um dado momento, aspire a uma estabilidade ou à manutenção de uma ordem.

<sup>38</sup> XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*, op. cit., p. 25, 29.

<sup>39</sup> Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. De la ritournelle. In: *Mille plateaux*, op. cit., p. 381-433; AGAMBEN, Giorgio. *Umwelt*, op. cit., p. 44-48.

<sup>40</sup> A antropofagia oswaldiana, por exemplo, gera um tipo de música, seja nos ritos, seja pela máquina de guerra que ela suscita, tanto entre índios como em europeizados.

discursividade histórica, isso quer dizer que a história também existe como ruído, como som, como voz. É algo que também pede investigações outras, oxalá.

A *grippe*: no dito e no argumentado, no entulho que ora chamam história, ora chamam cultura, talvez prevaleça o que passou ao largo disso, as falas e os rostos que comungam o anonimato do invisível in-vivo. Rumor da língua, murmúrio incessante e universal quase-silêncio, interferência, o que se cala somente com a chegada da inessência que é a obra de arte. Imagens como rumor, murmúrio, modulações numerosas e tênues entre silêncio e ruído, entre os seres vivos e os não vivos (mortos, que nunca nasceram, que não nascem e no entanto existem). O humano é um resto, um resíduo, mas sua arte, inumana em diversos aspectos (porque desgarrada dele, porque não necessariamente comprometida com todas as máquinas sérias que ele chorou), essa arte disparada pelo humano não seria a possibilidade de encontro do humano e do extra-humano numa mesma extensão, num mesmo plano, numa mesma entranha, num mesmo coral, numa mesma água-viva, numa mesma colônia de unicélulas, de não-células, de estilhaços de seres e de formas, do pré-ser, da pré-forma, de todos os cataclismos cotidianos, visíveis ou não?

Porque existem animais e vegetais em lugar de apenas uma dessas categorias de seres vivos? Essa pergunta parece estreitamente relacionada a outras análogas, como: por que existem várias espécies tão distintas de animais e vegetais, e não apenas uma? Por que apenas o homem detém seu tipo de linguagem dentre tantos seres? A resposta mais tradicional fala de hierarquias de poder criador invisíveis ao homem; a menos, e provavelmente mais plausível (já que a natureza nunca coincide perfeitamente com os padrões humanos de moral e conduta), fala de diferenças como fruto do contínuo devir-rearranjo (ou devir-molecular, provavelmente a mesma coisa) de um conjunto limitado de elementos químicos frente a potencialmente ilimitadas combinações de forças entre eles. É possível que outros seres venham a partilhar da linguagem humana, embora por exemplo a escassez de superdotados no mundo sugira o caráter raro daquela possibilidade. A linguagem (especialmente a da literatura, a da arte) é uma grande exceção, é excessiva, é um resto, uma sobra, um acidente, e seus funcionamentos internos talvez sejam sobretudo suscetíveis a exceções. O futuro da arte é incerto e, nesse sentido, ela é plena de impossibilidade, de impasse, de incerteza, de possibilidades, de futuro.

ANEXOS

ANEXO 1

**A paz está interrompida**

**O presidente Wilson não trata com um governo que continúa a commetter toda a sorte de crimes**


WASHINGTON, 15.— O tex Os jornaes da tarde se maui-

O D  
RA  
Q  
D.  
P.  
Foc  
les,  
rant,  
da /  
de u  
Es

Em Paranaguá, n'aquella epocha, ia effectuar-se o casamento de uma filha do syrio Barbosa. Do Rio de Janeiro vieram assistir ás bodas alguns syrios, que estavam com o mal incubado.

De Antonina e Morretes seguiram para aquella cidade, com o mesmo fim dos do Rio, alguns patricios do Sr. Barbosa. Folgaram juntos e cada um dos residentes em Antonina e Morretes trouxe consigo o germen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades. Em Paranaguá, por sua vez, os hospedes fluminenses não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e á população.

*Relatório do Sr. Dr. Trajano Reis  
 director do Serviço Sanitario.*



Um homem eu caminho sozinho  
 nesta cidade sem gente  
 as gentes estão nas casas  
 a gripe

13

ANEXOS 2 E 3

**COMP. CINE THEATRAL PARANA,**

*Elegante -- Central*

HOJE - - HOJE

O grande acontecimento da semana :

**A CAMINHO DE BERLIM**

Creação extraordinária do actor sportman americano :

**GEORGE WALSH**

Uma das mais bellas produções de FOX.

O record dos records

---

DIA 24 QUINTA

---

**NA BELGICA OS EXERCITOS  
ALLIADOS VÃO LEVANDO  
DE VENCIDA OS ALLEMÃES**

NÃO MORREU NINGUEM  
Informa-nos o sr. Benedicto Carrão, official do registro civil, que hontem e hoje, não se registrou obito algum nesta capital. DIÁRIO DA TARDE

20

«Commercio  
do Paraná»

Em virtude de terem a-  
doecido alguns dos nos-  
os operarios a ultima hora, não  
nos foi possivel fazer com  
que a edicção de hoje sa-  
hisse com toda a mat-  
ria de redacção.

"Famílias inteiras. Não houve casa que não tivesse alguém doente. Parecia a cidade dos mortos."  
*DONA LÚCIA - 1976*

DECRETO Nº 132

O PREFEITO MUNICIPAL DA CAPITAL... TENDO EM VISTA QUE AS DIRECTORIAS DE SERVIÇOS SANITARIOS DA CAPITAL DE SÃO PAULO E DESTA ESTADO, BEM COMO DA CAPITAL FEDERAL, ACONSELIHAM INSISTENTEMENTE QUE SE EVITE AGLOMERAÇÃO, PRINCIPALMENTE A NOITE, AFIM DE IMPEDIR A PROPAGAÇÃO DA "GRIPPE ESPANHOLA", EPIDEMIA ORA REINANTE EM DIVERSAS CAPITALS DO PAIZ.

A peste! Ella não nos visitou ainda, não nos visitará. E, se subir a serra pela linha ferrea ou pela estrada da Graciosa, não encontrará aqui ensachas, meio favoravel á sua propagação virulenta. (Sebastião Paraná - Commercio do Paraná)

RESOLVE, COMO MEDIDA PREVENTIVA CONTRA A INVASÃO DESSA EPIDEMIA, SUSPENDER O FUNCIONAMENTO DOS CINEMAS E OUTRAS CASAS DE DIVERSÕES DESTA CAPITAL.

CURITYBA, 24 DE OUTUBRO DE 1918  
(ASSIGNADO) - JOÃO ANTONIO XAVIER  
PREFEITO MUNICIPAL

21



**OUSADIA BOCHE**

O distinto advogado criminal sr. Napoleão Lopes effectuou hontem a prisão do germanophilo Roberto Thomaz que no "buffet" do Theatro Hauer teve palavras offensivas ás nossas instituições e ao governo da República determinadamente ao sr. presidente Wenceslau Braz. Ouvindo aquelle advogado palavras insultuosas á nossa Patria, deu, aquelle subdito sueco, que assim, se manifestava tão favoravel á Germania e tão hostil a nossa Republica, voz de prisão, á ordem do sr. dr. Chefe de policia, indo, immediatamente á chefatura de policia, onde, por escripto, deu essencia do seu acto. O referido germanophilo foi recolhido ao xadrez... para exemplo, ás 23 e 30 horas.

COMMERCIO DO PARANÁ



22

DIA 25 SEXTA

**O PAPA INTERCEDE PARA QUE  
A BELGICA NÃO SEJA  
DESTRUIDA PELOS ALLEMÃES**

Mãos grandes como de cavallo.  
A direita assentada sobre o lento respirar do seio rijó.  
A esquerda, e da aliança por sobre o lençol branco  
branco braço nú, parca seara de touros pelos

OFFICIO DO DR. LINDOLPHO PESSOA, CHEFE DE POLICIA AO DIRECTOR DE HYGIENE DO ESTADO DO PARANÁ, EM 25 DE OUTUBRO DE 1.918.

"SENDO NO MOMENTO ACTUAL DE GRANDE NECESSIDADE PARA A SAUDE PUBLICA, A HYGIENE QUE SE DEVE MANTER NAS PRISÕES DOS POSTOS CENTRAL, DA GRACIOSA, PORTÃO E DESTA REPARTIÇÃO, SOLICITO A V. EXCA. AS NECESSARIAS PROVIDENCIAS AFIM DE SER FEITA, COM A POSSIVEL URGENCIA, A DESINFECÇÃO DAS REFERIDAS PRISÕES, ONDE EXISTE AVULTADO NUMERO DE DETENTOS. SAUDAÇÕES.

CREOLINÁ

O MELHOR DESINFECTANTE

WILLIAM PEARSON

Este Creolín tem a sua casa que tem em qualquer outro sítio.

ACAUETELES - SP

Das imitações, sempre comita esta agua e sempre pedo desinfectante

COMMERCANTES SEM ESCRUPULOS TORNAM A ENCHER TUBAS

LATAS: REFUZE-SE OS RECEPENTES DESTA CLASSE.

23

ANEXOS 4 E 5

**RECLAMAÇÕES DO POVO**  
Pedem-nos moradores da rua Alferes Poly que intercedamos da hygiene municipal que providencie sobre uma casa da rua Silva Jardim onde residem lavadeiras que cuidam das roupas de um hospital de grippados, estendendo-as pelas cercas. O escoamento da agua se faz pela valleta da rua, onde estagna, pondo em risco a saude dos mesmos moradores.

COMMERCIO DO PARANÁ

Um grito lancinante foi ouvido.

---

DIA 23 SABADO

---

Mão peluda acuda acuda acuda  
cuda cuda cuda cuda cuda  
cuda mãe cuda mãe cuda mãe

**Cuidado**  
**com a Hespanhola!**

Use o poderoso antiputrido  
**Balsamo Santa Helena**  
desinfectante analgesico, inimigo do mau cheiro!  
Empregado em gargarejos, para a conservação dos dentes, contra o mau hálito e affecções da garganta  
**Um vidro 1\$500**  
em todas as pharmacias  
**Só o Balsamo Sta. Helena**

60

DIA 24 DOMINGO

---

**POLICIAES**

**BAILES DE ARRELIA VISINHANÇA INCOMMODADA**


Hontem, na casa n.158 da rua Silva Jardim, teve logar um barulhento baile que, dado a aglomeração de mulheres da vida facil e de muitos desocupados, muito incommodou a visinhança, onde se acham pessoas atacadas de grippe. Segundo fomos informados o baile da arrelia foi promovido pelo cabo do 4º Regimento, Manoel Candido de Almeida. Tarde da madrugada, quando a bachanal chegou ao auge, algumas pessoas pediram á patrulha de cavallaria para acabar com a encrenca.

COMMERCIO DO PARANÁ

Pancada tão forte que saiu uma espuma de sangue da boca. Ficou ali tempo, no chão de cimento, dezenas de bolhas de sangue pegajosas, levando tempo para ir estourando, uma a uma.

Quando de fadiga não puderam os coveiros abrir sepulturas, mandei gratificar a outros individuos para que as fizessem, de modo a evitar a decomposição dos cadaveres.

*Relatório do Sr. dr. Trajano Reis, director do Serviço Sanitário.*




Nada mais me importa agora  
nem a marcha do gôro em minha calça  
Nem o paleto cheguei a tirar  
O marido?  
tosse que ecoa por toda a casa  
saio pela porta sem chavesar  
sem a volta da chave na fechadura  
saio sem me voltar ao menos

61

DIA 28 QUINTA

---

Um grito lancinante foi ouvido.  
Um grito lancinante foi ouvido.  
Um grito lancinante foi ouvido.



Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela razão...  
Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela  
Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude  
Não obstante, continuamos firmes em nossa  
Não obstante, continuamos firmes em  
Não obstante, continuamos firmes  
Não obstante, continuamos  
Não obstante,  
Não.

Fedação branco de miolo escorrendo pela parede. Como um verme, igual a um verme descendo pela parede deixando uma baba de rastro, como uma lesma.

64

DIA 29 SEXTA


---

**O KAISER VAE ACABAR NO HOSPICIO --**

**FECHAM—SE OS POSTOS MEDICOS MAS OS NECESSITADOS DEVEM PROCURAR A REPARTIÇÃO DE HYGIENE**

Por achar-se quasi extincta a epidemia da grippe nesta capital, a Directoria do Serviço Sanitário determinou que fossem extinctos os postos medicos que o governo creara no quadro urbano e nos suburbios providenciando tambem para que as pharmacias que estavam autorizadas a preparar receitas gratuitamente para os necessitados, não mais o façam.

DT



**JOSEPHINA** — a distincta familia Jardim vem sendo cruelmente ferida pela impiedosa epidemia que tantas lagrimas tem ao nosso povo arrumado. Dias atraz, noticiamos o fallecimento de um filho do sr. Telemaco Jardim, facto esse que o exaltou de tal forma que, no delirio da febre, quando atacado tambem do mal, abandonou o lar e se foi deixar morrer, abandonado e só à beira da Cascatinha de Santa Felicidade. E, implacavel, a morte paira ainda sobre o lar infeliz e arrebatou a gentil menina Josephina primogenita do malgrado cidadão, e que contava apenas sete annos de idade.

O enterro da desventurada creança realizou-se hoje ás 15 horas, saindo o feretro da rua Carlos de Carvalho n. 8 para o Cemitério Municipal.

DIÁRIO DA TARDE

65

## UM TÚMULO PARA A CRÍTICA (?)

Manoel Ricardo de Lima  
UNIRIO

RESUMO: A partir de uma proposição de Serge Daney, *um túmulo para o olhar*, enquanto lê algo dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e arma um pensamento para o que toma como uma não-reconciliação, contra todas as forças de homogeneização e porque tudo está no presente, pensar e reler essa proposição expandindo-a para uma montagem crítica numa série de trabalhos entre a literatura e o cinema — de Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico Benevides e Júlia Studart — e numa enunciação entre *poder* e *acontecimento*.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica. Poder. Acontecimento.

## A TOMB FOR CRITICISM (?)

ABSTRACT: Based on a proposition by Serge Daney, *um túmulo para o olhar*, while he reads something from the movies by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and set a thought for what he takes as a non-reconciliation, against all the forces of homogenization and because everything is in the present, think and reread such proposition expanding it to a critical assemblage in a series of works between literature and cinema — by Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico Benevides and Júlia Studart — and in an enunciation between power and event.

KEYWORDS: Criticism. Power. Event.

Manoel Ricardo de Lima é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



## UM TÚMULO PARA A CRÍTICA (?)

Manoel Ricardo de Lima

1.

Em *En rachâchant* (1982), pequeno filme de Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub, enquanto a mãe descasca batatas, o filho, um menino míope de óculos grandes, lhe diz que não vai mais a escola. Ela pergunta, sem interromper sua tarefa, *por quê?* E ele responde: “Porque na escola me ensinam coisas que eu não sei”. O pai, sentado próximo à janela, fuma e lê um jornal, se admira e resmunga um “ora essa!”. Na cena seguinte, na escola, temos o diretor encostado à uma porta enquanto é interrogado sobre esse menino, de nome Ernesto, que ele sugere “Não vejo quem seja esse Ernesto”, e tem como resposta um “Ninguém o vê. É uma mosca morta!” Ernesto é levado à frente do diretor que diz não lhe reconhecer, ao que ele responde: “Eu, sim”. Depois de interrogar o menino sobre a recusa em continuar com sua instrução, lhe mostra o retrato de alguma autoridade, pergunta quem é. Ele responde: “Um garoto!” Adiante, aponta para um pequeno círculo de madeira e vidro pregado na parede com uma mariposa empalhada, e interroga: “E isso, o que é?” O menino responde: “Um crime”. Ao tomar um globo entre as mãos, o diretor prossegue: “E isto, é uma bola de futebol, uma batata?” E Ernesto: “É uma bola de futebol, uma batata e a Terra”.

A primeira constatação do diretor é estar diante de uma criança de 7 anos que só quer aprender aquilo que já sabe. Depois, numa segunda constatação, o diretor quer entender como será possível, sem Ernesto colocar-se disponível, que ele aprenda a ler, a escrever, a enganar-se ou a enganar, a conduzir ou a ser conduzido etc., e enquanto a mãe acha que a criança pode tornar-se um cretino, Ernesto revida ao diretor: *i-ne-vi-ta-vel-men-te*. Se as origens vêm de um lugar de inocência, *i-ne-vi-ta-vel-men-te*, como propõe Franco Farinelli, aprender a ler a Terra (bola de futebol ou uma batata) vem com um esforço de imaginação crítica para a composição de mundos ou numa intuição das metamorfoses. Aprender a ler as imagens: para Farinelli o que se escreve e se inscreve como imagem é o vapor, a não-forma do vapor. Ver a terra, tocar a carne do mundo, é dar a ela uma antecipação da imagem, a ideia de um ime-

morável numa intimidade difusa e simultânea com o espaço e o tempo: montagem e remontagem anacrônicas de passados para intervir no contemporâneo-imediato e re-expor o que resta.

Segundo Serge Daney<sup>1</sup>, o cinema de Straub e Huillet nos apresenta essa deriva a partir de uma proposição inventiva de *crítica* que conversa com uma sugestão retirada de Nietzsche: a de que é preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo. E, mais severamente, que depois de uma série de imposições fascistas expandidas por todo o século XX que, de algum modo, foram incorporadas a certa naturalização das formas modernas de vida, nenhum artista tem mais o direito de ser irresponsável. Lezama Lima já anotara: “A penetração da imagem na natureza engendra a sobre-natureza”. Esta composição de uma política-com-a-crítica e de uma crítica-com-a-política tem a ver, diretamente, com o que Daney chama de “uma recusa obstinada de todas as forças de homogeneização”, uma “não-reconciliação”. Assim, ele lê no cinema-crítico de Straub-Huillet uma “prática generalizada de disjunção”<sup>2</sup> ou uma espécie de *túmulo para o olhar* contra um modelo cultural que tende a subjugar toda arte aos sintomas sem saída da indústria e suas regras de fabricação. E, ao mesmo tempo, diz ele, “a solução dos Straub é no mínimo paradoxal e aponta para uma fantasia: inscrever, abrigar os discursos de resistência em aparelhos dominantes.”<sup>3</sup>

Isto nos faz lembrar, contrariando os Straub, porque sem nenhuma resistência ou caráter de remontagem, um sem número de jovens poetas, escritores e que também se auto-tabulam, críticos, que encontram-se abrigados, adequados e adaptados a *blogs* de editoras (pelas quais muitas vezes são editados) para resenhar os livros que essas mesmas editoras publicam ou, numa repetição sem diferimento, ainda reproduzem essa prática quando escrevem para um ou outro jornal apenas sobre os livros dessas mesmas editoras que, de alguma forma, os suporta: ou como autores ou como estratégia benevolente de preenchimento do vazio. Silvana Rodrigues Lopes, numa defesa do atrito, chama atenção para isso e diz que se

[...] trata da adaptação de grande parte daqueles que se apresentam como escritores às condições institucionais dominantes e ao mercado, que significa que não produzem senão simples objetos de consumo, ao nível de qualquer ou-

<sup>1</sup> DANEY, Serge. *A rampa*. Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 99.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 102.

tro artigo de supermercado. Essa adaptação vem negar a anti-institucionalidade (que não é apenas característica do modernismo, mas daquilo que, na sequência de Baudelaire, se designa como modernidade literária) em nome da acessibilidade da literatura, e de outros tipos de discurso, ao grande público, o que corresponde à negação máxima de qualquer dimensão inconformista. Aquilo que se chama “grande público” só pode ser composto por gostos esclerosados, pelo que há de mais resistente à mudança, e por conseguinte pelo que há de mais antiartístico, a negação do movimento. Aquilo que se destina ao grande público é a espetacularização, que esteriliza ao colocar a diversão como substituta da estranheza, tornando-se eficaz na relegação do humano para o nível mais triste da vida animal — a domesticação.<sup>4</sup>

E

É preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arroge em breve um direito de exclusividade.”<sup>5</sup>

Se Daney, ao ler o cinema de Straub e Huillet, nos lembra que “tudo está no presente”<sup>6</sup> e que “o horror não é mais esse eterno retorno do mesmo sobre as feições do mesmo, mas o intolerável presente”<sup>7</sup>, podemos lembrar duas frases ditas por Jean-Marie Straub no filme de Pedro Costa, *Onde jaz o teu sorriso?*, que é uma declaração de intenções a partir de duas frases de Kafka: “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo” e “a revolução não é a fuga para a frente rumo ao progresso, é o salto do tigre para aquilo que é passado”. Kafka é articulado aí como um *Luftmensch* (um homem-aéreo ou, se pensamos com Avicena, um homem-voador, o que pratica uma geografia aérea e esvoaça sobre um contexto social), e para o cinema de Straub e Huillet a leitura de cada palavra por si e no mundo é uma força (montagem arqui-filológica, dizia o Raúl Antelo aqui ontem), “ler é um movimento complexo de respiração e pensamento”, seus planos partem dessa leitura crítica convicta, “quando o mundo é ainda a natureza que respira, cresce e se move” e uma arqueologia malcomportada a cada plano quando “escolher é amar profundamente o mundo”. Numa lição, numa aprendizagem, para a leitura crítica: onde colocar a câmera, mas para muito além do ponto de vista, como desmesurar todo mapa, plano ou modelo geométricos. (Anaximandro e Ptolomeu)

<sup>4</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Chão da Feira, 2013.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>6</sup> DANNEY, Serge. *A rampa*, op. cit., p. 99.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 105.

A partir daí pensar um túmulo para crítica é uma proposição afirmativa que vem com um ponto de interrogação ao final. Não é uma pergunta, não é uma morte ou um desfecho *da e para* a crítica, mas um termo. O que indica que é, também, ao mesmo tempo, um fim e um começo. Não custa lembrar, com Sloterdijk, que todo começar é também político. No poema *Projeto de obras futuras*, de Pasolini, que vem contra um contemporâneo-imediato, podemos ler:

[...] Oposição de quem não pode  
*ser amado por ninguém, e que ninguém pode amar, e manifesta*

depois o seu amor como um não  
pré-estabelecido, o exercício do dever  
político como exercício de razão.

*Por fim, ah, sei bem*

*que, na minha paixão mal-andante,  
nunca fui tão cadáver como agora  
que volto a pegar nas minha tabulae presentiae —*

*quando a realidade é a real, mas depois  
de ter sido destruída agora e para sempre  
pela ideia obcecada de um nada radioso.*

*Mas nesta realidade — a nossa —  
que anda ofegante atrás dos destinos das estruturas,  
— por atraso, por atraso na mora*

*mortuária de uma epocazinha anterior —  
ou antecipando-se a eles, com a dor de ver o fim  
do mundo como sua impossível cessação —*

(...)<sup>8</sup>

## 2.

Em seu primeiro livro, *Vidas Marginais*, publicado em 1949, Moreira Campos [1914-1994] gira um empenho em torno do que ele considera sua *não-*

---

<sup>8</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 463.

*reconciliação*, seu começo e sua impossibilidade: compor um mundo com a crítica, ou seja, LER um mundo com a crítica diante da *narrativa curta* (que é o seu termo: quando toda literatura é uma forma-comentário, logo uma forma-pelo-pensamento). Em 1996 tem-se a publicação, em 2 volumes, de sua *Obra Completa*<sup>9</sup>. Ao todo, apenas 5 livros mais 1, de 1987, *Dizem que os cães veem coisas*, que já é a reunião de um pequeno conjunto retirado dos livros anteriores, e que ele dizia ser a melhor síntese do que fizera. Este livro recebeu um prefácio-crítico de Rachel de Queirós que, de todos os modos, e numa perspectiva autonomista, é tomado como o texto mais importante sobre o que Moreira Campos escreveu porque foi elaborado por alguém que fez parte de um prolongamento homogêneo das formas modernas no Brasil, e porque o lê numa conciliação aparente da mesma lógica e do mesmo andamento obstinado para a homogeneização: leitura fixa, fixada, monopólio de memória, memória monopolizadora, monumento sem esforço (é Robert Musil quem nos lembra que os monumentos devem se esforçar um pouco mais).

Rachel de Queirós afirma, além de circunscrevê-lo numa expressão de posse, “o nosso grande contista” (Moreira Campos nasceu no Ceará, como ela), que é também uma pena que ele não tenha se arriscado com o romance porque teria “condições de brilhar no romance como brilha no conto”. E ainda sugere que assim ele nos daria, ou só assim ele poderia nos dar, “a oportunidade de seguir acompanhando aquele mundo de gente ríspida, às vezes tão seca de alma que pode chegar à crueldade”. O que está em jogo no texto de Rachel de Queirós é cartografia plana e sistema, ou seja, a ordenação do mapa, o meta-modelo que tem apenas uma face, o que se resume a medida, controle e poder porque não admite alternativas: bem ao modo de Salomé e seus caprichos, que pede a cabeça de Batista, aquele que dá nome às coisas, o poeta, num prato, o corte da garganta é também o corte da fala, da linguagem, para sacrificar o corpo vivo e indicar que a Terra é apenas uma cabeça (sem corpo, logo sem desejo) lançada na tabula rasa da história. O que podemos ler ao final do fragmento “Após a conclusão”, de *Imagens do Pensamento*, quando Walter Benjamin aponta que “terra natal não é o lugar onde se nasce, mas, sim, que se vem ao mundo onde é a terra natal”.

É Everardo Norões, ao receber o prêmio Portugal Telecom, em 2014, na impositiva categoria “conto”, com *Entre Moscas* (2013) — seu livro indistinto

---

<sup>9</sup> CAMPOS, Moreira. *Obra completa: Contos*. v. 1 e 2. São Paulo: Maltese, 1996.

entre a ficção e o ensaio crítico, o ensaio crítico e a ficção, ou que toda crítica é ficção e que só assim é possível manter-se longe do poder e de seus aparelhos, enunciação e não apenas enunciado —, quem retoma a partir de seu projeto “escrever pelo analfabeto” (Raúl Antelo lembrava recentemente um verso de Cesar Vallejo: “*por el analfabeto a quien escribo*”), o trabalho de Moreira Campos ao pensá-lo ali, diante da institucionalização conformada e da submissão às regras de fabricação do quanto vale e a quem vale um prêmio, uns prêmios, a dilatação de uma leitura crítica que vem como disjunção, como uma fissão, para compor formas-formantes e imprevistas de um corpo nu lançado ao mundo sem valor de troca, sem capital especulativo, ao falar *POR* aqueles que não participam de nenhum poder. Em *Náufragos*, narrativa de seu primeiro livro, Moreira Campos já procura desenhar um contra-modelo do mapa, algo que não se reconcilia com a terra plana, mas que apresenta um fundo de abismo dessa Terra sem fundo e que cospe:

Inverno forte. Aguaceiro por toda a parte. O rio cresce, corre caudaloso. Águas barrentas, descem troncos de árvores, restos de palhoças. Outros detritos vão aderindo aos balseiros. E eles engordam, aumentam de corpo. Desviam-se da corrente e contornam as margens. Detêm-se num obstáculo qualquer: uma ponta de terra. Giram lentos, sem pressa, cheios de espumas. Mas a correnteza os agarrou outra vez e seguem rápidos no lombo do rio. Aí vem um cajueiro enorme. Deve ter sido arrancado de novo, que as raízes ainda trazem terra e a folhagem não perdeu o viço. Flutua atrás a coberta de palha de um casebre. Ninguém vê o balseiro. Pensa na tragédia dos que se abrigaram sob aquele teto: uma história anônima e triste, com meninos barrigudos e mulheres sem sangue.<sup>10</sup>

O que temos, nessa imagem de um flagelo expandido que escorre descontrolado, é uma singularidade movida à paciência e a alguns rastros da memória de nossa condição irrestrita: quando a língua é o traço mais severo de nosso fantasma e, ao mesmo tempo, de nosso horror. Algo como toda linguagem é cega e “se o mundo é um globo, todos os pontos podem ser o centro, ou seja, o centro é plural e móvel e, em consequência, a proximidade das coisas não implica em sua homogeneidade e isotropismo”<sup>11</sup>. O *Entre Moscas* de Everardo vem da pequena narrativa de Moreira Campos, “A mosca, a pasta, e os sapa-

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>11</sup> FARINELLI, Franco. *A invenção da terra*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Phoebus, 2012, p. 132.

tos”, de *A grande mosca no copo de leite* (1985), entre montagem e contraponto, o que se monta e se remonta, a partir da imagem de dois sujeitos cindidos, uma mãe e um filho, diante de um homem que começa a morrer, o pai, e diante da impossibilidade radical do encontro, da agressividade como forma de pedido a uma escuta e numa dilaceração: não apenas a conversa, mas o movimento da conversa, a que se conversa, a quem se conversa etc.:

— Está quente hoje.

— Muito quente.

Abanava-se. A morte, pelo tempo, pela presença permanente do doente, dando hábito à casa, já não seria um assombro, o drama dos primeiros desesperos, e lágrimas, a angústia diante do diagnóstico. Um convívio, embora as pessoas ainda andassem por dentro de casa na ponta dos pés, quando ele parecia cochilar na espreguiçadeira. Mas não cochilava, porque abria os olhos amarelos, dilatados pela doença: — Ahn! — Nada. Durma.

— O que é que vocês estavam conversando tanto? — ela indagou.

— Nada. Coisas da vida.<sup>12</sup>



FIGURA 1 – VIVENTES

Quem depois consegue ler e reler criticamente, de alguma forma, a *não-reconciliação* de Moreira Campos, é o cinema muito recente de Frederico

<sup>12</sup> CAMPOS, Moreira. *Dizem que os cães veem coisas*. São Paulo: Maltese, 1993, p. 123.

Benevides quando procura repetir aquilo que seria um *motto* lacaniano sugerido por Daney a Straub e Huillet: “Você quer olhar? Então, veja isto”. Frederico filmou duas narrativas de Moreira Campos, “As corujas” (de *O puxador de terços*, 1969) e “A visita ao filho” (de *A grande mosca no copo de leite*, 1985), para tentar entender os movimentos desses textos na remontagem de seus movimentos para um cinema de perguntas abertas que é, ao mesmo tempo, uma espécie de leitura crítica daquilo que já é uma imagem, daquilo que vem na imagem, “quando a imagem não é uma superfície neutra para ninguém, a não ser para aqueles que decidiram se manter neutros”<sup>13</sup>. Depois, esses filmes foram reabertos em 10 grandes *tableaux vivants* dispostos como intervenção em projeções distribuídas num espaço contingente da última Berlinale (2015), esta série de *tableaux* se intitula *Viventes*. A série não apenas procura tocar no que dizem os textos de Moreira Campos, mas também no que apresentam em torno do indizível, do invisível e, principalmente, de seus tremores essenciais. O que se tem é a conversa. E isto porque toda conversa é desvio e diferimento, é também armadilha às avessas porque se reinventa como forma de acolhimento. A conversa é aquilo que aponta e sugere um lugar construído de afetos, uma convivência, a composição de um gesto trágico que se impõe contra a *Geschwätz* [a desconversa sem fim] para destruir a destruição.

Num dos *tableaux* de Frederico vemos dois homens que se posicionam sobre uma pequena vala com grades e separados por uma vareta que lhes demarca a terra entre desencontro e simulação hostil. O homem à esquerda, uma espécie de “Descartes com lentes”, um contra-cartesius, solta os braços na linha da veste e tem abaixo de si um pequeno buraco, a vala, e é, todo ele, apenas rosto, prece e sustentação. Uma antecipação da queda também pode ser lida aí. O homem à direita carrega um chapéu negro (que é o seu adereço incerto, porque se visto de perto não passa de um corpo sem cabeça), uma luva de couro para o pouso de aves de rapina e, sobre o ombro, uma coruja (estes seres que anunciam a noite e que “bicam os olhos dos mortos / e de todos os vivos: / os enforcados de Villon”, como sugere Everardo Norões em seu poema “As corujas”, que é também mais uma releitura do texto homônimo de Moreira Campos):

Elas penetram  
pelas claraboias:

---

<sup>13</sup> DANEY, Serge. *A rampa*, op. cit., p. 103.



anunciam a noite.  
Bicam os olhos dos mortos  
e de todos os vivos:  
os enforcados  
de Villon.  
Elas projetam suas asas  
à revelia dos equinócios:  
são sempre curtos os lençóis  
para ocultarem nosso fado.  
Elas violam  
as vigias da casa  
e anunciam a tempestade.  
Chegam pelas vésperas da luz,  
sob abóbadas entristecidas.  
Planam  
sobre nossas cabeças.  
Bicam, bicam...  
Depois se vão.<sup>14</sup>

François Villon (1431-1463), o vagabundo, já tomara nota alguns séculos antes na sua “Balada dos enforcados” do quanto é a carne o que desaparece: “A carne, que sorveu tanto alimento, / Está hoje devorada e em fermento, / E, ossos, a cinza e pó vamos volver.”<sup>15</sup> O *memento* — voltar ao pó — é ainda o artifício da história que irrompe como testemunho cristão, aquilo que poderia nos salvar, a nossa mais severa e culpada oferenda: nosso corpo glorioso dissolvido diante da máquina do mundo e de Deus.

Contrariando a ideia de um cinema autonomista que tem como problema apenas onde colocar a câmera, ou seja, ponto de vista, é possível ler nos dois filmes e na série *Viventes* o gesto para deixar o centro vazio, deixar o centro disponível, que se alarga com a remontagem de passados, no caso, da literatura de Moreira Campos, até a impressão subtraída do ser nu. Tarefa crítica, tarefa da crítica (?): pôr a nu, qualquer coisa de vivo [uma vida], o tremor das coisas no meio de suas possibilidades e oscilações a conhecer. Os filmes e a série *Viventes*, como formas de leitura e releitura crítica da literatura de Moreira Campos, nos lançam diante do tempo da aparência, ou seja, do desaparecimento da carne. Entre as tentativas de recorte do simultâneo, tempo e espaço ou movimento-ação, que é também uma tarefa seminal dos *tableaux vivants*,

<sup>14</sup> NORÕES, Everardo. *Poeiras na réstia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

<sup>15</sup> VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 369.

e uma convicção estreita com o começar, condição da arte e da política. Algo muito próximo do que propõe Pedro Costa: “uma literatura sem literatura” ou, quando estica um pouco mais a o seu rascunho, seu *rachâchant*, “não se faz cinema com imagens, como não se escreve um poema com palavras poéticas”<sup>16</sup>.

## DIGRESSÃO, 1

O poema “270° em qualquer direção”, de Júlia Studart, de seu livro *LOGO-MAQUIA* (ou uma *Geschwätz*), a ser lançado ainda este ano (7Letras), procura vazar, tornar evidente, mais uma possibilidade de leitura crítica, tanto da literatura de Moreira Campos quanto, principalmente, do cinema de Frederico, numa leitura que é antes atravessada pelo poema e pelo livro de Everardo Norões. Esse poema, concentrado *num centro vazio*, o personagem, Manuel, que atravessa os dois filmes e que vem das narrativas de Moreira Campos, procurar tocar uma afrontalidade e uma potência política de invenção da vida, *tocar aquilo que não cessa de dizer*. Quando um poeta (caso tanto de Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico e Júlia), em sua delicadeza furiosa, se presta a ser digerido por uma coruja. Segue o poema:

### *270° em qualquer direção*

olho fixo o painel de fotografias coloridas que você compôs só pra mim. mapas, estudos para superfícies curvas, Gaspard Monge e o segredo de estado revelado num terno papel de parede que mal se percebe. e enquanto você dança com o sabre de luz, o jornal noticia: *raquete dá ‘match point’ nos insetos*. em dois tamanhos, nas cores azul, verde e vermelha, três telas de metal — duas de polo negativo na parte externa e uma central de polo positivo. a raquete pode ser recarregável ou a pilha. faça a sua escolha. mas você não dá a mínima, não está interessado em *feito joule* ou morte por eletrocussão de origem chinesa. mas mantenho o olho fixo no painel de fotografias coloridas, mapas, estudos para superfícies curvas e toda esperança depositada em você. *aquele que tem um sabre de luz faz coisas que não podem ser feitas com arma de fogo, Manuel. mais do que isso, um sabre de luz é disciplina para a mente e aprendizado para o corpo e espírito. é uma das formas pela qual um Jedi se comunica com a força*. por isso também, imagino, você não obedece mais, dá sempre o último beijo de boa noite e deposita toda espera na jaqueta *jeans*, no fusca verde, na visita do filho — a grande pantomima da sua vida. perambula entre *tableaux vivants* que exibem algumas histórias perdidas, mas desconfia abertamente de todas elas. gosto de

<sup>16</sup> COSTA, Pedro. *Casa de Lava - Caderno*. Lisboa: Kleist Editions, 2013, p. 8.

pensar que você não liga se ludovico, como numa aparição, contar os seus passos enquanto salva o pequeno aquário de vidro em suas mãos, seu *aquaplay* que confina todo o mundo, onde giram elefantes, cavalos e girafas. o jornal noticia: míssil abate avião da *malaysia airlines* com 298 pessoas na Ucrânia, todos mortos, e você não viu. ainda hoje destroços caem sobre os jardins. isso aqui está de ponta cabeça, Manuel. posso ouvir o grito de Rimbaud nos salões de Verlaine — *Merde!*

## ESTADO GEL DO CORPO FICCIONAL EM "ROSA CANINA" E FLORES DE MARIO BELLATIN

Isabel Jasinski  
UFPR

**RESUMO:** Mario Bellatin cria um espaço de sentido peculiar na ficção, relacionado à expressão visual e performática da linguagem. Assim, escrever se apresenta como linguagem do corpo em seu projeto literário, um território de significância constantemente desterritorializado por sensações conectadas ao jogo narrativo, com imagens e símbolos, nas ações literárias. Um sentido de destruição criativa constitui o paradoxo expresso pela ficção como corpo e pelo corpo como ficção, naquilo que consideramos a "escrita nômade" de Bellatin, por meio da anormalidade dos personagens, da sua sexualidade e sua religiosidade, como se pode comprovar em *Flores* (2000), especialmente em "Rosa canina", publicado online pela Cosac Naify em 2009. A posição adotada pelo protagonista nessa obra parece indicar um "regime de significação" específico, como entende Josefina Ludmer, segundo o qual arte e realidade, ficção e biografia apagam suas fronteiras num "estado gel do intercâmbio".

**PALAVRAS-CHAVE:** Mario Bellatin. Escrita nômade. Ilhas urbanas.

## GEL STATE OF THE FICTIONAL BODY IN MARIO BELLATIN'S "ROSA CANINA" AND FLORES

**ABSTRACT:** Mario Bellatin creates a peculiar 'space of sense' in fiction, related to the visual and performatic expressions of language. So, his literary project presents writing as body language, a territory of significance constantly deterritorialized by sensations connected to the narrative game, with images and symbols in the literary actions. A sense of creative destruction constitutes the paradox expressed by fiction as body and by the body as fiction, in what we call Bellatin's "nomadic writing", by means of the abnormality of the characters, their sexuality and religiosity, as one can note in *Flores* (2000), especially in "Rosa canina", published online by Cosac Naify in 2009. The position adopted by the protagonist in this work seems to indicate a specific "regime of signification", as Josefina Ludmer puts it, according to which art and reality, fiction and biography blur their borders in a "gel state exchange".

**KEYWORDS:** Mario Bellatin. Nomadic writing. Urban islands.

**Isabel Jasinski** é professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná.

## ESTADO GEL DO CORPO FICCIONAL EM “ROSA CANINA” E FLORES DE MARIO BELLATIN

Isabel Jasinski

*Los cuerpos son anexos al territorio; desde esta perspectiva, un territorio es una organización del espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan. Y eso puede verse a través de las ficciones.*

Josefina Ludmer

### TERRITÓRIO FLUTUANTE DE FLORES

O texto intitulado “Rosa canina” foi disponibilizado em português inicialmente no portal da editora Cosac Naify, no lastro da publicação de *Flores* no Brasil, livro lançado na Flip em 2009.<sup>1</sup> O texto não faz parte da edição da obra em português, nem em castelhano, mas está relacionado a ela por dois motivos significativos: “rosa canina” está indiretamente ligada aos jacintos ou gardênia, é essência de uma flor nos Florais de Minas; o narrador e personagem do texto virtual é o mesmo de *Flores*. Como que marginal à edição do livro — considerada refinada por Mario Bellatin, conforme comenta numa entrevista de outubro de 2009 (“Mario Bellatin e os silêncios eloquentes”)<sup>2</sup> —, o texto condensa a posição adotada pelo escritor protagonista de *Flores* diante da linguagem e do universo ficcional. Expressaria também uma posição do escritor artista? Bellatin entende que não há fronteiras entre ficção e verdade, isso explica a sobreposição de formas de real entrelaçadas pela narrativa e pela biografia do autor, apesar de requerer para seus textos uma condição autônoma que se justifique pela potência ficcional da escrita. Pode-se considerar que a escrita se manifesta como linguagem do corpo, suas sensações, sua

<sup>1</sup> [Desenhos inéditos de Carla Caffé superam 3 mil downloads](#). 11 fev. 2010; BELLATIN, Mario. *Rosa canina*. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>2</sup> DORIGATTI, Bruno. [Mario Bellatin e os silêncios eloquentes](#). 2009. Fotos de Tomás Rangel.

história, suas narrativas, sua perspectiva, suas imagens e seus símbolos.

Em *Flores*, publicado em 2001, a composição dos textos se estrutura a partir de uma “antiga técnica suméria”, segundo o excerto de abertura da obra, “que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh”.<sup>3</sup> Por esse motivo, entende-se que o fundamento da composição em *Flores* é pictográfico, onde cada texto funciona como unidade frente aos demais, apesar de muitos deles anunciarem os mesmos personagens, como o escritor a quem faltava uma perna, protagonista também em “Rosa canina”. Sua proposta radica nessa *ur*-forma expressiva da humanidade, primitivamente urbana, que lida com o mito e corresponde à origem da escrita enquanto organização administrativa do real.

Junto à associação entre linguagem e composição, segundo Juan Villoro, “*Flores* explora las limitaciones del organismo y los juegos compensatorios que origina: el arte, la sexualidad, la fe, los brotes con que la imaginación trasciende el dolor y sus plurales vejaciones.”<sup>4</sup> Explorar os limites da linguagem e do corpo, enquanto organismos, remonta a um componente preindividual, conforme considera Josefina Ludmer, que articula a sexualidade, a territorialidade e a religiosidade, radicadas em estratos remotos do ser humano, no “fora da história”, definindo políticas da “produção e/ou destruição da vida”, da “linguagem”, dos “afetos” e das “crenças”.<sup>5</sup> O escritor protagonista transita pelas ilhas urbanas<sup>6</sup> de uma cidade desconhecida colecionando eventos, numa perspectiva “externa-interna” aos diferentes grupos sociais. Porém a ficção é seu território, conforme se pretende considerar nessa análise, caracterizada por um “estado gel” — proposição do autor em “Los cien mil libros de Mario Bellatin” — capaz de adotar formas variadas, conforme a ação que se exerça sobre ela.

As peças narrativas da obra são deslocadas, escritas separadamente e reunidas sob a concepção pictográfica da escrita suméria, antecedente da téc-

<sup>3</sup> BELLATIN, Mario. *Flores*. In: *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005, p. 373-433.

<sup>4</sup> VILLORO, Juan. *La conquista de la nube: sobre Flores*. *El coloquio de los perros*, 2005.

<sup>5</sup> LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, p. 136.

<sup>6</sup> “La isla urbana es un régimen territorial de significación (pone cuerpos en relación con territorios, fija posiciones y traza movimientos) y una máquina naturalizadora de lo social, que opera por irrupciones de ‘la naturaleza humana’ o, simplemente, de ‘la naturaleza’.” *Ibidem*, p. 132.

nica da natureza morta na pintura, conforme sugere o texto, pelo fato de registrar objetos e não a linguagem verbal. *Flores* estabelece uma relação apócrifa com a *Epopéia de Gilgamesh*, conhecido como o primeiro texto literário escrito, composto por lendas e poemas sobre o rei sumério do século XXVII a.C., um semideus no poema épico.<sup>7</sup> O drama de Gilgamesh equivale à conscientização da sua própria finitude após a morte do seu amigo e a consequente busca da imortalidade. *Flores* não elabora uma releitura do herói da mitologia suméria, importa mais a técnica composicional da escrita ancestral. O herói é pulverizado por uma multiplicidade de individualidades, o escritor, Olaf Zumfelde, Henriette Wolf, o amante outonal, Marjorie e Brian, Alba la Poeta. Se há a possibilidade de relação entre os textos no campo da fábula, pode-se dizer que todos os personagens enfrentam a mortalidade do corpo sem exceção, em uma forma ou outra, com a deformidade física, psíquica ou moral, a velhice, a doença e a exclusão, sobrevivendo num sistema que busca classificá-los, eliminando a singularidade que só existe frente ao outro. Da perspectiva do *voyeur*, o deslocamento do escritor no espaço da cidade sem nome, em silenciosa conexão com o medicamento pesquisado por Olaf Zumfelde, elabora uma linha narrativa que relaciona os diferentes estratos fabulares porque dá voz aos personagens, sendo o outro para aqueles que têm lugar, na posição “dentrofora” das ilhas urbanas, de acordo com a reflexão de Ludmer.

Em “Rosa canina”, o escritor se vê excluído do âmbito oficial da sociedade, sua opção é a marginalidade, mas também o exílio como direito. Ele é um cético, como o escritor-derviche em *El gran vidrio*<sup>8</sup> e muitos personagens escritores de Bellatin. Por esse motivo, não há identidade possível para ele além daquela construída pela ficção. O escritor Mario Bellatin, como personagem dos seus textos, se encontra na mesma situação ao professar seu projeto estético, viável somente em um universo ficcional com sua lógica peculiar, surgido de uma tensão criativa, como o autor comenta em *Condición de las flores*.

Trato de estar atento al rumor del texto, a las reglas que pueden derivarse de su esencia, lo dejo desarrollarse para que sea a partir de sus manifestaciones que surjan sus verdaderas posibilidades. Sin embargo, los resultados que surgen de estos momentos de tensión en los que me convierto en autor y lector al mismo

<sup>7</sup> As lendas sobre Gilgamesh foram compiladas pelo rei assírio Assurbanipal no século VII a.C., criador da biblioteca de Nínive que albergou obras de escrita cuneiforme. ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>8</sup> BELLATIN, Mario. *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.

tiempo, no me interesan. Lo que me fascina es la tensión en sí misma. Que nunca trato de resolver. Ni de comprender. Porque es profundizando en ella que entiendo que surge la escritura. Y que mis libros nacen.<sup>9</sup>

O ato de escrever solicita atenção flutuante que viabiliza uma prática nômade de escrita, permite-lhe construir um mundo que ocupa um espaço de sentido peculiar, diferente da realidade, em trânsito, porque busca uma construção rizomática do sentido, amparado pela sensação pictográfica, visual e performática da linguagem verbal e corporal. O escritor habita a linguagem como sua casa, porém, como considera Flusser, não a venera, nem a torna um hábito.<sup>10</sup> Bellatin destrói essa casa, põe abaixo suas paredes.<sup>11</sup> No caso de “Los cien mil libros”, a metáfora constitui uma ação literária do projeto chamado “Escribir sin escribir”. Sua escrita propõe uma vivência da literatura que se desvincule da palavra, elaborando a ficção como território do corpo e o corpo como ficção, por meio da anormalidade dos seus personagens, sua sexualidade e sua religiosidade, para dar lugar aos outros de si mesmo, as *personas* de Bellatin, escritor, narrador, personagem, artista. A posição adotada pelo protagonista nessa obra parece apontar para um “regime de significação” específico, como entende Josefina Ludmer, segundo o qual arte e realidade, ficção e biografia apagam suas fronteiras, mas se constituem como uma “fábrica de imagens e enunciados territoriais”, favorecendo a troca em um “estado gel de intercâmbio”, nas palavras do escritor mexicano, entre campos de sentido versáteis, onde não há limites para a criação.

Isso permite a consideração do projeto artístico de Mario Bellatin a partir

<sup>9</sup> BELLATIN, Mario. Tiempo de gladiolos. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008.

<sup>10</sup> FLUSSER, Vilém. Habitar a casa na apatridade. In: *Bodenlos: una autobiografía filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 221-236.

<sup>11</sup> Em “Los cien mil libros de Mario Bellatin”, ele relata que vai elaborar uma edição artesanal de cem livros seus com a tiragem de mil exemplares cada, em que não constaria o nome do autor, mas apenas sua digital; os cem mil livros seriam acomodados em sua casa centenária, após a destruição das paredes para a instalação de prateleiras: “redactará cien títulos, / con un tiraje inicial de mil libros cada uno. / Los libros se pondrán a la venta / sólo si existe alguien interesado en poseerlos / son libros que se ofrecen, que no se comercializan / están sólo a disposición / en una suerte de *estado gel del intercambio*. / Este *estado gel de intercambio* puede ser variado / tanto por Mario Bellatin / como por el posible lector / como por las circunstancias / lo único definido en el estado gel del intercambio / es la frase que cada libro llevará en la página segunda: *este libro no es gratuito*. / Mario Bellatin decidió hacerse cargo de estos libros / cuando cumplió cincuenta años / y las paredes de su casa cumplieron / cien. / Le pareció una edad adecuada como para atreverse a derrumbar las paredes con el fin de que / los libros puedan ser acomodados.” BELLATIN, Mario. Los cien mil libros de Mario Bellatin. In: *Obra reunida 2*, México: Alfaguara, 2014, p. 653-664.



das reflexões sobre o nomadismo, enquanto prática do sujeito através da linguagem na contemporaneidade, efetuado como saída de si mediante a negação de um sentido absoluto, por intermédio da falsificação, do simulacro, da expressão “deformada” do discurso oficial e biográfico. Esse sujeito pode ser visto como estrangeiro que questiona as determinações da lei, sente a existência como pulsão e não como verdade. A ficção lhe permite pôr em evidência a ambiguidade da verdade, como sugere Juan José Saer ao considerar o pensamento de Borges, em “O conceito de ficção”: “[Borges] não reivindica nem o falso nem o verdadeiro enquanto opostos que se excluem, mas sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção”.<sup>12</sup> O caráter não verificável da ficção possibilita o mergulho na turbulência do real, destacando sua complexidade ao apagar as fronteiras entre vida e literatura.

A obra de Mario Bellatin apresenta uma coerência sustentada pelos textos ficcionais que apresentam sua visão da arte, constituídos pela brevidade e pela fragmentação. Conforme entende Alan Pauls:

Es como si la Obra ya hubiera sido concebida, una obra inmensa, oceánica, sin forma ni límites, y ahora, para escribirla, Bellatin se limitara a volver a ella como a un *stock*, un archivo, y a elegir, encuadrar, recortar los momentos que después se publicarán en forma de libros. La prodigiosa concisión de la prosa de Bellatin — esa extraña aleación de compactez y porosidad — también viene de ahí, creo: de la relación entre la forma breve y ese fantasma de Obra que los libros, los libritos, parecen citar de manera más o menos alucinatoria.<sup>13</sup>

Instigado pelo “problema Bellatin”, este artigo intenciona avaliar como o escritor protagonista de *Flores*, principalmente em “Rosa canina”, se constitui enquanto o outro que define o “estado gel do intercâmbio”, relacionado à proposta de Mario Bellatin, como escrita nômade do corpo ficcional, em que corpo e ficção se qualificam mutuamente na relação arte/vida. Para isso, primeiramente é necessário considerar sua posição no espaço massificado da cidade e como ela propicia uma perspectiva peculiar para a sua construção de sentido, conforme a formação da subjetividade nas “ilhas urbanas” de Josefina Ludmer. Posteriormente, a relação com o mundo por meio da escrita e a afirmação da ficção como território que define uma prática desterritorializada em

<sup>12</sup> SAER, Juan José. [O conceito de ficção](#). Trad. Joca Wolff. *Sopro*, n. 15, ago. 2009, p. 3.

<sup>13</sup> PAULS, Alan. [El problema Bellatin](#). *El coloquio de los perros*, 2005.

relação à tradição literária.

De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación. Se constituye desde afuera, cuando la subjetividad central (que puede fragmentarse y abarcar muchos personajes, pluralizarse, dividirse, dispersarse en posiciones diferentes o vaciarse), impulsada por una necesidad o fuerza ciega (accidente-enfermedad-pestehambre-sueño-sexo), cruza la frontera que es el límite de la isla. (...) Cruza, entra y queda allí por un tiempo, el que dura la ficción.<sup>14</sup>

A escrita, prótese do escritor e instrumento de relação, cunha sobre a argila, corresponde à marca que o corpo deixa na linguagem. Ela define um território, segundo Ludmer: “poner una marca es delimitar un territorio que pertenece al sujeto que lo produce”.<sup>15</sup> A digital expressa essa territorialidade em “Los cien mil libros”, insinuando que a identidade do nome é uma ficção, satirizado pelo personagem Bellatin em inúmeras ações literárias que apontam para a ficcionalidade da palavra e do corpo. A escrita e a digital, como também a pictografia e a imagem, são extensões do corpo, registros equivalentes às marcas da cunha ancestral que permitem sobreviver à morte. Por esse motivo, a escrita nômade de Mario Bellatin postula uma condição ética, política além de estética. A escrita de Bellatin é o seu *ethos*, expressão de uma desconexão atenta.

#### O CORPO FICCIONAL DAS ILHAS URBANAS

“O escritor que protagoniza este relato”, segundo o narrador de “Rosa canina”, também atravessa os espaços narrativos de *Flores*, equivalentes à “cadeia de povoados sobrepostos” da cidade, “pequenas comarcas encerradas em si mesmas” e, como o texto literário, “autossuficientes”. Isso possui um significado tanto espacial quanto temporal, pois o espaço da cidade, ocupado pelo turbilhão de pessoas distribuídas em núcleos sociais, vincula sua existência a uma percepção temporal por meio da narrativa que justapõe os estratos ficcionais mediante a ação do escritor protagonista. Os habitantes dessa cidade não vão muito além dos seus limites, nem mesmo o escritor, ao buscar um novo lugar para morar: “desea vivir lejos del barullo, sin embargo no está

<sup>14</sup> Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 132.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 123.

dispuesto a traspasar los puentes que delimitan la ciudad”.<sup>16</sup> Acaba alugando um sôtão, porque precisa estar isolado, ainda que próximo dos acontecimentos, para escrever os relatórios da prefeitura sobre a prática da sexualidade na cidade em que vive. Os grupos que observa, classificados segundo seus fetiches, constituem um imaginário público e vários núcleos de significação que estabelecem suas próprias regras sobre a sexualidade, divergentes da sociedade, porém compondo ao mesmo tempo um corpo social sob a política do Estado controlador. Por essas características, esses grupos configuram ilhas urbanas no limiar da sociedade, tanto quanto em *Salón de belleza*, de 1994, um dos objetos de estudo de Ludmer em “La ciudad en la isla urbana” de *Aquí América Latina*.

A posição do escritor protagonista define, contudo, uma territorialidade específica, distinta desses grupos, marcada pelo *voyeurismo* que lhe dá acesso aos vários âmbitos sociais dos personagens. Desse ângulo, ele ressignifica o social por intermédio da linguagem ficcional ao estabelecer uma ligação entre os núcleos narrativos, que define sua trajetória por esses territórios. De modo geral, a ressignificação se estabelece pela sexualidade — conforme políticas do corpo —, às vezes muito próxima da religiosidade — esses grupos montam altares para o transe sexual —, mas também pela deformação e pela doença, que marcam espaços de exclusão. Esses grupos sociais delineiam corpos coletivos relacionados a um estado preindividual, como mencionado anteriormente. Mas a posição adotada pelo protagonista em relação a eles define um “dentrofora” narrativo adequado ao “regime de significação” das “ilhas urbanas”, porque caracteriza um movimento de territorialidade associada à desterritorialização.

En lo formal, la isla urbana es una construcción precisa: un adentroafuera verbal y narrativo, no solamente social y humano. La subjetividad central aparece, desde el punto de vista social, como interna-externa al territorio mismo, y a su vez está vista desde afuera, por una posición narrativa externa-interna a ella misma, que repite eternamente el mecanismo de la isla.<sup>17</sup>

O escritor protagonista e o escritor artista se encontram no limiar da passagem entre o ficcional e o corporal, numa ponte narrativa “dentrofora” do texto que delimita um território interno e ao mesmo tempo remete a um

<sup>16</sup> BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 395.

<sup>17</sup> Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 134.

regime legislativo externo, articulados por aquilo que Pauls chamou de “fantasma de Obra”, ou que Daniel Link considera “dispositivo Bellatin” em *Fantasmas*.<sup>18</sup> Esse fator viabiliza que, num dos estudos de campo, o protagonista encontre a apresentação dos irmãos Khun, personagens de *Lecciones para una liebre muerta*,<sup>19</sup> assim como a história de Alba, a poeta, e seu irmão. Além de observar esses grupos em seus altares sexuais, o escritor protagonista de *Flores* frequenta uma mesquita, descreve sonhos nos quais estabelece pontes imaginativas com outros textos de Bellatin, como o pássaro de “La mirada del pájaro transparente”.<sup>20</sup> Ele também sugere ser uma das vítimas de malformação do medicamento que o professor Olaf Zumfelde estuda, apesar de ser considerado pelo médico um “mutante”, não um “afetado”<sup>21</sup> — depois se descobre que foram expedidos certificados de “mutantes” erroneamente.<sup>22</sup> O escritor protagonista, portanto, se soma ao elenco de personagens com deficiência física de Mario Bellatin, por indução medicamentosa, herança genética ou acidente. Outros diferentes arquivos ficcionais compõem núcleos narrativos em torno a situações ligadas ao protagonista, apontadas em “Rosa canina”, muitas vezes indicando acontecimentos não mencionados nos outros textos de *Flores*. Elas acabam criando um segmento narrativo diferenciado para o conto, relacionado à condição inexprimível dos fantasmas como sendo aquilo que falta, o silêncio eloquente.

A experiência de atravessamento desses diferentes espaços praticados se apresenta em *Flores* na saída do sótão alugado da senhora Eva, a pedido do “amante outonal”, quando se apronta para ir à reunião na mesquita e atende uma chamada telefônica, informando-lhe sobre um dos eventos nos quais se monta um altar para praticar sexo.<sup>23</sup> São entrecruzamentos de ilhas urbanas diferenciadas no território da subjetividade do escritor protagonista e seu corpo ficcional, porém marcadas pela “desdiferenciação” interna de que fala Ludmer, que conecta a humanidade às pulsões mágicas da significação. Essa articulação de práticas de transcendência da realidade estabelece uma tensão

<sup>18</sup> LINK, Daniel. *Fantasmas*. Imaginación y sociedad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p. 308.

<sup>19</sup> BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

<sup>20</sup> BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 391.

<sup>21</sup> “Mutante” ou “afetado” são classificações estabelecidas pelo Dr. Zumfelde para diferenciar aqueles que foram vítimas de malformações pelos medicamentos (afetados) daqueles que sofriam algum tipo de deficiência genética (mutantes).

<sup>22</sup> BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 429.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 431.

entre espiritualismo e materialismo, em conexão com a interpretação peculiar que a senhora Henriette Wolf elabora da pesquisa do Dr. Zumfelde, impregnada pelo misticismo de George I. Gurdjieff e Piotr D. Ouspensky sobre o desenvolvimento da consciência. Ao mesmo tempo em que os textos de *Flores* apresentam marcadores muito específicos, indiretamente ligados ao protagonista, de um contexto histórico, social e cultural — representado pelos místicos e também pelo uso do medicamento entre a população da Alemanha oriental, únicas vítimas com direito a indenização<sup>24</sup> —, o “escritor que protagoniza esse relato” ocupa um espaço esquecido em “Rosa canina”, onde vive a solidão e a angústia que lhe fazem sentir “que o monstro que o circunda é verdadeiramente inapreensível”. Entretanto, no mais alto grau de seu isolamento, sua existência toma corpo por meio da escrita, seus ataques de pânico eram propícios para “poder escrever de maneira correta” sobre situações funestas.

Mas essa situação, a de perceber tudo como um vago rumor, não faz com que se sinta totalmente arrancado do que o cerca. [...] O espaço urbano, de realidades sobrepostas, parece admitir com naturalidade a coexistência desses mundos. Ele não acredita que exista outra cidade em que tudo isso seja possível de forma tão determinada. Que permita a oportunidade de transitar por caminhos paralelos sem que se cruzem em nenhum momento. Essa situação permite, além do mais, que ele possa manter intacto, sem maiores interferências, seu espaço de criação.<sup>25</sup>

O trânsito pela cidade, como um explorador que frequenta espaços variados e observa os outros, permite que ele se coloque à margem do espaço público, no qual se estabelece em regime de exceção, como analisou Giorgio Agamben sobre a vida nua em *Homo Sacer*.<sup>26</sup> Por outro lado, ocupa o espaço da imaginação pública, a sexualidade e a religião, compartilhado pela comunidade e embebido de ficção. A *mise en scène* de Bellatin nesse texto, no plano interno-externo do relato, o estado gel do corpo ficcional, delimita um território semelhante ao que Ludmer conceitualizou como “ilha urbana”, no qual ficção e corpo constituem regimes de significação peculiares em relação e movimento.

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 380.

<sup>25</sup> BELLATIN, Mario. *Rosa canina*, op. cit.

<sup>26</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

La isla urbana no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad: su régimen no reconoce estos modos de representación y sentido. Es un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisionarios y ambivalentes: una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido. Satura la imaginación pública del presente (que preferimos imaginar como anónima y colectiva: a la vez un instrumento para hacer presente y un instrumento crítico) y permite pensar (o ver: el presente es el tiempo de la imagen y de la inmanencia) lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política.<sup>27</sup>

A articulação entre linguagem/ficção e sociedade/corpo é ambígua, vista como estratos de sentido que se sobrepõem e se atritam — na análise de Ludmer, entre outras referências, ela tem fundamento na reflexão de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* —, para conformar a “ficção como corpo” e o “corpo como ficção” enquanto linhas de fuga de sentido e de subjetividade, mas também como pontes de significância que mantêm o vínculo com o real por meio na escrita. O protagonista ocupa um limiar no espaço urbano, o “dentrofora” conceitual, que corresponde ao espaço de criação paralelo aos outros mundos pelos quais transita. Por esse motivo, a relação com a cidade é nômade, provisória e ambivalente, natural e simulada, e o escritor ocupa um território, eminentemente desterritorializado, no sentido que consideraram Deleuze e Guattari.<sup>28</sup> A ambivalência em relação às ilhas urbanas, constatada por Ludmer, se observa também na análise da metáfora do nomadismo por Michel Maffesoli, para quem a prática nômade revela um sentido de impermanência e o desejo de quebra do compromisso de residência, que funcionam conforme a lógica da identidade na sociedade instituída. A ficção se constitui como a maneira mais maleável para corporificar essas múltiplas identificações, pois implica uma projeção de sentidos sobre a linguagem que não se define como residência, antes como incidência.

A metáfora do nomadismo pode nos incitar a uma visão mais realista das coisas: a pensá-las em sua ambivalência estrutural. Assim, para a pessoa, o fato de que ela não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos através de identificações múltiplas.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 137.

<sup>28</sup> DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

<sup>29</sup> MAFESOLLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Vagabundagens pós-modernas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 78.

A posição excêntrica adotada pelo nômade favorece a perspectiva sobre a ambiguidade do sentido, das leis, da verdade. Uma percepção correspondente ao lugar que o escritor protagonista ocupa em “Rosa canina”: marginal, esquecido, solitário, criativo. No espaço ficcional da sua territorialidade, ele é o escritor protagonista, mas exerce múltiplas identificações no trânsito entre os diferentes grupos sociais, garantindo o acesso da subjetividade às diferenças. Contrário à propriedade e à estagnação, o protagonista pode ser considerado um desterrado perambulando nas ruas da cidade, negligenciando os decalques preestabelecidos dos espaços ao explorar os múltiplos trajetos no mapa urbano.

Era difícil considerar a cidade em que morava como a sua própria cidade. A situação perfeita para se sentir parte ou não daquele turbilhão. Para acreditar que era um habitante, mas também um explorador. Descobre dia a dia inúmeros modos de viver, ruas desconhecidas, sentindo-se como se estivesse quebrando alguma regra ao atuar como um cidadão comum e corriqueiro.<sup>30</sup>

Sua condição pode ser considerada nômade, pois “os deslocamentos, as figuras no espaço dependem de limiares intensivos de desterritorialização nômade, por conseguinte, de relações diferenciais que fixam, ao mesmo tempo, as reterritorializações sedentárias e complementares”, conforme Deleuze e Guattari.<sup>31</sup> Sua subjetividade se dilui na multidão por meio do movimento entre os núcleos narrativos, porém se destaca dela ao se enclausurar pelo medo ao desaparecimento, definindo sua reterritorialização na escrita. Sente a vertigem da humanização, caracterizada pelos valores e tributos da relação, mas também a repulsa pelo organismo social. Por esse motivo, busca a desorganização de sentidos propiciada pela margem, o “dentrofora” como possibilidade de ser em um novo organismo, o da ficção como corpo e o do corpo como ficção. São expressões da sua *ipseidade*<sup>32</sup>, com elas o escritor efetua um gesto que põe por terra as amarras da *persona*, da máscara, da identidade. Ele ativa seu “ser especial” enquanto uma instância, não um estado,

<sup>30</sup> BELLATIN, Mario. Rosa canina, op. cit.

<sup>31</sup> Cf. DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, op. cit., p. 70.

<sup>32</sup> Na visão de Jean-Luc Nancy, *ipseidade* é característica do “ser qualquer” — único, exposto e singular — alternativa ao princípio de individuação; suspende as oposições binárias que são fundamentos do outro visto como objeto do qual o sujeito se apropria. NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Trad. Juan Gabriel López Guix. *Archipiélago*, n.26/27, invierno 1996, p. 34-39.

segundo Giorgio Agamben, que possibilita uma perspectiva decorrente da adoção de uma posição não afirmativa.<sup>33</sup> Nessa perspectiva teórica, ele é também um estrangeiro, o Outro de Emmanuel Lévinas, que se caracteriza pela diferença, não pode ser possuído nem reduzido ao Mesmo (hábito, permanência, conhecimento), corresponde ao desconhecido, tem a capacidade de contestar e criticar, é assistemático, não dialético e por isso mesmo promove a ruptura.

Ausência de pátria comum que faz do Outro — o Estrangeiro; o Estrangeiro que perturba o “em sua casa”. Mas o Estrangeiro quer dizer também o livre. Sobre ele não posso poder, porquanto escapa ao meu domínio num aspecto essencial, mesmo que eu disponha dele: é que ele não está inteiramente no meu lugar. Mas eu, que não tenho conceito comum com o Estrangeiro, sou, tal como ele, sem gênero. Somos o Mesmo e o Outro. A conjunção *e* não indica aqui nem adição, nem poder de um termo sobre o outro. Esforçar-nos-emos por mostrar que a relação do Mesmo e do Outro — ao qual parecemos impor condições tão extraordinárias — é a linguagem. A linguagem desempenha de facto uma relação de tal maneira que os termos não são limítrofes nessa relação, que o Outro, apesar da relação com o Mesmo, permanece transcendente ao Mesmo. A relação do Mesmo e do Outro — ou metafísica — processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de “eu” — de ente particular único e autóctone — sai de si.<sup>34</sup>

Nessa lógica de sentido, a relação do Mesmo com o Outro deve ser ética, para Lévinas, contrária ao sacrifício. A linguagem efetiva-se como espaço do encontro, linguagem como tato, corpo de relação, descomprometida da verdade. Em vista disso, a relação com o massagista cego, em “Rosa canina” adquire um aspecto simbólico muito patente: o espaço desse encontro tátil, na periferia da cidade, delimita um território movente da singularidade.

Como nesta região o metrô se eleva até a altura de um segundo andar, o escritor pode observar, através da surrada cortina com que o homem cobre a janela para evitar olhares indiscretos, dos passageiros do trem, principalmente, dos milhares de passageiros que passam a poucos metros, enquanto ele despe a sua perna e sua roupa.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flávia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

<sup>34</sup> LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Trad. Daniel E. Guillot. 6 ed. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 26, 27.

<sup>35</sup> BELLATIN, Mario. *Rosa canina*, op. cit.



O massagista cego é estrangeiro, “fala numa mistura muito particular de idiomas”. Ao tocar o corpo, penetra esse território sem a orientação da razão que a visão pressupõe. No entanto, nenhum desses fatores se torna empecilho para o intercâmbio nessa zona limítrofe em que não existe soberania.<sup>36</sup> Essa pulsão material transcendental — exemplificada por uma espécie de revelação do escritor protagonista durante a massagem, ao perceber que deseja que seu funeral seja celebrado por dervixes giradores em torno do seu corpo — leva a considerar que não há resposta para a pergunta sobre o que acontece quando a ciência se equivoca, que atravessa toda a escrita de *Flores*. Sugere que a ciência não é garantia de conhecimento ou de salvação, porque elimina a singularidade.

O limiar que o escritor habita está próximo à morte, em vista da nulidade alcançada pelo esvaziamento de sentido expressado pela ficção, fundado na desconexão e falta de sentido da realidade. Contrário ao sujeito-legislador, o “escritor que protagoniza esse relato” pratica a escrita nômade como meio de reconhecimento do outro e desconhecimento de si, que escancara o corpo como ficção. Para sobreviver ao caos, contudo, institui a ficção como corpo, território no qual ele é soberano. Os corpos dos personagens que atravessam o território de *Flores* e “Rosa canina” instauram regimes de significação dinâmicos, tão efêmeros quanto o gozo, porém potenciais transcendentais de uma significação ancestral fora da história.

#### FICÇÃO, LINGUAGEM EM ESTADO GEL

Esse espaço de imaginação construído por Mario Bellatin em sua ficção parece configurar um projeto estético que se concretiza no ato da criação e se revela por vezes inconsciente, como o autor confessa em “Underwood portátil. Modelo 1915”.

En cierta ocasión conseguí ser aceptado en una residencia para escritores. Era la oportunidad tanto tiempo esperada para poner en orden una serie de archivos que andaban sueltos en mi computadora. Decidí, por eso, utilizar el tiempo no en crear nada nuevo, sino en darle forma a algunos intentos de escritura que había ensayado durante un periodo más o menos extenso. Al leerlos, constaté que los diferentes textos estaban ubicados como círculos alrededor de determinados puntos. La enfermedad, la deformación de los cuerpos, el horror y la angustia así

---

<sup>36</sup> Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 123.

como el estigma de la muerte eran, de alguna manera, los temas principales. Me asusté. Nunca los había leído juntos, ni había tenido jamás la intención de ensamblarlos. Sin embargo, fue mayor mi entusiasmo al advertir que una suerte de homogeneidad hacía posible que esa escritura, aparentemente dispersa, formara parte de un todo.<sup>37</sup>

A obra que surge dessa organização de peças isoladas, mas que apresentam temáticas semelhantes, é *Flores*, como ele comenta na entrevista intitulada “Mario Bellatin e os silêncios eloquentes”. *Flores* adquire sentido como técnica composicional nessa combinação pictográfica de textos-objeto, uma natureza morta que se fundamenta na escrita suméria, para dar ciência de um corpo ficcional em construção, um *work in progress*, como mencionado na introdução da revista *El colóquio de los perros* por Alejandro Hermosilla Sánchez, ou um “fantasma de Obra”, como entendeu Alan Pauls. “Rosa canina” atesta a continuidade desse processo em pelo menos dois universos: a da obra editada em 2009 pela Cosac Naify e a do projeto estético de Mario Bellatin em que a escrita é extensão do corpo e a ficção é sua expressão mais distendida.

Na passagem entre a pintura e a escrita, o escritor protagonista recebe a permissão do sheik para ser escritor, não pintor: “en más de una ocasión, el sheik había expresado que tratar de representar la realidad por medio de la plástica equivalía a querer imitar a Dios”.<sup>38</sup> Isso permite dizer que, para ele, a escrita não representa a realidade, o que garante uma liberdade de criação ampla e um descompromisso com a tradição literária, como se pode comprovar pela proposta artística do autor, expressa em inúmeros textos ficcionais e críticos, entrevistas e conferências. A presente reflexão sobre o que se chamou “escrita nômade” situa-se nesse contexto, avaliando como a escrita de Bellatin se realiza entre os planos ficcionais do seu universo de criação. O nomadismo do escritor protagonista em “Rosa canina” se efetua no espaço urbano sem nome, expressando a(s) cidade(s) como “territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites, entre fragmentos y ruinas”, segundo Ludmer.<sup>39</sup>

Para efetuar essa trajetória, a análise considerou a posição do escritor protagonista como “dentrofora” no espaço pulverizado dessa cidade, que

<sup>37</sup> BELLATIN, Mario. Underwood portátil: Modelo 1915. In: *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005a, pp. 499-522, p. 506.

<sup>38</sup> BELLATIN, Mario. *Flores*, op. cit., p. 430.

<sup>39</sup> Cf. LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*, op. cit., p. 130.

propicia uma perspectiva peculiar para a construção de sentido das práticas transcendentais do sexo, da religião e da ficção. Porém, no limiar criativo entre a obra do escritor protagonista e o fazer literário do escritor artista, em que as fronteiras se esfumam, a viabilidade das múltiplas práticas corporais de atravessamento tornam poroso o território da ficção. Deste modo, a linguagem literária promove um “estado gel do intercâmbio”. Para os escritores de Bellatin, a escrita se converte em ação no mundo, imprimindo marcas de sentido ao criar territórios de relação na linguagem e constituir a ficção como extensão do corpo, prática desterritorializada quanto à tradição literária na medida em que projeta um modo de ser nômade. Para essa literatura, os instrumentos conceituais dos modelos bipolares de interpretação são insuficientes, como defende Ludmer, elas precisam ser lidas “em fusão”.

## OLHAR PARA *TALCO DE VIDRO*

Lielson Zeni  
UFPR

**RESUMO:** Aqui se busca uma forma de olhar para as histórias em quadrinhos emprestando as lentes e olhares de Maurice Merleau-Ponty. O objeto em estudo é a obra de Marcello Quintanilha, mais especificamente o álbum *Talco de Vidro*. Através das ideias propostas por Merleau-Ponty, tentou-se entender os mecanismos de corte, interrupção típica das HQs como um espaço entre, um lugar onde a imaginação do leitor possa ser ativada e as significações surjam. Tudo isso é levado em conta tendo por fundo a história de Rosângela, personagem de *Talco de Vidro* que enxerga o mundo de uma maneira bastante particular.

**PALAVRAS-CHAVE:** História em quadrinhos. Merleau-Ponty. Marcello Quintanilha.

## A VIEW AT *TALCO DE VIDRO*

**ABSTRACT:** This article aims to find a way of viewing comic books by borrowing the lenses and the views of Maurice Merleau-Ponty. The object of study is the work of Marcello Quintanilha, more specifically the album *Talco de Vidro* (Glass Powder - free translation). Through the ideas proposed by Merleau-Ponty, it was tried to understand the cutting mechanisms, a typical interruption in comic books, as a space between a place where the reader's imagination is activated, and the meanings that may come up. All of that is taken into account having as background the story of Rosângela, the main character of *Talco de Vidro*, who sees the world in a very particular way.

**KEYWORDS:** Comics. Merleau-Ponty. Marcello Quintanilha.

Lielson Zeni é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

## OLHAR PARA TALCO DE VIDRO

Lielson Zeni

*Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas.*

Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*

“A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser.”<sup>1</sup> Tomo essa citação de Maurice Merleau-Ponty para me orientar neste artigo, que se propõe a usar as noções de visão e de expressão de seus textos sobre artes visuais do volume *O olho e o espírito*, para falar de outro encontro que, por sua vez, só é possível pela visão: palavras e imagens. Dentre todas as possibilidades dessa relação entre texto visual e texto pictórico, optei pelas histórias em quadrinhos como o cenário desta reflexão.



Figura 1 – Marcello Quintanilha. *Talco de Vidro*. São Paulo: Veneta, 2015.

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naïfy, 2013, p. 53.

Uma questão inicial muito importante é a de que nunca podemos sair de nós mesmos, nem emprestar os olhos de outro para ver o mundo, pois “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” do seu poder vidente.”<sup>2</sup> Somos visíveis e videntes, vemos e somos vistos, mas nossa própria visão nunca dá conta de nós mesmos, pois nossos olhos, o instrumento da visão, não podem se olhar. Existe, claro, o artifício do espelho e dos reflexos em que nosso ver encontra ele mesmo. Mas já se trata de um reflexo, o ser vê os olhos vendo, não há como ver diretamente os olhos que veem o mundo.



Figura 2 – *Talco de Vidro*, p. 11.

Vemos o mundo sendo parte desse mundo; os olhos não estão soltos no mundo que observam. Por mais que haja limites para nossa própria autovisão, há que se destacar que sem nossa presença observadora, o mundo seria outro, pois o jogo diacrítico que se constrói entre os diversos signos perderia alguns espaços caso aquele que olha fosse removido desse mundo. Seria outro mundo. “Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E

<sup>2</sup> Ibidem, p. 19.

esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria.”<sup>3</sup> Ou seja, se o mundo não é em si e não se torna propriedade do observador, há uma aproximação entre ambos, uma relação entre eles se estabelece.



Figura 3 – *Talco de Vidro*, p. 108.

E é de relações entre elementos de um sistema que Merleau-Ponty pensa, refletindo a partir de Ferdinand Saussure, que o sentido obtido da observação do mundo se constrói entre os signos da linguagem e não que haja uma pequena quantidade de sentido em cada um deles, que podem ser somados e obtermos, assim, a significação. Merleau-Ponty abriu seu ensaio *A linguagem direta e as vozes do silêncio* desta maneira: “O que aprendemos em Saussure foi que os signos um a um nada significam, que cada um deles expressa menos um sentido do que marca um desvio de sentido entre si e os outros”<sup>4</sup>. Nesse caso, não importa se apreendemos em primeira ou segunda mão o mundo, pois o que importa mesmo é como o signo apreendido por essa visão se relaciona com o signo seguinte (e anterior) e os sentidos que surgem no vão entre eles. E desses vãos brotam os sentidos que serão tocados pelos olhos do vidente e completados por esses mesmos olhos. “No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo com o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras. Isso nos proíbe de conceber, como estamos habituados, a distinção e a união da

<sup>3</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>4</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *O Olho e o Espírito*, op. cit., p. 59.

linguagem e de seu sentido.”<sup>5</sup>

Para Merleau-Ponty não há um corpo de significados esperando pelo acesso do vidente para chegar ao mundo. Não há, segundo ele, significados prontos ao alcance dos olhos daqueles que veem, que são acionados assim que o olhar os toca. Por isso, não é possível que o mundo seja aquilo que somente o autor deste artigo, seu leitor, ou Merleau-Ponty enxergam. O mundo é isso e além: “[...] o mundo que é segundo minha perspectiva para ser independente de mim, que é para mim a fim de ser sem mim, de ser mundo.”<sup>6</sup> Mesmo que os olhos não se vejam, ao ver o que se relaciona consigo, eles conseguem apreender a significação a partir desse espaço onde se estabelece a relação entre o vidente e o visível, entre mim e o que vejo.

Diante disso, recupero a seguinte ideia de Scott McCloud, artista e teórico de quadrinhos, sobre as histórias em quadrinhos: “Nada é visto entre os dois quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá.”<sup>7</sup> Esse vazio da história em quadrinhos, chamado de entrequadro (ou hiato, sarjeta, calha), parece se articular bem com o conceito merleau-pontyano acima, afinal “A ausência do signo pode ser um signo.”<sup>8</sup>

Observo aqui uma posição: este texto tenta se afastar da noção de que as HQs seriam uma soma simples de desenho e de texto, em vez de ser, o que defendo aqui, uma expressão particular. Alberto Tassinari, em ensaio ao final do volume com os textos de Merleau-Ponty, comenta algumas das posições do filósofo sobre a pintura: “É a totalidade de uma pintura que significa o mundo através dela, não cada uma de suas pequenas partes isoladamente.”<sup>9</sup> É como se o quadro fosse visto como um único signo e não uma sucessão de elementos com diversos vãos significativos entre si. Empristo essa noção para pensar na o quadro de HQ (também chamado de quadrinho ou painel) como uma totalidade texto-imagem e não como duas linhas congruentes e separadas (uma verbal e outra pictórica). Desse modo, poderei focar especificamente o que há no espaço entre um quadro e outro.

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>7</sup> McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hélcio de Carvalho e Marisa N. Sole. São Paulo: Makron Books, 2005, p. 67.

<sup>8</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, op. cit., p. 66.

<sup>9</sup> TASSINARI, Alberto. Quatro Esboços de Leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*, op. cit., p. 160.



Figura 4 – *Talco de Vidro*, p. 84.

Ao descartar essa posição de soma simples, me aproximo mais da noção de que o sentido/a expressão das HQs acontece na relação entre quadros, lidos como signos (sejam eles pictóricos ou verbais) e não em cada um deles individualmente. O vão e o ausente é que carregam parte dos sentidos/expressões de uma história em quadrinhos.

Por mais que a relação possa se dar entre qualquer elemento visível numa página de HQ, os quadros (sejam eles delimitados pelos requadros ou não) impõem uma grande força de atração sobre o olhar do leitor. Proponho que é como se cada quadro fosse uma unidade mínima e o vão entre eles propusesse um intervalo maior que, por exemplo, o espaço entre uma palavra e outra. Por isso, a quebra do espaço se torna quebra do tempo num piscar de olhos. As histórias em quadrinhos transformam o tempo em espaço, reduzindo quatro dimensões do espaço-tempo em duas espaciais (não convém aqui discutir sobre as múltiplas dimensões propostas pelas modernas teorias da Física).

A noção de movimento imaginado no quadrinho, em que a imaginação do leitor completa todas as ações intermediárias entre dois quadros, que lhe enxerga os signos que não estão lá visíveis (mas estão lá) é assim posta por McCloud, que diz que o entrequadro “[...] é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos. É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia.”<sup>10</sup> É no não ver que se vê a essência do meio história em quadrinhos.

<sup>10</sup> McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*, op. cit., p. 66.



Figura 5 – Talco de Vidro, p. 72.

“Feche os olhos e veja”<sup>11</sup>. Se é de olhos fechados que Stephen Dedalus passeia pela praia no terceiro capítulo de *Ulysses*, é no que não se vê, naquilo que não há, que o leitor do quadrinho vê o movimento, ações, gestos.

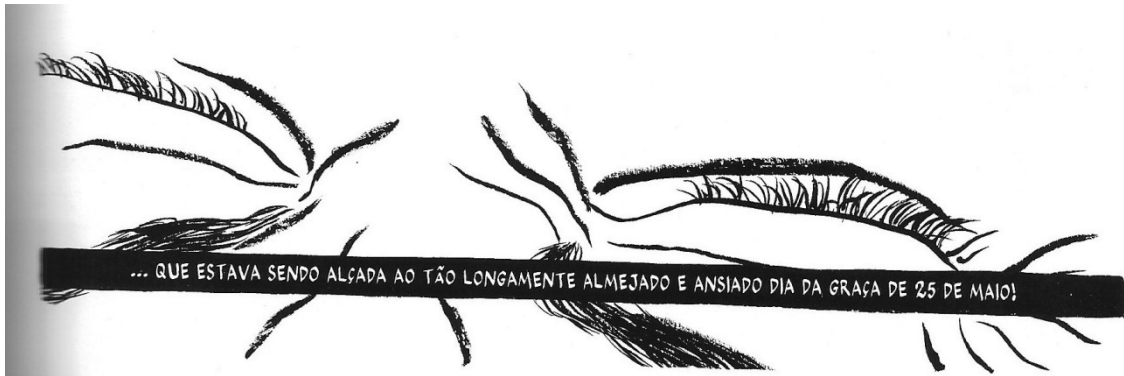


Figura 6 – *Talco de Vidro*, p. 93.

Não visto esse que pode ser comparado ao não ouvido, o silêncio — e por isso é citado no título do ensaio de Merleau-Ponty.

Nesse segundo ensaio [*A linguagem direta e as vozes do silêncio*], a junção entre a percepção e as formas de expressão se dá por meio do silêncio. É no não dito das relações diacríticas entre os signos que a percepção encontra um lugar para ser acolhida. Entre o que há de silencioso na percepção visual e o silêncio dito entre os signos, há muito ainda, entretanto, de uma sinonímia. Por que esses dois silêncios são o mesmo? Se a percepção, porém, também é um sistema diacrítico, então percepção e expressão podem ser traduzíveis uma na outra. A metáfora do silêncio já portava, assim, uma intuição sobre o jogo de oposições diacríticas — figura e fundo, dito e não dito, pronunciado e calado — da percepção, da língua e dos estilos da expressão.<sup>12</sup>

As histórias em quadrinhos são o meio no qual Marcello Quintanilha produz seu trabalho e, porque não, a forma na qual reflete (sobre) o mundo. Ao ler *Talco de Vidro*, o leitor vê ali, nos espaços entre os quadros e nos silêncios dos próprios painéis, não apenas a história de Rosângela, mas algo de si mesmo.

<sup>11</sup> JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 140.

<sup>12</sup> TASSINARI, Alberto. *Quatro Esboços de Leitura*, op. cit., p. 163.



Figura 7 – *Talco de Vidro*, p. 68

Rosângela é uma dentista que não acha seu espaço no mundo. A forma como a personagem vê o todo é sempre interrompida pelo sorriso sincero da sua prima, Daniele. A imagem repetida do sorriso da prima surge em diversas páginas do álbum, de forma que invade lembranças e pensamentos da dentista durante toda a narrativa. Também será o sorriso dela (mas com uma imagem diferente) peça fundamental para o desfecho da história nas suas últimas páginas.



Figura 8 – *Talco de Vidro*, p. 25

A história se constrói pelas imagens e por um narrador incerto, que logo nas primeiras páginas já se mostra indeciso e bastante informal, embora não se personifique na narrativa em momento algum: “Não, não é bem assim, não... por isso que eu digo que é difícil de explicar, porque era mais... como é que vou dizer...? Era mais assim, tipo uma *sensação*, entende?”<sup>13</sup>

Esse narrador se coloca muito próximo da personagem e as imagens se concentram em apresentar aquilo que acontece ao redor de Rosângela, o que é visto por ela da maneira que é visto por ela. Pois essas opções técnicas de Quintanilha fazem com que toda a HQ se desenvolva a partir da visão da protagonista. “Estamos sempre situados, sempre em posição, nosso corpo, nossa carne, não pode abarcar mais do que seu campo de presença, não pode ir muito além nem muito aquém de seu presente.”<sup>14</sup>

Tudo que ocorre em *Talco de Vidro* é por conta da percepção turva de Rosângela, devido a sua visão ser obstruída pela prima, por quem nutre uma inveja inexplicável. A personagem mesma afirma ter melhores condições sociais, familiares e financeiras que Daniele, mas tudo trava quando ela vê o sorriso da prima. “Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim.”<sup>15</sup>

A partir desse ponto, a protagonista vai entrar em uma espiral psicológica que a levará desconstruir sua vida familiar socialmente estável, a afundará numa depressão e a largará em um ponto que se acaba a percepção: a morte. Nesse momento, Quintanilha nos põe ainda mais na visão de Rosângela, no momento em que ela desenvolve asco pelo marido. Acompanhamos de dentro de sua cabeça e com seus olhos sua mudança de perspectiva. Não entendemos bem o porquê disso tudo, assim como a própria personagem também não sabe. Novamente, é a boca o ponto central do evento.

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>14</sup> TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de leitura, op. cit., p. 164.

<sup>15</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito, op. cit., p. 51.



Figura 9 – *Talco de Vidro*, p. 65

“Eu não vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim.”<sup>16</sup>. Ao chegar em casa, Rosângela não conseguirá mais ver o rosto do marido (e nem os leitores). O autor nos mantém na posição de quem olha o mundo ficcional através dos olhos de sua personagem, permitindo que assim, vejamos os olhos que olham. Que vejamos o vidente e o visível. Por meio do artifício da ficção somos levados a uma posição de mundo que não nos seria possível em nossas próprias experiências cotidianas. “Somente ela [a visão] nos ensina que seres diferentes, “exteriores”, alheios um ao outro, existem no entanto absolutamente *juntos*, em simultaneidade.”<sup>17</sup>

Claro, isso não corresponde a ver meus próprios olhos vendo o mundo, é a experiência de um outro ficcional (portanto, criado por um terceiro). Por empatia nos aproximamos da perspectiva da protagonista e percebemos o mundo em que ela vive a partir do seu ponto de vista.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 53.



Figura 10 – Talco de Vidro, p. 73.

Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confrontando-as, revelo uma para a outra, torno-as copossíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo. E, da mesma forma que a operação do corpo, a das palavras ou das pinturas me permanece obscura: as palavras, os traços, as cores que me exprimem saem de mim como meus gestos, são-me arrancados pelo que quero fazer.<sup>18</sup>

O rosto (resta-lhe, porém, a boca) de Mário, marido de Rosângela, está riscado como que anulando aquele personagem, negando-lhe a visibilidade e a visão. O que Merleau-Ponty fala sobre a pintura pode ser aplicado à página acima:

O quadro forneceria a meus olhos aproximadamente o que os movimentos reais lhes fornecem: visões instantâneas em série, convenientemente baralhadas, mostrando, no caso de um ser vivo, atitudes instáveis suspensas entre um antes e um de depois; em suma, as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro.<sup>19</sup>

Em outro momento, a personagem se lembrará dele (já como ex-marido) de modo mais singelo e nostálgico, mudando radicalmente o modo como o vê e por consequência, como nós o vemos. Novamente, nosso olhar acompanha a mudança de perspectiva de Rosângela. Na cena, Quintanilha optou por trocar as linhas firmes de nanquim pelo lápis, entregando algo mais tênue, etéreo e onírico, com fundos brancos e vazios.

Nossos olhos têm mais espaço para passear por essas imagens. No entrequadro, vemos a iluminação de Mário, como um abençoado. Alguém, que aos olhos da protagonista agora é um ser sagrado, um santo.

Na sequência que marca o último passo da personagem antes de sua depressão profunda, há um movimento bem delineado: a entrada (a cocaína aspirada por Rosângela); um percurso com imagens menos diretas, muito mais alusivas; e uma saída explosiva via onomatopeias visuais (a dúvida que persegue a personagem por toda a história).

---

<sup>18</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, op. cit., p. 109-110.

<sup>19</sup> Idem, O olho e o espírito, op. cit., p. 49.





Figura 11 – *Talco de Vidro*, p. 112.



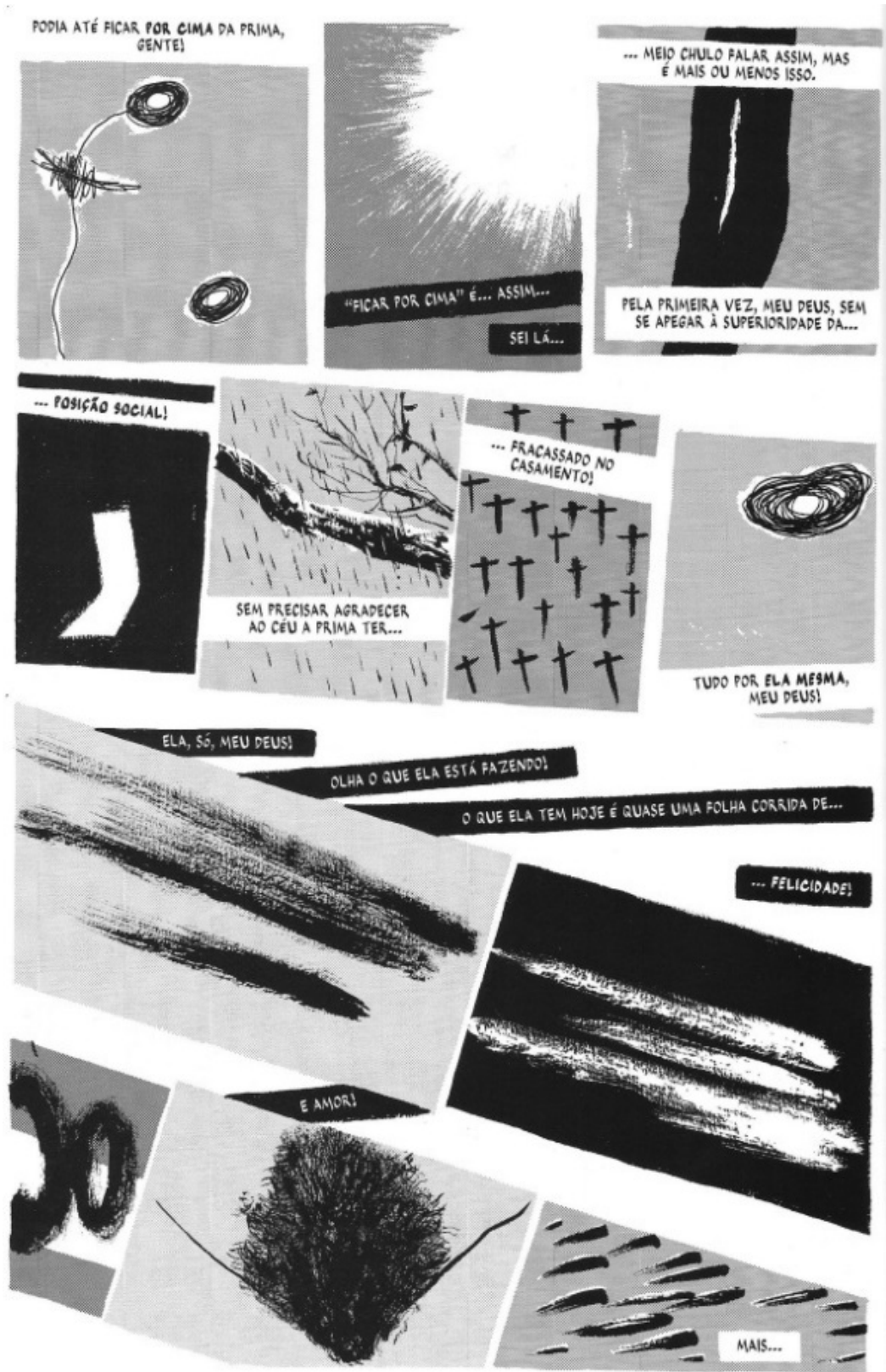






Figura 12 – *Talco de Vidro*, p. 105-108.

Quintanilha muda nessas páginas a representação realista que usou em maior parte da obra, como que alterando a percepção do leitor sobre a história ali. Rosângela passou de um limite e isso deve ser percebido de outro modo por nós e por ela. Aqui não vemos pelos olhos dela, para fora, mas nos viramos e a vemos por dentro. “Ora, quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências [...] o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido. Queremos sempre significar, há sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela.”<sup>20</sup>

Em uma história em que os olhos são tão importantes, enquadrados em close tantas vezes nas páginas, em que a narrativa é conduzida por uma personagem obcecada e de visão turva, o ver é fato central, a ponto de influenciar as formas. Há, nessa obra, o encontro que é a visão, na encruzilhada que é a vida dessa personagem. Tudo se trata de como se percebe, como a visão toca o mundo da personagem.

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível.<sup>21</sup>

Cabe a nós, leitores, termos olhos para ver.

---

<sup>20</sup> Idem, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, op. cit., p. 84.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 76-77.

## UM DESCUIDO

Demétrio Panarotto  
UFSC

RESUMO: A cidade, nas suas mais variadas possibilidades e diálogos, é por onde se movimentam os poemas de *El descuido*, de Silvio Mattoni. O diálogo aqui proposto se dá a partir do jogo teórico ficcional de uma das narrativas do escritor português, contemporâneo de Mattoni, Gonçalo Tavares; a ele se une algumas questões levantadas pela crítica argentina Beatriz Sarlo, uma leitora benjaminiana das cidades, e os teóricos franceses Michel Foucault, com a ideia do “cuidar de si”, e Gilles Deleuze, com a de um “devir”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Descuido. Cuidar de si. Devir. Cidade.

## CARELESSNESS

ABSTRACT: The poems of *El descuido*, by Silvio Mattoni, take place in the city, in its diverse possibilities and dialogues. This essay will establish a theoretical-fictional dialogue between Mattoni's poems and the narratives of the Portuguese writer Gonçalo Tavares — an author contemporary to Mattoni. In addition, questions raised by Argentinean critic Beatriz Sarlo (who understands the city in a Walter Benjamin's perspective), and also by the French theoreticians Michel Foucault (with the concept of “care of the self”) and Gilles Deleuze (with the concept of “becoming”) will enter this dialogue.

KEYWORDS: Poetry. Carelessness. Care of the self. Becoming. City.

Demétrio Panarotto é doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

## UM DESCUIDO

Demétrio Panarotto

*...locos y chicos no se parecen tanto  
como los perros y nosotros.*

Silvio Mattoni

Gonçalo Tavares nos diz, em um dos livros da coleção *O Bairro, O Senhor Breton*<sup>1</sup>, que existem dois tipos de palavras, as que trabalham e as preguiçosas. As palavras preguiçosas, para Gonçalo (ou para O Senhor Breton se o leitor preferir), são aquelas que não se movem — são as palavras do excesso de informação, surradas e consumidas diariamente em seu estado embrutecido —, e que acrescentam um grave problema ao texto (ao verso), pois além de não se moverem, fazem com que o leitor não se mova, permaneça inerte. A palavra que trabalha, o verso que trabalha, de outro modo, é aquele que faz com que o leitor se movimente; faz com que o leitor se desloque de seu ponto de inanição, pois delira o verbo deslocando o seu sentido habitual.

Início o olhar para *El descuido*, de Silvio Mattoni, a partir da prosa de Gonçalo Tavares, por considerar que o verso do poeta argentino se encontra neste local em que a palavra que o constitui faz com que o leitor ainda se mova, não o deixa inerte, o tira de seu lugar comum. Há um jogo proposto pelo autor na procura do (de um) leitor. As palavras que compõem os versos não são preguiçosas, estão ali também como provocação, para que o leitor se sinta sacudido por elas, possa se movimentar junto com as várias outras imagens que elas constroem.

O olhar que Mattoni movimenta estende-se, dentre tantos lugares, à cidade, à praça, à estação, ao shopping, ao vizinho, às compras. O descuido é aquilo que dá a possibilidade de se movimentar pelos espaços montados por Mattoni.<sup>2</sup> Neste ensaio, pretendo, pois, perceber os diálogos possíveis motiva-

<sup>1</sup> TAVARES, Gonçalo Manuel. *O senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

<sup>2</sup> *El descuido* é um livro de 2007, editado pela Ediciones Recovecos, Córdoba, Argentina. Silvio Mattoni é, ainda, autor de: *El bizantino*. Córdoba: Alción, 1994; *Trabajos de amor perdidos*. Buenos Aires: Último Reino, 1992; *Tres poemas dramáticos*. Córdoba: Alción, 1995; *Sagita-*



dos a partir dos poemas de Mattoni.

Silvio Mattoni nos diz, em “*La plaza*”, segundo poema de *El descuido*:

Yo me expongo  
al deseo insensato de escaparme  
o a convertir la vida, esto que pasa,  
en simple material para un poema.<sup>3</sup>

No poema, vemos que a praça também é o local do descuido. Do descuido que temos para com o outro. Do descuido do outro para conosco. Do descuido que temos para com nós mesmos. É no descuido que emerge aquilo que não esperávamos. É com ele que emerge algo que insensatamente podemos transformar em material para um poema. Tudo é matéria de poesia, mas nem tudo se converte em um poema. No descuido as palavras trabalham e o leitor se move.

O descuido é para Mattoni, ainda, no primeiro poema do livro, “*La cosa perdida*”, esquecimento. “*La escondí demasiado bien.*”<sup>4</sup> O esquecimento brinca com a memória: o que se oferece e o que se esconde. Junto com a recordação de algo, há a outra parte que não se mostra, que permanece escondida. O descuido é, neste outro poema, aquilo que distancia e, ao mesmo tempo, aquilo que aproxima das coisas. Este jogo, entre aquilo que se mostra e aquilo que se esconde, é muito sutil e também faz com que as palavras se movimentem para que possamos percebê-lo.

Foucault nos fala, em *A Hermenêutica do Sujeito*<sup>5</sup> — lendo um período longo da antiguidade que vai de Platão ao cristianismo —, da escrita de si, de um cuidar de si, de um converter a si, de um volver o olhar para si, que sugere

---

rio, Córdoba: Alción, 1998; *Koré*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000; *Canéforas*. Buenos Aires: Siesta, 2000; *El país de las larvas*. Buenos Aires: Paradiso, 2001; *Hilos*. Córdoba: Alción, 2002; *El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo*. Buenos Aires: Interzona, 2003; *Poemas sentimentales*. Buenos Aires: Siesta, 2005; *Excursiones*. Córdoba: Alción editora, 2006. *La división del día. Poemas 1992-2000*. Buenos Aires: Mansalva, 2008; *La chica del volcán*. Córdoba: Alción, 2010; *Bataille, una introducción*, Buenos Aires: Quadrata, 2011; *La canción de los héroes*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012; *Avenida de Mayo*. Córdoba: Editorial Nudista, 2012; *Peluquería masculina*. Bahía Blanca: Vox, 2013. É também tradutor para o espanhol de Francis Ponge, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Paul Valéry, Cesare Pavese, Giorgio Agamben, Marguerite Duras, Denis Diderot, Catulo e Henri Michaux, entre outros.

<sup>3</sup> MATTONI, Silvio. *La plaza*. In: *El descuido*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2007, p. 11.

<sup>4</sup> Idem. *La cosa perdida*. In: *El descuido*, op. cit., p. 09.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

que o leitor deve desviar o olhar dos outros, ou das coisas do mundo, e de voltar o olhar para um tipo de conhecimento que se encontra na relação consigo. Esta ideia, em algum momento, e nos diz Foucault, é uma reconstituição a partir do manuscrito. A escrita de si se inicia pelos rascunhos manuscritos que se tornaram cartas, ou textos, que podem chegar, em algum momento, a serem livros enviados a amigos desconhecidos, como nos diz Peter Sloterdijk, recuperando o escritor Jean Paul, na abertura de sua conferência, *Regras para o parque humano*<sup>6</sup>. Há um amigo que se ganha através de um livro. Este amigo é um leitor; um leitor de hoje ou um de amanhã. Assim, o livro está próximo daquilo que se cuida, mas também, do descuido.

Desviar o olhar do outro é desviar o olhar da curiosidade. O descuido, de Mattoni não tem a ver com o não cuidar, mas com a imprevisibilidade, com aquilo que nos coloca diante de algo que foge ao esperado. A escrita de Mattoni é, em algum momento — e a capa nos ajuda a entender isso pois o autor traz para o livro a presença das filhas, como se o olhar que nutre pelo outro também passasse pelo exercício da vivência familiar, uma escrita de si, um cuidar de si, próximo daquilo que nos cerca e que nos dá uma pretensa segurança. A escrita de Mattoni também é alimentada pelos descuidos que faz com que nos percamos pelas cidades e nos aproximemos da imprevisibilidade.

Quisiera descuidarme de mí mismo  
como la primera vez en que algo raro  
me agarró de los pelos y me puse  
a escribir, solo, sin ningún motivo.  
Cuando reaccioné, había pasado  
casi toda la tarde.<sup>7</sup>

O descuido de si mesmo alimenta um outro tipo de cuidado. Em algum momento fazemos esforços para nos livrar da previsibilidade do que nos cerca e de como a aceitamos passivamente. Nesse sentido, é na tarde que o escritor se descuida do que lhe cerca e, por isso mesmo, por um descuido, um “lapso”, escreve o poema acima, “El primer discurso”. Este gesto dialoga com o de Kafka, que, em um descuido (que considero) parecido — relatado em seu diário —, numa madrugada ininterrupta, em que teve dificuldades de tirar as

<sup>6</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

<sup>7</sup> Idem. El primer discurso. In: *El descuido*, op. cit., p. 45.

pernas debaixo da escrivantina quando da chegada da empregada pela manhã, escreveu *O veredicto*. Por mais que os arredores clamem por atenção, este é o momento em que o descuido se distancia da curiosidade em relação aquilo que nos rodeia, naquilo que nos chama a atenção por estar próximo; todavia, se relaciona, contraditoriamente, com o volver a si do qual nos fala Foucault: parece um descuido consigo mesmo o que alimenta um cuidar de si.

Em “Boulevard”, a situação parece que se repete quando na abertura do poema, Mattoni diz:

Camino, no conozco la ciudad  
y voy buscando um punto de referencia  
para perderme, pero no del todo.<sup>8</sup>

Os bulevares nos inserem na cidade. A cidade é o texto para o qual buscamos referências para nos perdermos em parte. É o local em que os descuidos alimentam um jogo entre aquilo que podemos e ao mesmo tempo não conseguimos tocar. É um bosque no qual nos movimentamos, nos extraviamos, mas que em algum momento buscamos o ponto de “uma aparente segurança da saída” para podermos nos perder em outros bosques que alimentam o jogo da escrita e da leitura, das amizades. Daquilo que nos mantém.

Ao ler os poemas de Mattoni, de *El descuido*, ainda, pareceu-me inevitável o gesto de recuperar com pequenas constatações o livro de Beatriz Sarlo, *Cenas da Vida Pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*, pela temática que aborda, em especial, quando os poemas tratam de lugares como Shoppings e Bulevares, temas recorrentes em Sarlo. Aponto-as:

A primeira delas é a de que tanto Sarlo como Mattoni são leitores de Baudelaire; Sarlo, com um filtro benjaminiano, monta as suas “cenas” como ponto de partida para trabalhar uma questão teórica de ordem dialética (e talvez este seja o ponto em que o filtro se torne evidente), enquanto que em Mattoni, por sua vez, Baudelaire e o próprio Benjamim<sup>9</sup>, aparecem crus, de modo que as interferências criam um outro tipo de curto-circuito, num sentido mais próximo de Deleuze, de um devir.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Idem. Boulevard. In: *El descuido*, op. cit., p. 19.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>10</sup> Deleuze nos diz em *A Literatura e a Vida*, texto presente em *Crítica e Clínica*: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança,

A segunda delas é que Sarlo nos diz que as culturas se encontram devidamente contaminadas — há um peso nesta avaliação — e exemplifica através de pequenas cenas, é como se as passagens que Benjamin<sup>11</sup> faz percorrendo um espaço percebido por Baudelaire, não fizessem mais sentido. Em Mattoni, com um outro olhar, existe uma procura por mover-se dentro destes espaços que Sarlo considera “contaminados”, numa busca por pontos de respiro diante dos engessamentos. Este mover-se de Mattoni se faz, recuperando Gonçalo, com palavras que se movem no espaço do verso. Não necessariamente busca saídas, mas ao mesmo tempo não se deixa consumir por isso que parece inevitável, oriundo de uma sociedade (pós-revolução industrial) que se diferencia da anterior por se considerar civilizada.

Sarlo, nos dois momentos, parece dividir os espaços em um jogo dicotômico entre aquilo que nas cidades consideramos os centros antigos de encontro das pessoas, naturalmente localizados no miolo central das cidades, e, no outro lado da moeda, os locais de encontros contemporâneos marcados por estas cápsulas, os shoppings, que são colocados como naves nas cidades e reconfiguram o modo de convívio das pessoas. Há, nos dois espaços, uma série de códigos que definem como e de que modo se deve se portar. Em Mattoni, por sua vez, os dois fazem parte da cidade, e parece inevitável que transitemos nestes espaços, e entre estes espaços, e que junto nos posicionemos criticamente por fazermos parte deles. A questão talvez seja como nos portar diante daquilo que é inevitável, que não temos como resistir, não porque é irresistível, mas porque somos levados a não resistir. De que maneira se pode quebrar este confinamento e esta condição pastoral do andar medido, de um curral para o outro?

O poema abaixo, “Shopping”, do mesmo livro aqui trabalhado, nos ajuda a entender como Mattoni parece estar “entre” ou “no meio”:

¿En dónde  
estamos? Un shopping, un mundo de ojos  
que miran hacia adentro. Es ideal  
para invitar a que mi hijita pregunte

---

de indiscernibilidade ou de indiferenciação...” DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

cuánto dinero tengo y cuánto falta  
y cuánto objeto inútil puedo llegar  
a concederle.<sup>12</sup>

A cidade que se modifica hoje e que ganha novas impressões é a mesma que se modificava durante os primórdios do século XIX e ganhava as ditas impressões modernas. As galerias, os bulevares, os cafés do século francês, que emergem dos textos de Baudelaire e de Benjamim<sup>13</sup>, e que mudaram a aparência das cidades, nada mais eram do que a tentativa de se livrar de uma parte dos signos que alimentavam as cidades ainda com cara de medievais. Raymond Williams, em *O Campo e a Cidade na História da Literatura*<sup>14</sup>, nos apresenta uma belíssima leitura destas mudanças. Mudanças que foram sentidas e externadas pelo escritor português Eça de Queiroz, que, em *A Cidade e as Serras*<sup>15</sup>, reconfigura o seu olhar em relação à cidade luz. Se antes Paris era o centro e a referência do mundo para aquele momento — inclusive para o Eça dos primeiros romances, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias* — aquilo que a fazia tão importante parece perder o charme para Jacinto, o personagem do romance. Lembrando que este desapontamento de Eça — revelado através de Jacinto em uma de suas narrativas — se encontra também em sua opinião crítica exposta nos periódicos (inclusive nos brasileiros) da época.

Euclides da Cunha, em *Os Sertões*<sup>16</sup>, no início do século XX, nos dizia que estávamos condenados à civilização. Talvez não imaginasse que a palavra civilização também passou a ser um código cifrado pelo qual continua passando pretensas novas ideias com os mesmos antigos interesses. Com novos recursos técnicos e tecnológicos continuamos caminhando pelos espaços que as cidades nos oferecem e junto com os monstros que ela carrega e que nós carregamos. Essa procura, de Mattoni, por se mover neste espaço dito “civilizado” dialoga com Agamben, quando este nos fala que a poesia é o que ainda pode nos salvar, como se a procura por esses respiros seja o que ainda nos mantenha vivos. O fato de nos mantermos vivos em nada sugere que comun-

<sup>12</sup> MATTONI, Silvio. Shopping. In: *El descuido*, op. cit., p. 81.

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Fº e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

<sup>14</sup> WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>15</sup> QUEIROZ, Eça de. *A cidade e as serras*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

<sup>16</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

gamos com o que nos rodeia, mas que parece imprescindível procurarmos, com Deleuze, essas zonas de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação. Afinal, o shopping em algum momento é o lugar do controle, daquilo que é vigiado. Naturalmente não são todos que conseguem caminhar por este espaço do mesmo jeito, e dos que caminham, a sensação de estar sendo vigiado é a que sobrevive. No entanto, os centros antigos e as praças também não passam por este excesso de vigia? E o lugar em que moramos? Será que não está se reproduzindo um modelo de controle muito parecido com aquele praticado pelo nazismo, todavia sem a figura de Hitler? Um hitle-rismo sem Hitler?

As cidades de hoje, como ocorreu a partir do século XIX, são em toda a sua estrutura aliadas do capital. As cidades continuam se “modernizando”, e estas mudanças são, e isso não é novidade alguma, ditadas pelo mundo capitalizado. Muito mais voraz? Sem dúvida. Se o capital continua sendo a mola propulsora que alimenta as cidades, da vida moderna à contemporânea, um dos poemas ganha no título a devida atenção, “El capital”:

Se alejaban en el horizonte del consumo  
los jeans deseados, los clubes, otras cosas  
que sólo importam porque faltan.<sup>17</sup>

Em algum momento da história ser moderno era ser contemporâneo. Ser contemporâneo hoje passa naturalmente por outros lugares. No entanto, o capital continua mediando as relações. O limite entre o excesso e a falta é muito tênue. Como se colocar diante sem remediar diante do capital? Assim, a relação de Mattoni com a cidade não parece necessariamente de estranhamento, nem de reconforto, mas de entendimento de como as mudanças ocorrem e como é preciso buscar um espaço para não se acomodar diante delas. Talvez se possa dizer que aquilo que é cotidiano em Mattoni também passa a ser incorporado à produção ficcional em versos de um olhar atento. E os descuidos são um modo de manter o corpo vivo.

Além dos poemas citados e das ainda insipientes abordagens, o livro deste cordobês, que saiu pela Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007, nos brinda com outros poemas que valem a menção: “El poema infinito” e “El poema terminado”. Neste último, há uma outra questão que nos chama a atenção (recor-

---

<sup>17</sup> Idem. El capital. In: *El descuido*, op. cit., p. 37.

rente também em outros poemas), que é a quantidade de interrogações que cortam a maioria dos escritos, mesmo quando estas dúvidas sugerem uma aparente apropriação. Portanto, fecho com um trecho deste poema:

...¿Hasta cuándo, decime,  
abusarás de nuestra paciencia y vas  
a repetir lo mismo? Aunque no hay nadie  
que responda preguntas si no habla  
y todavía tengo que callarme. Yo  
no soy el niño cruel o atormentado  
que no quería nada. Ahora quiero  
escuchar el reverso del recuerdo,  
um pozo oscuro en que termina todo.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Idem. El poema terminado. In: *El descuido*, op. cit., p. 33.

PIRILAMPOS EM NOITE DE CHUVA  
LITERATURA BRASILEIRA ATUAL E FORMAS DE (IN)VISIBILIDADE

Ieda Magri  
UERJ

RESUMO: Este artigo é uma reflexão sobre as formas de visibilidade dos escritores brasileiros contemporâneos dentro do espaço nacional a partir de um olhar às listas de alguns críticos/leitores da produção contemporânea. Aborda também uma ideia de literatura implicada no gesto mesmo do autor se fazer visível, tomada aqui como uma “literatura expandida”. Por fim, o artigo apresenta alguns resultados da pesquisa “A literatura brasileira atual no mapa da América Latina”.

PALAVRAS-CHAVE: Visibilidade. Literatura contemporânea. Literatura brasileira.

FIREFLIES IN A RAINY NIGHT  
CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE AND (IN)VISIBILITY FORMS

ABSTRACT: This article is a reflection on the forms of visibility of contemporary Brazilian writers within the national space from a glance at the lists of some critics / readers of contemporary production. It also deals with an idea of literature involved in the author same gesture to make visible, taken here as an “expanded literature”. Finally, the article presents some results of the survey “A literatura brasileira atual no mapa da América Latina”.

KEYWORDS: Visibility. Contemporary literature. Brazilian literature.

Ieda Magri é professora adjunta do departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.



## PIRILAMPOS EM NOITE DE CHUVA LITERATURA BRASILEIRA ATUAL E FORMAS DE (IN)VISIBILIDADE

Ieda Magri

### APARECIMENTO/DESAPARECIMENTO

“Até aquele dia, exatamente o dia de sua aposentadoria, a ideia de chegar a ter sucesso na vida sempre o aterrorizou.” Assim começa a história de Anatol, escritor secreto no país onde nasceu e de onde partira na juventude para depois voltar como estrangeiro. Durante quarenta anos, como professor de educação física, Anatol escreveu sete romances e escondeu-os num baú e uma pequena introdução a um livro de fotografias esportivas fez com que o faro do editor e poeta de nome impronunciável — Hvulac — anunciasse a toda a ilha: “— Aqui há um autor.” Estamos em “A arte de desaparecer”, de *Suicídios exemplares* de Enrique Vila-Matas.<sup>1</sup> A sanha persecutória de um editor caça-talentos comprometido em elevar a glória nacional faz de Anatol um escritor condenado ao desaparecimento: para deixar sua obra ser publicada, o autor deve desaparecer.

Esta é precisamente a aventura literária que coloca em cena o tema do autor secreto e, me parece, parte de uma convicção, a de que é preciso fazer valer mais a obra que o nome do autor, que a ânsia pelo reconhecimento. Diante de um mundo literário em que vigora a luta pelo reconhecimento, a luta pelo direito de existir como escritor; diante de um mundo de editores à caça de talentos jovens; diante de muitos nomes de autores sem segundos livros, uma defesa quase lírica do direito ao desaparecimento.

Por outro lado, César Aira, dizia ainda na década de 1990: o sistema de crença que diz que alguém é um escritor não se sustenta pelos livros que esse alguém escreve. “Qualquer escritor renunciaria a seus livros se não precisasse deles para construir um mito.”<sup>2</sup> Para fazer com que as pessoas acreditem que

<sup>1</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Suicídios exemplares*. Trad. Carla Branco. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 73-88.

<sup>2</sup> JOSEF, Bella. *Diálogos oblíquos*. 34 escritores falam de literatura latino-americana. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999, p. 41-50.

ele é realmente um escritor. A Roberto Bolaño também interessavam os poetas latino-americanos sem nenhum livro, cuja obra era o próprio corpo e a voz que animou as discussões em torno da poesia na perdida década de 1970. Mário Santiago Papasquiaro era o maior deles para Bolaño e somente depois do sucesso de *Os detetives selvagens* é que foi postumamente publicado pela Fondo de Cultura, no México.

É assim que vemos, hoje, no movimento que faz visível o aparecimento de alguma literatura, o frágil equilíbrio entre o escritor que conquistou o reconhecimento, o direito de existir como escritor e que quer desaparecer um pouco para que apareçam seus livros ou seus gestos de escrita e o autor que está em luta pelo direito de existir, de se constituir enquanto escritor para que seus livros passem a ser vistos e lidos.

#### LITERATURA EXPANDIDA

O escritor, professor e crítico literário argentino Alan Pauls usa o termo literatura expandida para pensar o gesto que vai da obra ou do texto “à arte de viver na arte” como uma vontade de des-especificidade da literatura. Ele parte do investimento excêntrico de autores como Héctor Libertella (que se declara uma sorte de autoeditor para quem o que menos importa é o livro pronto, que pensa-se enquanto política editorial em que escritura, pintura e grafismo fazem da literatura uma “escultura gráfica” ou uma “ideografia rupestre”); Mario Bellatin (que inclui em cada um de seus livros uma fotografia sua exibindo a prótese, sempre diferente, sempre outra, acoplada à falta de seu braço direito e que tem como projeto publicar 100 mil livros, num desafio evidente à ideia de “indústria do livro”); e César Aira (que tem mais romances que anos e que inunda o sistema literário com esse excesso de produção somente para dizer que uma obra, que um livro, não é nada, editando-os sempre em editoras mínimas, desconhecidas, tirando seus livros da circulação e do modo de distribuição em grandes redes), para mostrar que todos eles impõem suas performances, seus gestos, seus procedimentos como parte configuradora de sua escrita. “Essa série de gestos objetivam uma maneira artística de estar presente, corporizar-se, intervir em pessoa no suporte que é a dimensão visível do mundo”<sup>3</sup>, “enunciam um testamento estético-político, uma atitude,

---

<sup>3</sup> PAULS, Alan. *Temas lentos*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012, p. 174. As citações seguintes estão nas p. 178 e 181 respectivamente.

uma estetização de si” que poderia ser chamada de “literatura em pessoa” ou “literatura expandida”.

Alan Pauls sustenta que essa literatura expandida — “enquanto prática que opera com textos e ações, narrações e jogos de relação, gêneros literários e montagens que operam sobre a vida cotidiana” — não é o desvio aberrante que trai o sistema da especificidade literária, ao contrário, é justamente a concepção, o regime e o programa estético que se propõe a suplantá-lo. Para Alan Pauls, “esses excêntricos fazem com suas personalidades o mesmo que com suas palavras: buscam alienar a literatura, desensimesmá-la, libertá-la da linhagem do próprio” e não é por acaso que os três compartilham uma atração forte pelas artes plásticas. A literatura expandida promovida por esses autores deixa aparecer uma forte conexão com a arte contemporânea, em especial com a performance e com a arte conceitual e, partindo do gesto de Duchamp, que “inventa que a arte não é uma questão de obras, nem de beleza, nem de formas: é um assunto de decisão, de tomar decisões e aplicá-las sobre objetos, corpos, espaços, instituições”, criam uma espécie de “vida ready-made”.

Dessa maneira, a literatura expandida “critica a solidez, a monumentalidade, a arquitetura autoritária, a autarquia, o desdém do contexto, a memorialidade” da ideia de obra. A isso, a literatura expandida opõe, por um lado, a potência do efêmero, o furtivo, o que desafia o registro, o irrisório: “gestos, ações, posturas e imposturas, comportamentos, efeitos de personalidade, prenúncio de situações, espetáculos da vida cotidiana”; por outro, algo que está muito ligado à tomada de decisões da arte conceitual e que Pauls propõe chamar de “política da regra”. Se trata, com efeito, de “inventar regras, axiomas, obrigações”: para Aira, escrever uma página por dia, não corrigir nunca, incorporar fatos do presente imediato quando o relato não avança, publicar sempre em editoras diferentes; para Bellatin, a lei é “não o produto, mas a possibilidade, não o resultado mas o processo”, os livros como manifestações acidentais; para Libertella, a literatura como intervenção plástica.

O termo literatura expandida, foi a princípio derivado do estudo de Rosalind Krauss sobre a escultura como aquilo que se dá no espaço duplamente negativo de “não-monumento” e “não-arquitetura, situando-se no espaço aberto e maleável de uma troca dinâmica entre paisagem/arquitetura/escultura. No contexto brasileiro, Dominique Gonzalez-Foerster (França, 1965), a performer, artista visual e “escritora frustrada”, como gosta de se apresentar, que tem a exposição permanente Desert Park, em Inhotim, usou o termo em

entrevista a Ana Pato, cuja dissertação de mestrado sobre a artista veio a público justamente com o título “Literatura expandida — arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster”. O trabalho de Ana Pato se dá a partir da teorização de uma ideia de arquivo que não cabe mais em um lugar material e que desliza para a ideia de diagrama, conforme teoriza Foucault com o estudo das formas-prisão e Deleuze em seu livro sobre Foucault. A cultura é, pelo gesto apropriativo de Dominique, concebida como uma virtualidade que toma todos os lugares e, desta forma, se apossa do gesto criativo do autor/artista. A este reserva-se apenas a possibilidade de mesclar e de dar nova forma de visibilidade ao que já existe como obra. O artista ou autor seria uma espécie de *sampler*, para usar a linguagem da música.

Em Dominique, o termo não designa “a arte de viver em arte”, como em Alan Pauls, mas o gesto de combinar elementos de todas as áreas da cultura, gesto que define seu trabalho. Ela se apossa, por exemplo, de Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas e J. G. Ballard, os autores mais presentes em suas instalações, e de esculturas de outros artistas como Louise Bourgeois, Helio Oiticica, e até de um orelhão da cidade do Rio de Janeiro, como em *Park — a plan for escape*, de 2002. Ela cria ambientes a partir da ficção científica, que citam, assim, artistas e obras já conhecidos de seu público. Ao “transportar” elementos de um ambiente a outro, artificial, e ao “corromper as citações, na medida em que os alegoriza, ou seja, na medida em que os esvazia de seus significados próprios e lhes empresta novos, Dominique diz realizar uma escrita não mais alfabética, mas composta de pistas e imagens. A isso chama de literatura expandida.”<sup>4</sup>

Embora muito presente na arte recente, Florência Garramuño<sup>5</sup> nos lembra que em Silviano Santiago, já se vê desde 1970 esse gesto de construção de formas de questionamento da autonomia estética que conformou um dos parâmetros centrais de constituição do moderno. Em sua literatura de ficção, mas também em seus textos teóricos, como “O entre-lugar do discurso latino-americano”<sup>6</sup>, Silviano Santiago está sempre contrastando a noção de originalidade e de pureza. Repetições, retornos, releituras e reescrituras manifestam

---

<sup>4</sup> PATO, Ana. *Literatura expandida*. Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2013, p. 89.

<sup>5</sup> GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca*. Literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009.

<sup>6</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

essas práticas de contestação e inscrevem-se na ideia deleuzeana de repetição como instauradora de diferença. E o que dizer de Oswald, justamente citado no referido texto de Santiago, que diz que a Alemanha nazista precisava “se mulatizar”, se carnavalizar, destruindo qualquer traço de unidade e pureza? Também Haroldo de Campos é capaz de fazer retroceder a Oswald e sua noção de antropofagia esse gesto de destruição de toda ideia de pureza, ou seja, no coração mesmo do modernismo brasileiro e ainda antes, a Machado de Assis e sua metáfora da cabeça como “bucho ruminante”<sup>7</sup>.

Uma literatura expandida merece uma leitura expandida, então, e que precisa se estender também para o estudo das formas de visibilidade a que se lançam os autores, às vezes um gesto mais importante do que o próprio livro.

#### PANORAMA BRASILEIRO (?)

No Brasil, é principalmente Flora Sussekind a crítica que está atenta para essa literatura que se constitui no que ela chama de coro, uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais e de uma sobreposição de registros e modos expressivos diversos. “Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura.”<sup>8</sup>

Flora Sussekind lê essa literatura justamente no seu tensionamento com outros gêneros, o teatro, o cinema, as artes plásticas e lê mesmo essas outras artes em sua tessitura entre gêneros. Uma literatura que se conecta com o passado, por exemplo em *O Guesa*, nos romances-experimentos de Oswald de Andrade, em seu teatro e mesmo em alguma poesia mais recente, como a de Chico Alvim, Augusto de Campos e Carlito Azevedo, que estaria no começo desse caminho que ela vê em meio agora. Seu texto acusa duas identificações: “coros dissonantes”, essas vozes múltiplas, essa “figuração informe de

---

<sup>7</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literárias. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>8</sup> SUSSEKIND, Flora. Coros dissonantes: objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea. In: LINS, Vera; PENJON, Jacqueline; SUSSEKIND, Flora (Orgs.). *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 203-212.

vozes” e “Objetos verbais não identificáveis”, a saída ou a dificuldade ou a impossibilidade de classificação.

A crítica lê autores contemporâneos bem conhecidos do público leitor brasileiro (sempre o especializado, formado, portanto, praticamente de pesquisadores, professores e pelos próprios escritores) de qualquer forma, autores que já “existem” para o sistema literário brasileiro: André Sant’Anna, Lourenço Mutarelli, Verônica Stigger, Beatriz Bracher, Marília Garcia, Nuno Ramos e Bernardo Carvalho. E um menos conhecido, menos citado pelos críticos: Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. Todos unidos por um tênue fio, justamente o que merece a designação de “literatura exigente”: aquela feita por “autores para os quais cada processo de formalização é igualmente problemático”. Entrevemos aqui aquele critério de Alan Pauls, que faz emergir muito mais o gesto do escritor em sua procura pelo literário, em sua problematização permanente do literário, do que o resultado em si, o livro propriamente dito, se bem que o gesto e o livro não estejam longe um do outro, um pode ser entrevisto no outro, um se sustenta pelo outro. E assim, essa literatura se opõe a outra “cuja aparente experimentação é apenas uma espécie de *prêt-à-porter* literário baseado em técnicas já mais do que assimiladas, compradas prontas.” (E aqui, talvez seja oportuno fazer notar, Flora responde a um artigo de Leyla Perrone-Moisés, no qual se faria “um contraste simplificador entre literatura exigente e literatura de mercado”).

Há, e Flora Sussekind o vê, um outro gesto, personificado num texto de Luiz Ruffato, mas visível em vários narradores contemporâneos, pelos quais pode ser lida uma defesa da “obra bem feita” (Ruffato), do “contar bem uma história” (Daniel Galera), do controle do experimentalismo por si mesmo (Manifesto Silvestre)<sup>9</sup> e, enfim, da profissionalização do escritor como direito à conquista do grande público, manutenção de contratos em editoras de maior lastro comercial e a tão almejada tradução para outras línguas, o que permite ao escritor (de fato?) existir fora dos limites nacionais. No Brasil, ao contrário dos exemplos de escritores em língua espanhola com que começo este artigo, mas certamente em consonância com outros escritores menos reconhecidos daqueles mesmos países, o escritor está ainda muito preocupado em conquistar um espaço para seus livros, empenhado em ser lido. Claro, para poder desaparecer é preciso primeiro aparecer.

---

<sup>9</sup> O GLOBO. *Manifesto do Grupo Silvestre pela popularização da ficção*. 2010. Prosa & Verso.

Beatriz Resende, no recente *Possibilidades da nova escrita no Brasil*, parte da evidência de uma “nova e maior visibilidade” dada “com a mudança na forma como somos agora recebidos no cenário internacional”, para ler o momento presente da narrativa brasileira. Para ela, com a “ampliação do poder aquisitivo dos brasileiros como um todo”, está em curso uma grande modificação, capaz de incluir novas camadas no consumo de arte e de literatura, cujo gosto vem se impondo no mercado. Ao lado desse crescimento interno, vê-se também uma mudança no mercado externo: de país unicamente receptor, o Brasil passa também a fornecedor de literatura. Ela lê, assim, um passo adiante na máxima modernista da atitude antropofágica: “Trata-se de formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos.”<sup>10</sup>

Três evidências constituem essa nova literatura brasileira: 1. um princípio democrático que expõe novas subjetividades e reconfigura o termo literatura; 2. o rompimento com a tradição de afirmação da língua e de valores nacionais, visto principalmente no deslocamento das narrativas do espaço nacional; e 3. a ruptura com a tradição realista, documental e ficcional convivendo na mesma obra. Ela lê alguns autores que colocam em marcha as três evidências: Ferrez, com *Fortaleza da desilusão*, *Manual prático do ódio* e *Capão pecado*; Rubens Figueiredo, com *Passageiro do fim do dia* e *Contos de Pedro*; Bernardo Carvalho, especialmente com *Filho da Mãe*, sequência mais recente de uma trajetória de desenraizamento que vem desde *Teatro* (1998) e *Mongólia* (2003); Sérgio Sant’Anna, com *Livro de Praga* e João Paulo Cuenca, com *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*; os três últimos autores todos participantes do projeto Amores expressos, cujo mote era uma viagem de um mês para qualquer lugar do mundo onde deveria ser ambientada uma história de amor, realizando de maneira oportuna a saída do espaço nacional para ambientação da narrativa.

Como literaturas que se inserem num conflito com a tradição realista, Beatriz lê *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, vendo ali uma tensão entre uma estrutura realista e a ruptura com o realismo evidente na quase sobrenaturalidade do encontro com um avô desaparecido e dado como morto numa região litorânea, cenário real, do sul do país. Figuram, ainda, como

---

<sup>10</sup> RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da nova escrita literária brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan/Faperj, 2014, p. 9-23.

exemplos de uma literatura que suspende os limites entre o biográfico e o ficcional, os livros de Paloma Vidal, *Algum lugar* e *Duas mãos*, o de Michel Laub, *Diário da queda* e o de Beatriz Bracher, *Meu amor*.

A verdade é que cada crítico tem suas listas. Outro estudioso da literatura contemporânea feita no Brasil, João César de Castro Rocha, propõe o projeto “Literatura brasileira hoje”, desenvolvido na UERJ, e que tem como propósito “questionar a transformação do escritor em autêntica *persona* pública, exposta na miríade de festivais literários que, felizmente, se organizam em todo o país.”<sup>11</sup> Para João César “solicita-se cada vez mais a presença física do escritor, porém, a tiragem de seus livros segue como se ainda estivéssemos em 2002... [data da primeira edição da Flip]. Vale dizer, o escritor é *visto*, incontáveis *selfies* são tiradas e devidamente compartilhadas, porém, seu texto não é *lido*, seu projeto literário sequer imaginado.”<sup>12</sup> Para sair desse impasse, sua lista mostra Ricardo Lísias, João Almino, Evando Nascimento (o projeto está em andamento, outros autores já foram convidados, mas seus nomes ainda não foram divulgados) todos convidados para conversas com os estudantes de graduação e pós-graduação em Letras daquela universidade com o diferencial de o escritor enviar alguns textos ou partes de um romance, preferencialmente de seu livro mais recente, para que seja lido pelo público antes do encontro. Crê-se, assim, que a “melhor forma de encarar os desafios atuais consiste em ler com olhos livres o que temos diante deles.” E, parece, seria preciso ler também entre o autor como celebridade e o autor como “produtor de textos” ou “provedor de conteúdo”. E ler com olhos livres significa também que a lista de convidados precisa variar os nomes.

Uma exigência, me parece, desponta dos textos dos três críticos: uma super abundância de produção e uma necessidade de atenção desmedida para que o crítico (e por extensão a universidade) não fique à reboque da super visibilidade construída sobre alguns escritores sem cair na busca pouco complexa circunscrita aos espaços de escuridão.

Até aqui, o que salta aos olhos é a minha leitura da perspectiva crítica e mesmo da abrangência da leitura crítica no ambiente literário do Rio de Janeiro. Infelizmente, cada Estado brasileiro sofre como se fosse um país inteiro, que necessita vencer seus próprios limites geoculturais pelo direito de existir no sistema literário nacional. Esse o diagnóstico mais perturbador: num

---

<sup>11</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. [Literatura Brasileira hoje: uma ideia](#). In: *Pessoa*, 21 abr. 2015.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



momento em que se reivindica um lugar no sistema-mundo para o Brasil, a clareza de que os autores estudados, lidos, publicados fora do Brasil, em sua maioria são autores do Sudeste do país ou que migraram, principalmente do Rio Grande do Sul, para esse centro dinamizador. José Luis Passos, professor na Universidade da Califórnia, e também autor do premiado e lindíssimo *Sonâmbulo Amador* (afinal, eu também tenho as minhas listas), em seu texto “As lições que a distância nos dá”<sup>13</sup> conta uma anedota que advém de seu trabalho em sala de aula, anedota que ilustra bem o que digo sobre um sistema literário brasileiro: uma sua aluna pergunta: “Professor, o senhor é especialista em quê?”, depois de pensar um pouco, não sem uma pequena perturbação, ele responde: “Em literatura brasileira”. Argumentando que esta era uma área e não uma especialidade, ela refez a pergunta e ele respondeu, então, que havia publicado alguns artigos sobre Machado de Assis e sobre Mário de Andrade, ao que ela retruca: “Mário de Andrade e Machado de Assis? Professor, então o senhor é especialista em literatura sudestina”.

#### (IN)VISIBILIDADES

Recentemente fui convidada a fazer a crônica do encontro com João Almino na UERJ e então descrevi um mundo da literatura brasileira onde 500 autores se equilibram sobre uma mesa de madeira não muito grande. Todos os meus poucos leitores acharam que era uma brincadeira: “500 autores? Inimaginável”.

Nos surpreenderíamos de fato ao observar o número de autores publicados entre 2000 e 2014 no Brasil e que não constam de nenhuma das listas de “melhores escritores brasileiros com menos de 40 anos”, “os 20 melhores” ou “autores premiados” etc. e que, claro, não frequentam o mapa da crítica, portanto. Contra em torno de 70 autores brasileiros em atuação hoje no Brasil com entre alta e média visibilidade, todos presentes em uma ou outra lista, de um ou outro crítico, podemos apresentar um número bastante expressivo: mais de 400 autores com o que chamaríamos de baixa ou nenhuma visibilidade, ou seja, publicam por editoras menores, mas também por grandes editoras (há autores da Companhia das Letras sem visibilidade alguma além da que o nome da própria editora pode oferecer), e seus nomes não constam

---

<sup>13</sup> MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *A primeira aula*. Trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro. São Paulo: Itaú Cultural/Hedra, 2014, p. 42-51.

de resenhas em jornais de grande circulação, da agenda literária das feiras e festas nem são lidos pelos júris dos prêmios. Talvez a maior vantagem dada pela existência desse mapa seja a possibilidade de ver todas as regiões brasileiras em contraste de visibilidade de sua produção. E outra: um olhar abrangente, quase total (seria ilusório?) da produção contemporânea.

O mapa foi construído (e ainda está em construção, numa nova fase agora) durante dois anos com um grupo de alunos de graduação, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<sup>14</sup>, fazendo o levantamento dos autores em atividade nos sites das principais editoras brasileiras. Delimitamos a pesquisa aos gêneros conto, romance e poesia, deixando de lado autores que só trabalham com crônica, biografia e outros gêneros considerados não literários (o que não deixa de merecer crítica quando falamos em leitura expandida). Se, primeiramente, a pesquisa se guiou diretamente pelas editoras, depois percebemos a impossibilidade de dar conta de todas, já que há muitas editoras novas, algumas sem catálogo *online*. Dessa forma, depois de analisados os catálogos da 7Letras, reconhecidamente uma das editoras que mais publica autores novos, da Companhia das Letras, uma das mais prestigiadas, da Cosac Naify, da Record, da Rocco e da Objetiva fomos às consideradas menores por terem um catálogo menos extenso, porém com um número considerável de autores, alguns presentes nas listas dos principais prêmios: Editora 34, Alfaguara, Hedra, Casa da Palavra, Confraria do Vento, Estação Liberdade, Grua, Ibis Libris, Imago, Leya e Planeta. Ao colocar os nomes dos autores no mapa, porém, percebemos a ausência de alguns já reconhecidos e redirecionamos a pesquisa às listas de autores premiados ou finalistas dos principais prêmios literários brasileiros, o Prêmio

---

<sup>14</sup> A pesquisa teve bolsa da Faperj e foi realizada no âmbito do pós-doutorado entre 2013 e 2015 e a formação do mapa revelou-se um trabalho complexo, que demandou imensa quantidade de horas de pesquisa e não teria sido possível sem o trabalho de verdadeira equipe desenvolvido em conjunto com alunos da graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). São eles: Héliida Carvalho Lima, João Gabriel Kalili Marcelino, Lorena Bordalo, Vitor Peruzi e Leonardo Bento, que participaram da pesquisa desde o início, permanecendo como colaboradores em todos os semestres em que foi oferecida uma disciplina especial de Iniciação Científica para o desenvolvimento do mapa, com pesquisa de campo nos sites das editoras para o levantamento dos nomes dos autores brasileiros em atividade a partir do ano 2000 e confecção de fichas com dados dos autores. Outros alunos tiveram participação importante em um ou dois semestres da pesquisa. São eles: Ádila Guelli, Rafaela Miranda de Oliveira, Isabela Muniz, Felipe Félix, Thaisa Resende, Thainá Marinho, Joaquim Mamede Neto, Felipe Medeiros, Natacha Machado, Elisa Santana, Beatriz Cruz, Manuela Imamura, Luis Fellipe dos Santos, Dandara Ribeiro Pinto e Danilo Diógenes. Agradeço a todos esses alunos e a minha supervisora, Beatriz Resende.

São Paulo, o Jabuti e o Brasil Telecom. Dessa maneira, pensamos ter dado conta do mapeamento o mais completo possível dos autores em atividade no período de 2000 a 2014.

O mapa resultante da pesquisa mostra os seguintes dados de cada autor: nome, editora, idade, local de nascimento e de atuação, profissão, número de livros publicados por gênero, período e regularidade da publicação, prêmios, bolsa ou incentivos de toda natureza, traduções na América Latina (destacados Argentina e México, principais países com presença de literatura brasileira nas livrarias), tradução na Europa (França e Alemanha em destaque pelo recente investimento brasileiro nesses dois países, Espanha em destaque pela língua e pelo mercado que poderia ser impulsionado pela América Latina ou vice-versa; Itália, por ser considerado um lugar de forte atuação nos estudos de pesquisadores sobre o Brasil e Inglaterra pela língua comum com os EUA) e tradução nos Estados Unidos. Para dar conta da visibilidade interna desses autores, o que talvez seja de maior interesse aqui, destacamos a participação na Flip, a presença ou citação na mídia escrita, na televisiva e na rede. Relacionando a regularidade da produção, os prêmios e a visibilidade nas três mídias procuramos detectar o grau (baixo, médio, médio-baixo, médio-alto e alto) de visibilidade no sistema literário nacional dos autores. Essa etapa foi a mais difícil e foram feitos numerosos debates para chegarmos a algum consenso nem sempre plenamente aceitável, já que há autores com visibilidade alta na rede e baixa nas outras mídias, bem como autores altamente reconhecidos no Sul ou no Nordeste e pouco conhecidos no Sudeste e vice-versa. Optamos, assim, por atribuir o grau de visibilidade com vistas à extensão da citação do autor no Google (a que chamamos visibilidade na rede) + número de resenhas em jornais de grande circulação (que aparecem na busca no Google) + prêmios + traduções + regularidade na produção.

A proposição a que se lançou a pesquisa foi justamente buscar entre os menos visíveis aqueles que têm uma produção que instigue ao estudo. Dessa maneira, pensamos construir algum outro lugar de leitura que não dependa exclusivamente da projeção do autor no mercado em termos de visibilidade. Se esse lugar de leitura terá consequência ou não em termos de novas visibilidades, nesse momento, é uma questão de pouca importância. A importância maior me parece ser justamente a construção de uma lista outra e sempre nova de leituras que não dependa da imposição das prestigiosas listas abonadas pelas instituições ou pelo mercado.

Ao buscar dar conta da visibilidade dos autores percebemos como alguns nomes sobem e descem no gráfico anualmente e como outros se mantêm constantes. Por exemplo: Ivana Arruda Leite, paulista, nascida em 1951, começou a publicar em 1997 e não parou mais até 2014, teve alguma visibilidade em 2002 com seu livro *Falo de mulher* e como lançou praticamente um livro a cada ano, continuou visível, embora não tenha recebido prêmios, nem tenha sido traduzida para grande número de idiomas (apenas um livro para o catalão). É um caso de carreira construída firmemente, ela está em todas as antologias e seus livros ficaram por período relativamente longo nas livrarias das principais capitais brasileiras. Isso não impediu que seu mais recente livro, *Cachorros* (2014), fosse publicado por uma pequena editora, sem grandes recursos para distribuição e que a autora se anuncie como uma vendedora de seus próprios livros. No *Encontros de interrogação*, no Itaú Cultural em outubro de 2014, ela expõe o problema de não ser um autor que desponta, uma novidade, e com isso a dificuldade de se manter no sistema literário. Em seu blog podemos ler: “Como a Demônio Negro é uma editora pequena, quase artesanal, que faz livros lindos sob os cuidados do Vanderley Mendonça, mas não tem esquema de divulgação nem de vendas, e como eu quero muito que meus livros cheguem ao maior número possível de leitores (se não, pra que escrever?), desde outubro do ano passado [2014] venho exercendo bravamente a função de escritora-mascate e vendendo meus livros de mão em mão pelas redes sociais (afinal, alguma serventia eles têm).”<sup>15</sup> Embora seus livros sejam comentados por comentadores de renome, em jornais de grande circulação, não se pode dizer que sua visibilidade é alta e seu nome não aparece em nenhuma das listas de autores convidados a representar o Brasil nas feiras internacionais. Ou seja, não é um nome muito visível embora tenha uma sólida produção.

Por outro lado, no mesmo encontro do Itaú Cultural, um dos autores convidados, Michel Laub, iniciou sua fala justamente com a figura do cansaço. Cansaço de ser um autor sempre requisitado e que já não tem o que falar ou já não quer falar além do que já escreveu em seus livros. Sempre nas listas dos autores escolhidos para representar o Brasil, o autor da Cia das Letras, nascido em 1973 e colaborador da *Folha de S. Paulo*, tem visibilidade alta e está traduzido para o alemão, o espanhol, o inglês, o francês, entre outras línguas.

---

<sup>15</sup> LEITE, Ivana Arruda. [Cachorro e contos reunidos](#). *Doidivana*, 23 fev. 2015.

Ganhou diversos prêmios como o Jabuti (2014, segundo lugar) o Transfuge 2014, na França; a Copa de Literatura Brasileira de 2013; o Érico Veríssimo em 2001; o Bravo em 2011 e foi finalista do São Paulo de Literatura em 2012 e 2014; do Brasil Telecom em 2005, 2007 e 2012; do Wingate, 2014, na Inglaterra; do Corrente de Escrita, 2014, em Portugal e do Záfari & Bourbon em 2005 e em 2011.

Essa condição de cansaço que a visibilidade dá faz lembrar de Léo Richter, personagem do livro *Fama*, de Daniel Kehlmann<sup>16</sup>, sempre à beira de um colapso toda vez que encontra seus leitores em perdidas cidades do mundo, alemães também perdidos, a trabalho em países longínquos que insistem sempre na mesma pergunta: “De onde você tira suas ideias?” a que ele sempre responde: “Na banheira”. E fim de conversa.

Os encontros literários destinados por um lado a formar e a informar leitores para justificar a existência de escritores e por outro para que os escritores possam dizer que vivem de literatura (porque não vivem da venda de seus livros, claro) não estariam errando em algum lugar quando cedem à pressão de agentes e editoras expondo excessivamente alguns autores e ignorando a existência de outros? Estaria tudo resumido a uma questão de ignorância, afinal o Brasil é grande e é impossível conhecer 500 autores contemporâneos? Ou, finalmente, só aqueles que provaram serem capazes de conquistar visibilidade tem mesmo algo a nos dizer e o direito de serem lidos?

---

<sup>16</sup> KEHLMANN, Daniel. *Fama*. Um romance em nove histórias. Trad. Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

## O CINEMA COMO FERRAMENTA DE FABULAÇÃO, MEMÓRIA E INVENÇÃO

LEITURAS DOS FILMES

MAURO EM CAIENA E BRANCO SAI, PRETO FICA

Aline Portugal

UFF/CAPES

RESUMO: Este artigo busca perceber, em *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus. Fortaleza, 2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós. Brasília, 2014), como esses filmes lidam com a fabulação e a memória numa perspectiva criadora para pensar a cidade. Abordaremos os filmes enquanto máquinas — a partir do conceito de Guattari — observando os agenciamentos e conexões que eles realizam. Buscaremos perceber, ainda, a forma com que os filmes se constroem utilizando elementos de “ficção científica”, que extrapolam o real sem dele se distanciar completamente.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro contemporâneo. Periferia. Fabulação.

## CINEMA AS A TOOL OF FABULATION, MEMORY AND INVENTION

READINGS OF THE FILMS

MAURO EM CAIENA AND WHITE OUT, BLACK IN

ABSTRACT: This article tries to perceive, in *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus. Fortaleza, 2012) and *White Out, Black In* (Adirley Queirós. Brasília, 2014), how these films deals with fabulation and memory in a creative perspective to think about city. We see the films as machines — in the way of Guattari’s concept — noticing the agencies and connections they do. We will look also for the form the films use “science fiction” elements, extrapolating real without going too far from it.

KEYWORDS: Brazilian contemporary cinema. Suburb. Fabulation.

Aline Portugal é mestranda em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense Universidade Federal Fluminense.

## O CINEMA COMO FERRAMENTA DE FABULAÇÃO, MEMÓRIA E INVENÇÃO

LEITURAS DOS FILMES

MAURO EM CAIENA E BRANCO SAI, PRETO FICA

Aline Portugal

*Fabulação: O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.*

Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*

Um menino de cinco anos sorri, muito perto da câmera [Figura 1]. Ele olha para a lente. Começa a respirar ofegante, como um cachorro. Aproxima-se mais da câmera — que a esta altura tornou-se já o seu brinquedo, e começa a lambar. Continua a fazer sons estranhos. O cachorro-menino late, e ri.



FIGURA 1

Em seguida, de cueca, ele escala uma árvore situada entre uma rua e um terreno de terra abandonado, com pedaços de lixo jogados pelo chão. Ao fundo, montes de areia indicam uma construção em algum lugar próximo. Uma retroescavadeira recolhe a areia, no último plano.

## Ouvimos uma carta para Mauro:

Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, Marquinhos é o que melhor sabe imitar um cachorro. Ele vem desenvolvendo essa prática já faz algum tempo, essa coisa de latir e fazer buracos na terra. E é quase como se ele visse tudo em preto e branco, e pudesse ouvir ruídos muito baixos. Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa. Como um dinossauro, ou uma lembrança.<sup>1</sup>

Esse é o começo de *Mauro em Caiena*, que acontece logo após o prólogo — em que os créditos entram sobre imagens e música do filme *Godzilla Raids Again*<sup>2</sup>, de Motoyoshi Oda. Na cena do filme de ficção científica japonês, em preto e branco, o gigantesco monstro sai da água e começa a caminhar em terra firme. Derruba torres de energia provocando explosões e incêndio pela cidade-maquete. Os humanos, desesperados, tentam encontrar formas de contê-lo.

Mouramateus corta então para a criança perto da câmera, e o filme segue inteiro em preto e branco. Como veem os cachorros. Como vê também Marquinhos, com a sua capacidade de se transformar em outra coisa. O filme admira e incorpora essa possibilidade, de inventar-se. Coloca-se no ponto de vista do cachorro-criança e nesse gesto propõe um deslocamento, ao partir da fabulação como um dado de realidade. A materialidade do preto e branco resalta essa indistinção entre fabulação — o ser cão e tantas outras metamorfoses — e experiência. Experiência essa que, por sua vez, atravessa o próprio fazer fílmico, na medida em que é também atravessada por ele.

*Mauro em Caiena* segue então criando conexões, fabulando com dinossauros e lembranças. Com o espaço em que vive na Maraponga e as pessoas ao seu redor. É como se tudo ali fosse material que possibilita a invenção. Esse gesto situa o processo de fabular para além de uma subjetividade individual. O cinema torna-se um espaço de criação de mundos. Um espaço de agenciamentos entre o sujeito e os tantos elementos com os quais entra em relação — como a cidade, que emerge aqui com força singular. O filme se tece a partir do mundo, e nesse mesmo gesto inventa o mundo que filma.

*Branco Sai, Preto fica* compartilha e desdobra esse gesto, de partir do seu entorno mais próximo, não para dar conta dele enquanto representação ou

<sup>1</sup> MOURAMATEUS, Leonardo. *Mauro em Caiena*. Fortaleza: produção independente, 2012.

<sup>2</sup> ODA, Motoyoshi. *Godzilla Raids Again*. Tokyo: Toho Company, 1955.



realidade, mas para fabular a partir e com essa matéria imanente. Os filmes borram a fronteira entre realidade e ficção. Eles situam-se na borda: é entre a vida vivida e a imaginada que engendram suas formas. Ao mesmo tempo sofrem e produzem real. Ou, como coloca André Brasil:

Os filmes se criam, desde o início, em *mão dupla*: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais — vidas mais ou menos ordinárias — em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária *produz* ficção — produz imagens — e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção.<sup>3</sup>

Nesse duplo gesto, retomando Deleuze, o que emerge é a fabulação. Aquela que carrega uma *potência falsificadora*, que cria mundos habitáveis e vivíveis.<sup>4</sup> Nesse sentido, a fabulação aparece como produtora de enunciados coletivos, e por isso se instala num lugar fronteiro entre a experiência pessoal e a política<sup>5</sup>:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos.<sup>6</sup>

Nesses atravessamentos entre experiência pessoal e enunciados coletivos, cinema e vida, buscaremos perceber, nos filmes aqui analisados, como essa conexão se dá a partir de elementos de memória e fabulação — que concorrem para criar formas de invenção de si e da cidade. A fabulação é, portanto,

<sup>3</sup> BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: *XX Encontro da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 14-17 jun. 2011, Porto Alegre, p. 3. [GT Comunicação e Experiência Estética].

<sup>4</sup> Afastamo-nos aqui da divisão feita por Bergson entre a arte fabuladora e a arte criadora, e propomos uma noção mais próxima de Deleuze, em que a fabulação aparece como um procedimento criador. Cf. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

<sup>5</sup> Cabe comentar que a própria experiência de produção de filmes, na maioria dos casos, já propõe uma dimensão coletiva inerente ao próprio processo. Nos filmes aqui analisados essa dimensão é ressaltada, tanto nas escolhas estéticas — enquadramentos, narrativa, montagem — como na instauração de um modo de fazer que passa por uma experiência colaborativa, pouco hierarquizada e funcionalizada, em que os profissionais participam ativamente das escolhas criativas e muitas vezes são também pessoas cujas trocas vão para além do próprio set de filmagem, e até mesmo do cinema.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 264.

um dado de onde esta análise parte. Um gesto que, para se produzir, conecta elementos heterogêneos. Cabe então observar como a fabulação maquina. Tomaremos os filmes enquanto *máquinas* que, como afirmam Deleuze e Guattari, realizam conexões as mais diversas:

Por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões. [...] É assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com as suas pequenas máquinas.<sup>7</sup>

Buscaremos perceber como acontece, nos filmes, essa bricolagem. Investigar o que eles colocam em relação, como se dá a composição dessa junção de heterogêneos, já que “O que faz máquina, falando propriamente, são as conexões [...]”<sup>8</sup> Ou seja, vamos olhar para que agenciamentos eles realizam; e perceber que formas de vida estão forjando na imagem.

::

A primeira imagem de *Branco Sai, Preto Fica* é uma pequena praça de periferia, com casas simples, chão de terra [Figura 2]. Um movimento de câmera ascendente nos conduz ao ponto de vista de uma laje [Figura 3]. No som, um ruído mecânico bastante presente. Corta. Na imagem seguinte, Marquim — um dos personagens do filme — desce, numa cadeira de rodas, em uma espécie de elevador que o conduz ao subsolo [Figura 4]. Continuamos a ouvir o ruído do plano anterior, agora diegético. É possível perceber que o elevador não é industrializado, parece ter sido feito por alguém da região, a partir dos materiais disponíveis, como o ferro, elemento abundante em ferros-velhos e oficinas de solda — empreendimentos que costumam se concentrar nas periferias das cidades, onde o terreno é mais barato.

O elevador confere autonomia ao personagem, que desce sozinho ao seu *bunker*. Acompanhamos a descida em um plano fixo, que só se encerra com o fim do trajeto. O elevador conduz a uma espécie de estúdio de rádio, cheio de maquinarias, fiações aparentes e gambiarras. Alguns pontos de luzes frias tornam o ambiente azulado, metálico, com ares de ficção científica. Sempre na cadeira de rodas, o personagem liga sua aparelhagem e começa um rap:

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011, p.11.

<sup>8</sup> Idem, *Kafka*. Por uma literatura menor. São Paulo: Autêntica, 2014, p. 148.



FIGURA 2



FIGURA 3



FIGURA 4

Domingo, sete horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa

do Carlinhos. *[palmas]* ‘E aí, Carlinhos, beleza? E aí, vai pro baile?’ *[pausa]* Já tô em frente à feira. Porra, que louco. Já dá pra ouvir as pancadas daqui [...].

Ele segue narrando a ida para o baile. Vai descrevendo cada cena, de forma cadenciada. Vemos então uma foto de pessoas na fila, esperando na bilheteria que estava lotada. Enquanto ele continua contando a noite no baile, vão se sucedendo imagens daquele evento. Até que o som para, como fez a polícia ao entrar no baile. Spray de pimenta, gritaria. Um policial grita: “Já falei que é branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai, preto fica, porra” — e em seguida, pede para os que ficaram deitarem no chão. Silêncio completo. Ouvimos então um tiro. Na imagem, um fade out para o branco e o título do filme.



FIGURA 5

A rememoração, aqui, se dá através da música. O rap inventado pelo personagem, vítima do episódio que narra, vai pouco a pouco recriando as cenas, de um modo cadenciado que parece tornar as situações ainda mais presentes e pulsantes. Algumas fotos do acontecimento também vão aparecendo na tela, onde podemos ver resquícios de imagens do baile — sem que a narração coincida exatamente com as imagens que vemos. Na maior parte do tempo, no entanto, ficamos com Marquim em sua rádio produzindo o rap sobre o episódio no baile do Quarentão [Figura 5]. A música faz da lembrança produção de presente. No plano estático e longo, com o personagem no centro do quadro, a atenção se volta para os pequenos gestos e expressões de Marquinhos, que vão se transformando junto com os movimentos da narração e da música que ele compõe naquele momento. Um corpo em performance,

que se inventa à medida dos acontecimentos que narra, no instante mesmo em que eles se sucedem — o que fica ainda mais forte com o tom de improviso da cena. Como afirma André Brasil:

[...] a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* — não previamente — mas *à medida* em que *aparece*.<sup>9</sup>

Nesse sentido, é na própria dimensão processual da imagem, em pleno ato de invenção, que a performance se dá:

[...] a imagem parece abrigar uma experiência. Em outros termos, diríamos que ela é um lugar não apenas de representação, mas de *performance*; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*.<sup>10</sup>

Se na imagem se efetuam processos de subjetivação, como essa cena faz ver a partir da experiência da rememoração enquanto criação, podemos dizer que, nesse gesto de conectar a memória à performance musical, o filme nega o seu lugar de trauma, comumente evocado no discurso psicanalítico e em muitas narrativas. O trauma é definido por ser um acontecimento na vida do sujeito marcado pela intensidade, ao qual no momento ele não tem condições de reagir de forma adequada, o que causa problemas duradouros na organização psíquica.<sup>11</sup> Ao longo da vida ele precisa, portanto, elaborar esse trauma para “curar-se”. No filme, não há essa ideia de restituição. A invasão da polícia no Quarentão, que é uma tragédia coletiva, é também um elemento disparador de uma pulsão criadora — tanto no filme como na vida daqueles personagens que se inventam a partir do episódio ocorrido na segunda metade da década de 80. O baile black do Quarentão foi um espaço importante para os moradores de Ceilândia, um território existencial que conferia consistência àquelas vidas articuladas pela música. Um espaço de coletivização, com treino de passinhos, códigos de sociabilidade e toda uma cultura do rap que ali se atualizava. Nesse sentido, quando o baile acaba de forma brusca, acontece uma desterritorialização, que tem função constituinte — e na mesma medida

<sup>9</sup> BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado, op. cit., p. 5.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>11</sup> LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

em que encerra um determinado acoplamento, abre a possibilidade de criação de outros tantos.

Ainda na cena em que Marquim narra o episódio do Quarentão, o rap é outro elemento importante para pensar essa possibilidade de invenção. Uma música em que a voz é central, e onde os MC's utilizam como base batidas de outras músicas, habilmente extraídas pelos DJ's, ou bases montadas eletronicamente. Os *samples*, operação bastante utilizada na composição do rap, são também pequenos "pedaços" de outras músicas, isoladas e inseridas em novas músicas. Ou seja, o rap incorpora uma ideia de mixagem ao seu processo de produção, a partir de agenciamentos de bases já existentes. A criação não surge como um dom divino incorporado por um "gênio". Ela é muito mais uma invenção, no sentido de *inventário*<sup>12</sup>, que implica um trabalho com restos, uma duração:

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, como indica a raiz comum 'invenção' e 'inventário'. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. Não é a reserva particular de um sujeito, nem se confunde com o mundo dos objetos. Ela é a condição mesma do sujeito e do objeto.<sup>13</sup>

Em *Branco Sai, Preto Fica* esse presente carregado de passado pode ser percebido também nos corpos dos personagens, dois deles vítimas do episódio ocorrido no baile da Ceilândia. Ambos tem os corpos fraturados, um é paraplégico e o outro utiliza uma perna mecânica. Seus corpos são índices, rastros. Atualizam o passado na materialidade de sua presença. No caso do personagem que usa a perna mecânica, o próprio corpo incorpora essa relação indistinta entre sujeito e objeto. O uso da prótese impõe uma relação de exterioridade, assim como os diversos aparatos mecânicos que Marquim inventa para sua locomoção. Adirley aposta nas cenas de deslocamentos desses personagens. São diversas as situações em que acompanhamos essas movimentações, sempre mediadas por objetos: o elevador que leva ao estúdio no subsolo, a subida de escadas com a perna mecânica, o "elevador panorâ-

<sup>12</sup> Retomamos aqui a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos. STENGERS, Isabelle. *Quelle histoire pour les sciences?* (1983) apud KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 27.

<sup>13</sup> KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*, op. cit., p. 27.

mico”, que conduz ao segundo andar da casa. Na maior parte das vezes o filme opta por planos que duram o percurso completo. A própria câmera também incorpora esses modos de deslocamento, como na primeira imagem do filme, descrita acima, em que ascendemos ao ponto de vista de uma laje. O movimento, que comumente seria realizado por uma grua — equipamento de alto custo numa produção cinematográfica — nesse caso é substituído pelo “elevador panorâmico” utilizado por Marquim para chegar em casa.

A escolha por incluir o ponto de vista e a duração do deslocamento desses personagens é também uma forma de investir o filme com o impensado de seus corpos. Ou seja, de acolhê-los ao incorporar suas formas próprias de sentir, seus afetos, como colocam Guimarães e Caixeta: “Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes.”<sup>14</sup> Ao dar-lhes o tempo que precisam — para deslocar-se e para existir — o filme nega uma temporalidade esquadrihada e justa, e propõe um tempo que tem a ver com a demanda daqueles corpos, maior do que aquele correto se obedecesse à sua função narrativa. A gramática do cinema precisa ser reinventada quando não se é possível enquadrar um plano americano padrão para um personagem que não fica de pé, como é o caso de Marquim. Os joelhos e canelas inevitavelmente invadirão o plano, que deveria ser cortado um pouco antes dessas partes do corpo aparecerem [Figura 6].

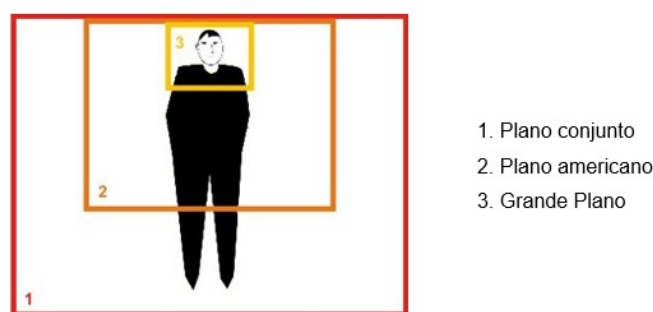


FIGURA 6

Podemos dizer que nessas operações o filme investe nas potências sensí-

<sup>14</sup> GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben. Prefácio. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 33.

veis daquele que filma. Ele não busca coincidir com elas, mas evocar uma experiência que seja compartilhada no momento mesmo em que o filme acontece. O cinema se configura, nesse sentido, mais como uma superfície em que a experiência se dá, como aponta Rancière ao pensar a política em Pedro Costa:

[O cinema] já não pode ser a arte que restitui simplesmente aos humildes a riqueza sensível do seu mundo. É preciso que se separe, que consinta ser apenas a superfície onde a experiência daqueles que foram relegados para a margem das circulações económicas e das trajectórias sociais se tenta traduzir por meio de figuras novas.<sup>15</sup>

A aproximação com a formulação de Rancière, no filme, se dá a partir da reivindicação da possibilidade de traduzir a experiência da periferia através de *figuras novas*. É possível perceber nos filmes uma recusa em participar de uma leitura sociológica, que busca compreender ou encontrar a identidade de um lugar ou povo. Há também um distanciamento do que se costuma entender por uma arte mais diretamente engajada, ou um discurso de periferia. Não parece haver desejo de *restituição*.

No caso de *Adirley*, o filme acaba se assumindo, em alguma medida, como uma arte revelatória. É importante que o espectador saiba, esteja consciente dos fatos ocorridos historicamente e das injustiças cometidas contra Ceilândia. Como o próprio diretor diz, é um filme de vingança. Existe a definição bastante clara de um inimigo, contra o qual é preciso lutar, resistir. E, em certa medida, há também a reivindicação de falar “de dentro”, intensificada quando *Adirley* termina o filme com a seguinte frase: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. No caso de *Mauro em Caiena*, se existe ali um gesto político, ele parece se dar mais pela possibilidade de reconfiguração de um sensível, para continuar a pensar com Rancière, do que por uma estética que suponha um despertar de consciência do espectador, ou qualquer garantia aos sujeitos e espaços filmados.

::

A dimensão territorial é bastante presente nos dois filmes. Território aqui

---

<sup>15</sup> RANCIÈRE, Jacques. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros*. Os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 63.



como algo que inclui tanto a materialidade do espaço que circunscreve como uma ideia de pertencimento atrelada à ele — um território existencial. Cabe ressaltar que esse território não é privilégio de um sujeito, e sim constituído a partir de um conjunto de relações — que se dão, entre eles, com os espaços em que se vive. Há a afirmação de um território, mas que não está dado *a priori*, e sim conectado com a experiência. O presente — assim como a memória — está por ser inventado.<sup>16</sup>

Em ambos os filmes, o modo como esses territórios se constituem é indissociável das relações que os filmes estabelecem com o que está *fora*. Em *Branco Sai, Preto Fica*, instaura-se uma tensão em relação a Brasília, cujo projeto de cidade está diretamente conectado à exclusão de parte da população que foi removida da capital e assentada nas cidades satélites. Ou seja, é impossível pensar a existência de Ceilândia dissociada dessa operação macropolítica de remoções realizada pelo poder oficial quando da construção de Brasília. Adirley se detém sobre essa questão de forma mais detalhada em seu filme anterior, *A cidade é uma só?* (2011). No entanto, essa exclusão também aparece em *Branco Sai, Preto Fica*, materializada pela necessidade que os personagens têm de ter um passaporte para entrar em Brasília. Esse gesto marca a divisão de dois mundos que já estão apartados. Faz ver a fronteira invisível que blinda Brasília e inaugura Ceilândia.

Na metade final do filme, os personagens tramam a confecção de uma bomba sonora que os personagens utilizam para explodir desenhos de Brasília. De novo aqui a ideia de mixagem — de ruídos e músicas, como forró, rap e funk — como uma força, uma potência criativa (e destrutiva). Através da sonoridade de periferia, eles explodem o Planalto. A vingança se concretiza, mas não resolve nada. A temporalidade do futuro, que perpassa toda a narrativa, faz ver que pouco mudou. É praticamente uma forma de se distanciar do presente estando nele, de colocar numa atmosfera absurda e surreal situações que, se tratadas de outra maneira, seriam absolutamente possíveis e concretas. De qualquer modo, não se trata de utilidade. Importa mais o gesto, e o quanto a confecção da bomba implica os personagens e os fazem agir juntos. A invenção de si e do território em que vivem, aqui, está conectada a um

---

<sup>16</sup> Os diretores dos dois filmes habitam os espaços que filmam. Essa descentralização da produção é um eixo fundamental para se pensar um cinema de periferia hoje. Não porque ser “feito por eles mesmos” seja garantia de autenticidade, mas porque se estabelecem outros lugares de fala, outros engajamentos que ampliam as possibilidades de formas de entrada nos recortes de mundo realizados pelo cinema.

gesto de resistência. De criar condições de existir apesar dos instrumentos de opressão que fazem o movimento contrário: a planificação da cidade modernista; remoções; custo alto e pouca infraestrutura de transportes; violência policial como a ocorrida no Quarentão, entre tantas outras forças, dentro e fora das políticas de Estado.

Já em *Mauro em Caiena*, a relação com o fora acontece de outras maneiras. Ela não se dá pelo confronto, mas pela curiosidade, em um misto de aproximação e distanciamento. Tanto o tio como Caiena ocupam o extracampo. Nunca são vistos, nem em fotografias ou imagens de arquivo. O espaço longínquo e o parente existem no filme apenas através da narração de Leonardo. Nesse gesto, ele acaba sendo também um pouco Mauro; e Caiena, em alguma medida, o desejo de partir que tenciona a vontade de pertencimento. As memórias da partida do tio são vagas. Ninguém sabe bem como foi a fuga. A memória aqui é confundida com imaginação. Enquanto imagina cenas de Mauro contadas pela avó, como os três dias que o tio passou em meio à floresta amazônica, Leonardo vivencia o espaço da Maraponga — já que, diferente de Mauro, ele ficou. E precisa inventar o lugar em que vive.

A própria avó que conta as histórias do tio confunde Leonardo com Mauro. A volta da Universidade é também a volta de Caiena. O andar é o mesmo, e a voz. Leonardo é de fato um pouco Mauro. Talvez não só porque se assemelham fisicamente, mas à medida em que, através da carta, Leonardo inventa esse interlocutor e a si mesmo. Assim como no filme de Adirley, a memória é também aqui uma conjunção de passado e presente, recordação e invenção. É uma memória fractal, composta de fragmentos que nada tem a encobrir ou a revelar; que não pretende reconstituir o passado para ordenar o presente. Ela é matéria para a fabulação — já que esta não é apenas ficção pessoal, conecta-se com outros elementos espaço-temporais.

Nesse sentido, a existência de Caiena no filme é curiosa. Aparentemente não é um lugar cujos atrativos estimulem a chegada. O próprio narrador não entende por que o tio foi para a Guiana Francesa, e não para a França ou os Estados Unidos. Talvez seja simplesmente a ignorância compartilhada pelo narrador acerca da cidade. Ou talvez Caiena diga mais sobre o desejo de partida. Um desejo tão comum em Fortaleza e em todo o estado, de onde os cearenses partem com frequência e se espalham pelos mais diversos lugares. Ao mesmo tempo, apesar do monstro no mar, como nos mostra a imagem de Godzilla no último plano do filme, mesmo com tantas errâncias pelo mundo,

permanece de alguma forma o desejo de voltar. A conexão com o Ceará é indissolúvel, um território existencial consistente, como nos diz a última frase da carta: “Nós sempre voltamos para casa no domingo de manhã”.

É interessante pensar na operação de *Mauro em Caiena* em retornar com o Godzilla no final, utilizando imagens de filmes diferentes. O monstro retorna, mas não é o mesmo. Como num ritornelo, onde o que volta difere de si mesmo. Aqui, o filme é *Mothra x Godzilla*, de Ishiro Honda<sup>17</sup>. Ele é capturado e abatido por raios elétricos provenientes de torres de energia. O monstro vai ao chão [Figura 7]. A cidade está novamente pronta para seguir sua vida dentro da normalidade. No entanto, no último plano o monstro volta para o mar [Figura 8].



FIGURA 7

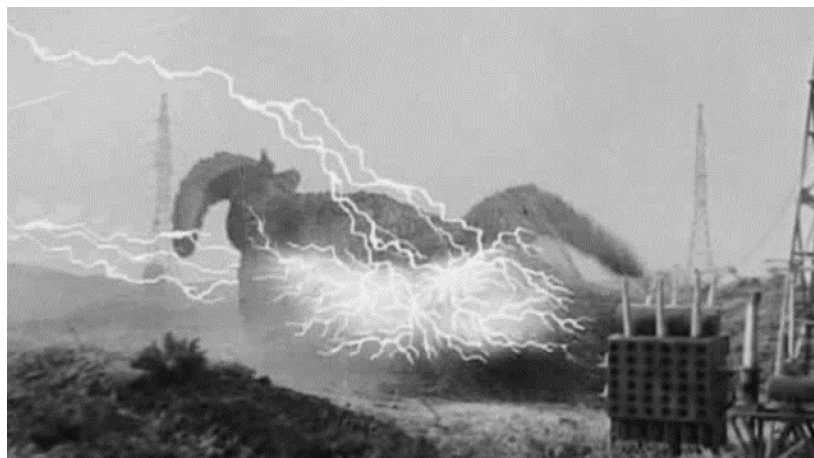


FIGURA 8

<sup>17</sup> HONDA, Ishiro. *Mothra vs Godzilla*. Tokyo: Toho Company, 1964.

O território, nesse sentido, aparece como algo ao mesmo tempo concreto e subjetivo, que ganha consistência à medida em que retorna. Nesse processo, os atravessamentos entre espaço e sujeito são múltiplos. No seu filme anterior, *Europa*<sup>18</sup>, Leonardo Mouramateus já tinha se debruçado sobre a Maraponga, traçando uma espécie de cartografia do bairro. Ali o desejo de pertencimento ficava mais premente, a vontade de perceber o lugar que lhe é entregue como uma herança, e no qual sua vida acontece: “As ruas onde vivo foram onde nasci. E antes disso minha mãe. E antes disso meus avós. Desenho estas ruas: não há lugar como nosso lar.”<sup>19</sup> As ruas do bairro são tracejadas em uma folha de caderno. Elas tem nome de países do continente europeu. Uma Europa ao mesmo tempo próxima e distante, dentro e fora. O filme é todo composto por micro-observações cotidianas, cenas prosaicas, por esperas e tempos livres. Ruas esburacadas, terrenos baldios, cortiço no boteco, banho de açude, crianças que brincam em uma casa abandonada. Aqui de novo as crianças aparecem inventando formas de transformar ruínas e areias de construção em dunas e aventuras.

Olhar aquelas ruas e pensar nos países a que seus nomes remetem cria um atrito. O termo Europa difere de si mesmo. Faz-nos pensar que existe mais de uma Europa. Ou perceber o lugar central que ela ocupa ao colocá-la lado a lado com a vida precária de Maraponga. Essa precariedade, no entanto, não é nem exaltada nem negada. O filme a observa, de perto. E parte dessa materialidade para propor os agenciamentos e conexões que realiza. Isso acontece, por exemplo, com o próprio Godzilla — que pode ser um monstro aterrorizante, ou então um dinossauro de borracha que fica jogado na duna de areia de construção [Figura 9] quando as crianças encontram outra diversão e o deixam de lado [Figura 10]. Ele é uma coisa e outra, a realidade não justifica, explica ou garante a ficção. É mais um desdobramento daquelas vidas e fabulações. Como reivindica Comolli no texto Elogio ao Cine-Monstro, “[...] seria preciso que cada coisa se transformasse em seu contrário. A ficção em realidade, o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento.”<sup>20</sup>

<sup>18</sup> MOURAMATEUS, Leonardo. *Europa*. Fortaleza: produção independente, 2011.

<sup>19</sup> Ibidem. [Sinopse do filme *Europa*].

<sup>20</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, op. cit, p. 94.



FIGURA 9



FIGURA 10

Essa atenção aos modos de vida da Maraponga é também uma maneira de se atentar para essa “arte de viver”, como evoca Godard em *Je vous salue, Sarajevo*: “A regra é a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda brota.”<sup>21</sup> Nesse sentido é que a materialidade do espaço e das cenas que ali transcorrem ganha força. Um espaço que justamente por estar de alguma maneira à margem dos fluxos centrais da cidade, guarda uma pluralidade de modos periféricos de estar no mundo. No último plano de *Europa*, Leonardo dança livremente, ao som de música eletrônica, em frente a um enorme retângulo prateado num descam-

---

<sup>21</sup> Tradução livre do inglês. GODARD, Jean-Luc apud EHMANN, Antje; BEIL, Ralf (Orgs.). *Serious Games*. War-Media-Art. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 88.

pado de grama. Um *outdoor* sem propaganda. Nesse gesto de deslocar a funcionalidade daquele objeto, a estrutura metálica deixa de ser falta para tornar-se presença — enquanto matéria de criação.



Em *Mauro em Caiena*, o mesmo *outdoor* sem propaganda retorna [Figura 11]. Dessa vez numa cena noturna, com uma iluminação que torna sua aparência ainda mais metálica, refletindo uma luz que estoura no canto superior direito. O plano é fixo e aberto. Vemos o *outdoor* por inteiro, e um menino ínfimo em relação a ele. O menino não dança, ele caminha e por alguns momentos corre no terreno descampado, sem um ponto de chegada. Aproxima-se do *outdoor*, observa alguma coisa por ali, e depois retorna correndo em direção à câmera.

Neste filme, o *outdoor* vazio — no cotidiano apenas um elemento corriqueiro que atesta no máximo a pouca presença de consumidores cobiçados pelas empresas no local — é virado do avesso. Ele adquire um tom artificial, como um corpo estranho, um intruso que habitasse aquele espaço. É também a Floresta Amazônica que talvez o tio tenha cruzado em três dias. É um rasgo naquela paisagem. Outros elementos que existem no cotidiano da Maraponga são utilizados, adquirindo tons ao mesmo tempo banais e sombrios: ruídos de serra elétrica, fios que amarram uma árvore que está sendo derrubada e retroescavadeiras.

Em uma bela cena noturna, Mouramateus filma — num plano fixo e aberto — uma retroescavadeira que se movimenta como em uma dança [Figura 12]. Os únicos focos de luz que vemos são dos faróis da máquina, que circula sem função aparente, desenhando o espaço enquadrado no plano. Três pessoas assistem, na penumbra. Ali, destituída de seus movimentos-padrão, e sem contornos definidos, a máquina transforma-se numa entidade desconhecida, ou um monstro como Godzilla, só que robotizado. Aqui de novo o avesso: uma máquina que existe para construir a cidade — e ergue uma enxurrada de prédios em Fortaleza todos os dias — parece aqui ameaçá-la.



FIGURA 11



FIGURA 12

Em uma outra passagem do filme, a mãe acorda Leonardo para filmar a árvore de sua infância que estava sendo derrubada. Também uma constante em Fortaleza, onde a prefeitura insiste em por abaixo as poucas árvores que restam na cidade. O filho não quer filmar, pois acordou de ressaca. Mas levanta-se a contragosto e vai. Explica:

Eu não queria filmar essa árvore sendo derrubada. Mas eu estava filmando tudo desde que a minha vida virou essa ficção científica grosseira, com tratores atravessando o silêncio que havia na rua, carros que fazem racha de madrugada e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos.<sup>22</sup>

É essa estranheza, essa mudança em seu cotidiano que é também fabu-

---

<sup>22</sup> MOURAMATEUS, Leonardo. *Mauro em Caiena*, op. cit.

lada no filme. Se a vida passou a ser uma “*ficção científica grosseira*”, o filme incorpora essa dimensão em suas opções estéticas. Nesse sentido, o uso de trechos de Godzilla se mescla às experiências do cotidiano. É como se o monstro que ameaça a cidade estivesse também em Maraponga, nessas máquinas e elementos estranhos que habitam aquele espaço.

*Branco Sai, Preto Fica* também compõe seu universo com um tom de ficção científica. Um dos personagens é um policial intergaláctico, que vem para a Terra investigar os crimes cometidos pelo estado brasileiro contra populações periféricas. Ele habita um container/nave espacial com luzes coloridas, dentro de onde fala com uma chefe que está no futuro e lhe dá orientações sobre como deve agir. Ela aparece em uma imagem projetada em uma das paredes do container. Para chegar aqui, no presente, o container balança e joga o personagem de um lado para o outro. Chega a ser cômica a forma de trabalhar esses elementos precário-tecnológicos, bem ao estilo de *filmes B*.

Sartana, o personagem que utiliza uma perna mecânica, protagoniza um episódio que segue nesse mesmo sentido de utilizar elementos que se aproximam da ficção científica. A perna que ele utiliza foi concedida pela empresa, que sorteou alguns ex-atletas para testarem o produto. Para tanto, eles recebem a perna mecânica gratuitamente, mas tem a obrigação de passar informações para eles através de um software de rastreamento. No filme, ele então *hackeia* o software da perna mecânica que utiliza. Um gesto que reconfigura os papéis assumidos na negociação com a empresa produtora. Desloca-o da condição de cobaia, ao tornar-se agente, nessa apropriação que faz de uma tecnologia de ponta. É uma forma de restituir a sua autonomia, a partir do uso subversivo de um instrumento capitalístico de controle. Aqui, diferente do policial intergaláctico que aterrissa no presente, e da bomba sonora que pode explodir o Planalto, esse acontecimento hoje em dia é perfeitamente possível. O que torna-o mais absurdo é justamente ele se passar em um lugar periférico como a Ceilândia, e nessas circunstâncias. Essa apropriação da tecnologia acontece em todo o filme, que em vários momentos conjuga elementos *high tech* com gambiarras: os aparatos que os personagens utilizam para se locomover, container de luzes coloridas, projeções na parede, túnel do tempo, reuniões secretas dentro do bunker da rádio clandestina para planejar a confecção da bomba sonora.

::



Além desse uso da tecnologia em *Branco Sai, Preto Fica*, outro gesto interessante que os dois filmes realizam é essa conexão que fazem com elementos e questões concretos relacionados aos espaços em que filmam. São diversos os exemplos nos filmes: a bomba sonora construída pelos personagens de *Branco Sai, Preto Fica*, o container/nave espacial, o túnel do tempo filmado dentro do metrô. Já *Mauro em Caiena* aproxima Godzilla das retro-escavadeiras, *outdoors* se transformam em chapas metálicas e utiliza diversos elementos do cotidiano deslocando-os de suas funções. É nesse gesto de múltiplos deslocamentos que a fabulação se dá, podendo ser ao mesmo tempo real e ficção, como reivindica Comolli. Ela se forma por agenciamentos. Trata-se de conectar mundos, compor com eles. De criar relações em vez de firmar identidades que se encerram em si mesmas.

Ao elaborar sobre seu filme, Leonardo Mouramateus escreve:

*Mauro em Caiena* é um diálogo entre mim mesmo e um tio que tinha a minha idade 20 anos atrás. Tento encontrá-lo olhando a paisagem que um dia ele talvez olhara e atravessara. Encontrei, num tio de quem só ouvira histórias, uma possibilidade de viver na cidade em que nasci, num presente possível, através do cinema. Partir por motivos econômicos, por angústias pessoais, ou simplesmente pela vontade de se aventurar. Fazer um filme. Se apaixonar perdidamente por alguém numa festa. São proposições de mundo. Maneiras de sentir-se menos só.<sup>23</sup>

Os filmes aqui analisados, como propõe o texto de Mouramateus, remetem ao cinema como uma forma de contato com o mundo. De acordo com a proposição de Simondon, “O homem já não tem necessidade de uma liberação individualizante, e sim, de uma mediação.”<sup>24</sup> O fazer cinema, nesses casos, acaba sendo essa mediação. Através do ato de fabular *com* instaura um comum que passa pela produção de sentidos — éticos e estéticos —, e pela afirmação da existência enquanto criação. Como propõe Deleuze:

O que é preciso é pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. [...] Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistem. De certa maneira, é o povo que falta,

<sup>23</sup> Idem, [Mauro em Caiena](#), 2014. [Texto na página do diretor]

<sup>24</sup> SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, potentiel et métastabilité*. Paris, Edition Aubier, 2007, p. 122.

como dizia Paul Klee.<sup>25</sup>

Se é o povo que falta, ele está por ser inventado. É o que fazem os filmes aqui analisados. Eles inventam os sujeitos filmados e o espaço ao seu redor, a partir da relação entre eles. Aproximam-se, portanto, do que aponta Cezar Migliorin a partir de dois filmes brasileiros recentes que abordam o espaço urbano: “As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas.”<sup>26</sup> Essa afirmação pode ainda ser desdobrada numa espiral infinita entre os termos. O que importa é justamente que o foco esteja nesses atravessamentos, mais do que em uma hiperconcentração em alguma das pontas.

Além da relação dos sujeitos com o espaço, em *Mauro em Caiena* e *Branco Sai, Preto Fica* a ativação da memória — que é ao mesmo tempo individual e coletiva — é um outro elemento fundamental. A forma como o narrador em *Mauro em Caiena* relembra os episódios relacionados ao tio e os conecta com a sua vivência em Caiena, e o modo como os personagens de *Branco Sai, Preto Fica* inventam suas vidas nesses corpos fraturados pela tragédia são também maneiras de trazê-la para o presente, e nele criar possíveis.

Para tanto, os filmes criam uma relação de espiral com o tempo. Em *Branco Sai, Preto Fica* há a coexistência de tempos embaralhados: é como se já tivesse acontecido um apocalipse no passado (com a construção de Brasília e o projeto de erradicação da pobreza), eles vivem num presente pós-apocalíptico melancólico, e o futuro seria como um pré-apocalipse, em que a humanidade está tentando evitar novas catástrofes. Os problemas que eles precisam resolver no futuro são próximos dos que são vivenciados hoje, mas é possível de reconhecê-los e tentar fazer justiça justamente por situarem-se já num passado estanque, que em certa medida os apazigua. Em *Mauro em Caiena* há também essa espiral na relação de Leonardo com o tio, pois ele está em uma idade próxima da que Mauro foi para Caiena, e vivencia esse questionamento sobre a vontade de partida, já que também muitos amigos estão saindo dali. É novamente aqui como num ritornelo, esse desejo que retorna da partida, e simultaneamente, da volta para casa — que nunca é como antes, como afirma

<sup>25</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 157.

<sup>26</sup> MIGLIORIN, Cezar. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa; O céu sobre os ombros. *Revista ECO-PÓS*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 163, 2011.

Deleuze: “O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos.”<sup>27</sup>

Esse movimento do tempo se relaciona com a ideia de que a cada momento estamos produzindo e sendo produzidos: seja nós mesmos, as formas de estar no mundo, os espaços e os territórios que habitamos. Os filmes, portanto, enquanto máquinas produtoras de agenciamentos, propõem a invenção de uma existência nesses locais periféricos — Maraponga e Ceilândia. Acabam por estabelecer com a cidade um papel fundante, não a representação de uma periferia que já está dada. Eles escapam às abordagens sociológicas tradicionais que estabelecem *a priori* formas de se retratar a periferia. Um gesto que parece aproximar os desejos não formatados de quem vive ali e quer inventar formas naquele espaço: “Trata-se de construir não apenas no real, mas também no possível, em função das bifurcações que ele pode incitar.”<sup>28</sup>

Numa dessas bifurcações está Godzilla. A possibilidade de ser monstro. De ser cachorro, lembrança — ou um policial intergaláctico.

---

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010. p. 181.

<sup>28</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose*, op. cit., p. 155.

## TRADUÇÃO ESSE BICHO, ESSE

Mauricio Mendonça Cardozo  
UFPR/CNPq

**RESUMO:** Este ensaio problematiza alegoricamente o lugar que costumamos reservar à tradução literária em nosso mundo, discutindo o modo como esse enquadramento pode condicionar as possibilidades de leitura de um texto traduzido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Crítica. Leitura de tradução. Bestiário. Surpresa.

## TRANSLATION, THE ANIMAL

**ABSTRACT:** This essay discusses allegorically the place we usually assign to literary translation in our world, discussing how this placing can limit the possibilities of reading a translated text.

**KEYWORDS:** Translation. Criticism. Translation reading. Bestiary. Surprise.

*Mauricio Mendonça Cardozo* é professor associado de Letras na Universidade Federal do Paraná.

## TRADUÇÃO ESSE BICHO, ESSE

Mauricio Mendonça Cardozo

*Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e épocas.*

Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero,  
*O livro dos seres imaginários*

*Au commencement de toute considération sur les animaux il y a ou il devrait y avoir la surprise, la surprise qu'ils existent.*

Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*

[...] *imaginando o que o menino quis dizer com "mergulhar na surpresa!"*

Mauricio Pereira, *Mergulhar na surpresa*

Que bicho é esse, a tradução? É bicho magro de volição? É bicho gordo de impeditivos? É bicho de uma cabeça com dois rostos, ou de duas com uma só face? Quiçá sem cabeça? Será que é bicho invisível, transparente, hábil de ser no vão da criatura? Ou é bicho de só se ver quando se quer? Se não é bicho que se apresente, como é que se faz presente? Se não é visível, como é que se dá a ver? Tradução é bicho à vista ou bicho à escuta? Tem corpo esse bicho sem corpo da tradução? Ou será que é bicho de alma alheia? E se a alma é de outro, de quem é a voz que ressoa no corpo-a-corpo sem corpo da tradução? É voz de dizer ou de calar intuitos? Tem língua esse bicho boca a boca? Tem braços longos esse bicho de mão em mão? Ou curtos de nunca não poder abraçar ninguém? Tem pernas esse bicho vagamundo, ou é um bicho defeito de mundo? Importam seus chifres se é bicho de olhos rasos? Importam suas aleivosias, se é bicho de coração fundo? Importam seus pés descalços, se todo bicho é bicho descalço? Que bicho é esse de não dar as costas sem ser todo em frente?

Essas perguntas podem despertar certa estranheza. Elas não se colocam como de costume. É como se algo nelas estivesse fora de lugar. Ainda assim,

são exemplares do quanto haveria para se perguntar, se nos permitíssemos fazer tais perguntas.

Mas não há mistério quanto a isso: a questão é que esse bicho que chamamos de tradução não se manifesta de maneira inequívoca. A tradução é muitos bichos diferentes. E há sempre algo em suas diversas formas de se manifestar — como também seria de se supor dos dragões, evocando aqui a primeira epígrafe que abre este trabalho — que encontra em nossa imaginação algum tipo de reverberação. Ou, dito de outra forma: há sempre algo nos modos como imaginamos a tradução, que é revelador dos bichos que nos habitam. E como são muitos os modos de imaginá-la, nada mais sugestivo do que o lugar do bestiário para desenvolver alegoricamente esta discussão. Afinal, é também de uma questão de lugar que se trata aqui, uma vez que responder a tais perguntas — sejam elas insólitas ou não — é sempre uma forma de acomodar (ou de aprisionar) esses bichos todos num determinado lugar, numa ordem estabelecida.

#### OUTROS BICHOS: MESMOS LUGARES

*O livro dos seres imaginários*, de Borges e Guerrero, em sua tradução brasileira, inicia sua série bestial com a figura do dragão.<sup>1</sup> Manifestando-se das mais variadas formas no seio das mais diversas tradições ao longo dos milênios — heterogeneidade e ancestralidade que, paradoxalmente, já anunciam o caráter proibitivo da escrita de um verbete, mesmo no âmbito de um bestiário —, duas de suas características são destacadas no espaço que lhe cabe nessa obra: sua “capacidade de assumir muitas formas” e suas muitas “semelhanças” com outros seres.<sup>2</sup>

Quanto a sua versatilidade morfológica, os autores inscrevem as formas do dragão na ordem do inescrutável, o que podemos entender tanto como algo da ordem do não compreensível — do impenetrável, insondável, inacessível, para usarmos, aqui, figurações tradicionais de uma hermenêutica clássica — quanto como algo da ordem do irredutível, do não esgotável num afã de tota-

---

<sup>1</sup> Isso acontece na edição brasileira (Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2000). Na edição em espanhol que pude consultar (BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.), a organização alfabética desloca o dragão para outro lugar do bestiário. Essa diferença de organização do bestiário em português, que não segue uma ordem alfabética, representa um ponto de partida importante para esta discussão.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 15.

lização.

Quanto às semelhanças do dragão, os autores simplesmente as enumeram, apontando-nos ao todo nove:

[...] seus cornos se assemelham aos de um cervo, sua cabeça à do camelo, seus olhos aos de um demônio, seu pescoço ao da serpente, seu ventre ao de um molusco, suas escamas às de um peixe, suas garras às da águia, as plantas de seus pés às do tigre e suas orelhas às do boi.<sup>3</sup>

Para além do universo de possibilidades interpretativas que cada uma dessas semelhanças inaugura, caberia destacar, ainda, que esse esforço de enumeração está associado justamente ao número nove, um número que, na tradição chinesa, evoca uma série de significações simbólicas particulares, como sorte ou bom agouro, mutação e, entre outras, uma expressão de grandeza: de um extremo do mensurável, de um limite máximo do enumerável, enfim, de um quase transbordamento do finito. Assim, além do que possamos desdobrar de cada uma das características enumeradas, também podemos ler essa enumeração pela via da exemplaridade de um conjunto muito grande de semelhanças, de um conjunto de semelhanças que não se esgotaria em si mesmo, que tenderia ao infinito: de um conjunto para além do conjunto.

O dragão é também o único dos “seres imaginários” citado no breve prólogo ao referido livro — que reúne dezenas de outros seres imaginários —, o que parece antecipar uma discreta exemplaridade. É como se, por sua inescrutabilidade morfológica e pelas semelhanças que revela com um número (i)menso de seres, o próprio dragão já se apresentasse como uma espécie de bestiário de si mesmo, figurando não apenas como item dessa coleção borgeanamente babélica, mas também como potenciação da ordem em que se inscreve: como uma espécie de Aleph dos seres imaginários.

O que tem cornos de cervo, cabeça de cervo, olhos de cervo, pescoço de cervo e ventre de cervo? Mesmo que nos permitíssemos surpreender, a resposta não promete grandes surpresas: um cervo, muito provavelmente. Mas e quanto ao dragão? Ora, se o dragão assume inúmeras formas (o dragão é de muitas formas diferentes) e se as suas formas se definem menos pela diferença do que pela semelhança com as formas de outros seres (em suas manifestações singulares, o dragão é, em grande medida, o que ele é *na rela-*

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 15.

ção com outros seres), é possível supor que, ao nos perguntarmos o que é um dragão, estejamos mesmo diante de um caso diferente daquele do cervo.

É claro que alguém poderia logo objetar que os dragões, diferentemente dos cervos, não existem no mundo *real* e que nisso residiria toda a diferença. De fato — mesmo sem ignorar a complexidade do que se possa entender por esse *real* —, esta é uma diferença que poderíamos aceitar como bastante relevante, especialmente se aqui se tratasse de discutir a existência (ou não) dessas criaturas — o que, obviamente não faz parte dos objetivos deste ensaio. Mas ao invés de reduzirmos essa discussão ao binário da existência ou não dos dragões — o que, em última análise, cumpre mais o fim de banir (resolver por exclusão) do que o de enfrentar a questão —, poderíamos entender essa diferença nos termos de uma variação do modo como cada uma dessas criaturas existe: podemos dizer que, se cervos existem de um determinado modo (diríamos: factualmente, realmente, de verdade, etc.), dragões existem de outro modo (diríamos: imaginariamente, ficcionalmente, miticamente, etc.), o que não significa que estes *não* existam (em absoluto), tampouco que estes existam *menos* do que aqueles. Afinal, é de seres que partilham desse mesmo modo (imaginário, ficcional, mítico) de existência que se constitui o pequeno bestiário de Borges e Guerrero, espaço em que dragões existem a seu modo, mesmo que tenhamos de admitir que não existam em outros sentidos.

Contudo, aceitar uma forma particular de existência dos dragões também não é o bastante para responder à pergunta — o que é um dragão? Antes de voltarmos a ela, caberia aqui retomar a questão do lugar, levando em conta que o lugar em questão costuma se instaurar como uma forma de enquadramento, o que, por sua vez, pressupõe uma determinada lógica de organização de nosso mundo.

Obras como a *Enciclopédia ilustrada*<sup>4</sup> ou o *Gabinete de história natural*<sup>5</sup>, do multiartista tcheco Jan Švankmajer — enquanto expressão contemporânea de uma tradição que poderíamos fazer remontar ao maneirismo rodolfiano de Giuseppe Arcimboldo —, dão-nos uma dimensão da força condicionante desses lugares, uma vez que suas obras colocam em evidência o poder performativo das estruturas de organização do nosso mundo e os efeitos de realidade

---

<sup>4</sup> Cf. ŠVANKMAJER, Jan. Švank-meyer's Bilderlexikon (1989). In: *Das Kabinett des Jan Švankmajer*. Das Pendel, die Grube und andere Absonderlichkeiten. Org. Ursula Blickle. Viena: Verlag für Moderne Kunst, 2011, p.111-133.

<sup>5</sup> Cf. Idem, *Das Naturgeschichts-Kabinett des Jan Švankmajer*. In: *Das Kabinett des Jan Švankmajer*, op. cit., p. 147-171.



que produzem, mesmo quando utilizadas para *organizar* os cúmulos do real. Valendo-se dos mesmos procedimentos de ilustração utilizados por naturalistas ao longo dos séculos — para compor seus desenhos e colagens de seres formados por órgãos humanos, ossos de animais, frutos, insetos, fósseis, etc. — e do mesmo rigor técnico utilizado na preparação de espécimes que integram as grandes coleções de museus de história natural — para compor seus seres de conchas, ossos, raízes, membros de animais empalhados, insetos secos, etc. —, Švankmajer mostra-nos, com toda a singularidade de sua obra, que as lógicas de organização da vida — real, imaginária — não são apenas parte do nosso mundo, mas, também, produtoras de mundo.

Diante disso, podemos dizer que a pergunta “o que é um cervo?” não é mais simples de se responder apenas porque cervos são seres mais simples, mas, sim, porque o conjunto dos seres que chamamos de cervos já está circunscrito, de partida, pela mesma lógica que funda o horizonte de possibilidades para a resposta que buscamos. E essa lógica, como bem sabemos, é a lógica dos paradigmas, das associações por semelhança, das generalizações, das reduções exemplares, das categorizações, das relações de reino, filo, classe, ordem, família, gênero, espécie; enfim, é a lógica fundadora dos lugares. E nesse mundo lógico de Aristóteles a Lineu, em geral, não é dado, aos seres, senão uma única possibilidade de enquadramento: o seu, aquele que lhe é próprio, específico, natural. Tamanha é a força desses lugares, que mesmo as criaturas mais surreais do mundo surreal de Švankmajer, extravasando todos os limites dessas lógicas de enquadramento, acabam sendo aparentemente acomodadas na mesma ordem do chamado mundo dos seres vivos — por mais que a inquietude de tal acomodamento não cesse de incitar uma desconstrução da própria ideia de ordem em que essas suas criaturas se inscrevem.

Sem desprezar aqui o fato de que os modos de organização do nosso mundo também se transformaram ao longo dos séculos, o caso das criaturas de Švankmajer, do ponto de vista de sua relação com o lugar e com a ordem em que se inscrevem, parece se aproximar mais do caso dos dragões do que dos cervos. Não por serem os dragões meras criaturas imaginárias (de quem se poderia dizer mesmo que não existem); muito menos por serem criaturas mais complexas do que as chamadas reais. A julgar pela descrição que deles fazem Borges e Guerrero, a complexidade da questão residiria, antes, no fato de que o dragão, no mesmo gesto em que se define como tal, também coloca

em xeque a lógica que o define: como categoria, por manifestar-se de formas tão diferentes e inescrutáveis — traço característico que o define, ao mesmo tempo em que transborda e desconstrói a própria noção de categoria; mas também como singularidade, na medida em que o dragão não se constitui apenas à diferença de outros seres (como seria de se esperar dos demais seres vivos, como os cervos), mas também, e fundamentalmente, a sua semelhança.

Assim, ao mesmo tempo em que constitui objeto ancestral desse esforço de categorização do imaginário, como o que testemunhamos na tradição milenar dos bestiários<sup>6</sup>, o dragão se impõe também como forma de resistência às naturalizações categóricas e como modo peculiar de fundação de uma singularidade: o dragão só é um dragão na medida em que é também muitas outras coisas (cornos de cervo, cabeça de camelo, olhos de demônio, pescoço de serpente, etc.), o que, no entanto, não o torna nenhuma dessas outras coisas (cervo, camelo, demônio, serpente), nem faz com que ele seja menos dragão. Para responder à pergunta levantada anteriormente, poderíamos simplesmente dizer: o dragão é um dragão — e é importante destacar que, nesse caso específico, essa resposta seria mais do que mera tautologia.

#### TRADUÇÃO, UM BICHO?

Não diríamos da tradução que ela é uma criatura estranha, surreal, como bem poderíamos fazer em relação às criações de Švankmajer. Mas, em geral, mal nos damos conta de como são estranhos certos procedimentos e hábitos ligados à leitura e à circulação de textos traduzidos: não há nada mais comum e corriqueiro, por exemplo, do que tomar o texto traduzido pela obra original. Aliás, diremos, com a maior naturalidade do mundo, que é justamente para isso que servem as traduções. Leremos, por exemplo, a tradução do *Fausto*, de Goethe, falaremos das qualidades estéticas do texto de Goethe e ficaremos encantados com a singularidade (genialidade, para usar um termo mais apropriado a sua época) do autor desse clássico da *Weltliteratur*. Diremos então, com muito orgulho, que já lemos Goethe. Diremos que gostamos (ou não) de Goethe. Diremos que Goethe nos foi fundamental em algum sentido

---

<sup>6</sup> Ao menos enquanto pudermos remontá-la à tradição fundada a partir do *Physiologus*, manuscrito anônimo que teria sido compilado em torno do século II e fortemente difundido no medievo europeu.

(ou não). Citaremos *esse* Goethe, o que lemos, nas epígrafes de nossos trabalhos, assumindo que *esses* excertos, os que lemos, sejam representativos de alguma questão importante que nos move.<sup>7</sup> E, em geral, faremos isso tudo, e ainda muito mais, sem nem mesmo *levarmos em consideração* o fato de que o que lemos, efetivamente, não foi um texto escrito por Goethe, mas, sim, um texto escrito a partir do texto de Goethe. Ou seja, um texto escrito em nossa língua, produzido por uma pessoa diferente, que pensa diferente, que gosta de coisas diferentes, que tem sua própria história de vida, suas próprias manias, suas próprias virtudes, seus próprios vícios e que, por via de regra, não apenas nasceu e vive(u) em outra língua-cultura — que não a alemã —, como também nasceu e vive(u) em uma época e em um mundo completamente diferentes daqueles de Goethe — como não admitir algum grau de descentramento nesse lugar do real de nossa prática de leitura de traduções?

Em alguns casos, ignoraremos solenemente essa condição e simplesmente a descartaremos como sendo irrelevante, pressupondo que a tradução possa dar conta de algo que nenhuma outra prática humana é capaz de fazer, a saber: de uma mediação não mediada, imediata — o grande sonho implícito no projeto de um homem moderno. Na maior parte dos casos, porém, teremos plena consciência dessa condição; tomaremos até mesmo o cuidado de citar o nome do tradutor nas referências bibliográficas, ou, no caso de haver traduções diferentes à disposição, optaremos pela que mais se adequar aos nossos propósitos. Ainda assim, apenas muito raramente levaremos essa condição em consideração, o que implicaria considerar esse dado como parte constitutiva de nossas questões.

Ora, se nos permitirmos projetar um olhar minimamente inquieto sobre esses hábitos que costumamos naturalizar tão pacificamente, não será difícil perceber como nossa vida comum é repleta de práticas bastante estranhas, que nem sempre correspondem às expectativas mais básicas daquilo que inscrevemos genericamente no campo do real. O movimento de desnaturalização de alguns de nossos hábitos ligados à tradução impõe-se, portanto, como um imperativo de reconfiguração de nossa relação com a tradução, o que pressupõe necessariamente uma reestruturação do lugar em que a enquadrados — ou um redimensionamento do real.

Também não diríamos da tradução que ela é um ser imaginário, como o

---

<sup>7</sup> É claro que isso também se aplica ao texto de Borges e Guerrero, que cito em epígrafe na tradução de Carmen Vera Cirne Lima.

dragão de Borges e Guerrero, na tradução de Carmen Lima, especialmente se estivermos falando da tradução de um texto de caráter mais instrumental. Mas mesmo no âmbito da leitura e da circulação de traduções desses textos ditos técnicos, não deveríamos ignorar a força (mágica, simbólica, performativa) envolvida no gesto em que um texto (o texto traduzido) passa a *valer o outro* (o original): também nas situações mais comuns da vida cotidiana, é preciso haver uma espécie de pacto ficcional mínimo para que um texto traduzido seja *aceito* como o original, dado que se trata sempre, efetivamente, de outro texto.

Voltando ao campo da tradução literária — por mais que nem sempre costumemos nos referir a esses tradutores como criadores de quimeras e outros monstros dignos de figurar num bestiário —, não podemos deixar de evocar aqui, a propósito de seres imaginários, a obra ensaística e tradutória de Haroldo de Campos. Num ensaio publicado originalmente em 1987, em que discutia sua noção de tradutor como um *transfingidor*, Haroldo já afirmava não haver nada mais oportuno, naquele momento em que começava a se desenhar um movimento de desmistificação dos ideais de servilidade e fidelidade na tradução, do que “repensar a própria tradução enquanto ficção”<sup>8</sup>. E igualmente digna de menção, nesse contexto, é a referência a sua ideia de tradução como *reimaginação*, desenvolvida especialmente no âmbito de seu trabalho de leitura e tradução da poesia chinesa clássica.<sup>9</sup> Quanto ao caráter inusitado — imaginário, quimérico? — desse modo de pensar e de fazer a tradução, o próprio autor pondera:

Tudo isso não será, afinal, uma fantasia especulativa, uma *fata morgana*, o efeito de “miragem” da operação tradutória? Talvez. Mas os resultados da operação, como tais, não são ilusórios.<sup>10</sup>

Mesmo diante dessas remissões tão pontuais a uma obra tão vasta, talvez não fosse de todo um despropósito imaginar que, se o idealizador da *trans-*

<sup>8</sup> CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfingidor. In: *Haroldo de Campos - Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 120.

<sup>9</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Escritos sobre Jade*. Poesia clássica chinesa. Org. Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2009. Cf. em especial: p. 13, 24 e 98, passagens em que o autor equipara sua conhecida noção de *transcrição* à noção de *reimaginação*.

<sup>10</sup> CAMPOS, Haroldo de. A torre do grou amarelo de Li Po a Mao Tse-Tung. In: *Escritos sobre Jade*, op.cit., p. 111.

*luciferação mefistofáustica*<sup>11</sup> não chegou a propor uma compreensão de tradução como *transbestialização* ou *transdragonização*, talvez não tenha ficado muito longe disso. Como criaturas imaginadas, suas traduções da poesia clássica chinesa bem poderiam ocupar o lugar de seres imaginários num bestiário mais particular da poesia traduzida e, nesse movimento, não estariam tão distantes do lugar ocupado por criaturas como os dragões. Afinal, a tradução tampouco é um bicho, mas bem poderíamos pensá-la a partir dessa sua condição bestial, animal. E se noutra ocasião<sup>12</sup> desenvolvemos um exercício reflexivo sobre a tradução justamente a partir da condição radical com que a questão da alteridade se impõe em nossa relação com os animais, façamos, a seguir, um breve exercício imaginativo, que, à guisa de um pequeno bestiário tradutório, apresente algumas possíveis manifestações do que se poderia esperar desse bicho chamado tradução.

#### PEQUENO BESTIÁRIO TRADUTÓRIO

*Tradução – bicho proscrito*: bicho que se manifesta a contrapelo, no imperativo de sua ausência (bem podíamos falar de banimento). É ausência frequente entre puristas, essencialistas e cultores da intangibilidade da aura artística, mas também em várias outras rodas. Seu traço mais característico é a proscrição de qualquer campo de validade que se pretenda digno, justificada pelo estigma de que a tradução seria sempre traidora, corrompedora, insuficiente, etc. Trata-se de um bicho que se cria nos terrenos baldios do original. É um bicho arredo e nada gregário, mas ainda assim, é dele que se servem muitos leitores nas horas mais difíceis, sem que, para tanto, precisem admitir publicamente esse desvio inadmissível de conduta.

*Tradução – bicho transcrito*: da mesma família que o bicho proscrito, diferenciando-se deste por sua maneira peculiar de se fazer presente, ao bicho transcrito não é dada a possibilidade de ser mais do que uma só coisa, o que, nesse caso, a praxe humana acabaria naturalizando como: o próprio original. Figura constante nas mais variadas rodas, independentemente de classe social

<sup>11</sup> Cf. Idem. *Post Scriptum* / Transluciferação Mefistofáustica. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 179-209.

<sup>12</sup> Cf. CARDOZO, Maurício Mendonça. Ler o poema em tradução: relação, continuidade e descontinuidade na tradução. In: BECKER, Paulo; BARBOSA, Márcia Helena S. (Orgs.). *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2013, p. 77-93.

ou grau de instrução, seu traço mais característico é a violência com que incorpora, nos mais altos níveis de idealização, a lei inapelável da equivalência. É um bicho triste, estéril, e apesar de sua presença forte em um sem número de contextos discursivos da vida humana, não lhe é concedida a graça da visibilidade de si próprio, a não ser, quando fere sua própria lei — o que só ocorre quando respira.

*Tradução – bicho prescrito:* como uma variação do bicho transcrito, o bicho prescrito se caracteriza fundamentalmente pela perda de validade. Em geral, essa característica é tributada à crença de que toda tradução é efêmera, mas, para sermos mais precisos, precisamos completar a descrição, dizendo que se trata de uma característica tributada à crença de que toda tradução é efêmera e de que o tempo passa apenas para as traduções. Apesar de ser um bicho muito comum nos mais variados círculos de convivência, seu couro é especialmente apreciado no mundo editorial, onde é usado como justificativa suficiente e irrefutável para qualquer novo projeto de tradução. Conta-se que, em certos mundos imaginados, o bicho prescrito é capaz de reverter a lei de sua existência: nessas terras distantes — menos no espaço que no momento, para fazer ecoar Caetano —, acredita-se que esse bicho, ele próprio, seja o responsável pela invenção de uma forma de validade para a obra que ele assume como origem.

*Tradução – bicho reescrito:* configurando-se aparentemente como um gênero de origem bem mais recente na linha evolutiva da família dos bichos da tradução — por mais que historiadores da área insistam em associar seus hábitos peculiares a práticas ancestrais, que já seriam bastante comuns entre os romanos —, o bicho reescrito é também considerado, em círculos mais conservadores, como um caso de mutação patogênica. Controvérsias à parte, parece haver certo consenso em torno da ideia de que se trata de um caso de ruptura — ao menos teórica — com a lei da equivalência. Na Europa Central, especialmente na região renana, o bicho reescrito passou a desenvolver hábitos fortemente prospectivos a partir da década de 70 do século XX, mas não chegou a se reproduzir mais amplamente nos meios literários germânicos. Na América do Sul, especialmente no Brasil, o clima temperado dos círculos poéticos paulistanos parece ter favorecido decisivamente sua proliferação, tendo forte impacto sobre as gerações seguintes dos bichos da tradução nesse continente.

*Tradução – bicho além:* Identificado em pesquisas recentes, o bicho além se

manifesta mais predominantemente nas matas fechadas das regiões tropicais e subtropicais da tradução literária. Sendo provavelmente um cruzamento genético do bicho reescrito com um bicho de outra família (certamente de matriz literária), o bicho além não deixa de se definir por suas relações retrospectivas — sem, no entanto, restringi-las às constrictões da equivalência —, mas confere especial atenção aos sentidos éticos e críticos de suas relações prospectivas. Pesquisadores tradicionais e respeitados objetam que, como já se lê no próprio nome da criatura, não se trataria de um bicho tradutório por excelência, mas, sim, de outro tipo de bicho, adaptado ao habitat da tradução. Embora ainda existam poucos estudos a seu respeito, muitos pesquisadores também veem essa família como bastante promissora — ainda é cedo para dizer se é um bicho raro na natureza, ou se nós é que ainda não descobrimos um modo mais eficaz de percebê-lo.

#### TRADUÇÃO E SURPRESA

Para falar de lugares, enquadramentos e constrictões, poderíamos ter feito um percurso bem diferente até aqui, começando por elencar as perguntas mais candentes da pesquisa contemporânea no campo dos Estudos da Tradução e mergulhando, em seguida, na discussão de algumas questões de fundo epistemológico. A partir daí, poderíamos ter enumerado exemplarmente uma série de pensadores e correntes da tradução: indo a Cícero e Horácio e voltando a passos largos; passando, quem sabe, por Jerônimo, Bruni e Lutero, por franceses, alemães e ingleses, entre outros; saltando, depois dessas estações, para meados do século XX, em que poderíamos ter apontado diferentes formas de institucionalização da tradução pelo mundo. Isso tudo até chegarmos ao estado atual do campo disciplinar da tradução, que se define, cada vez mais paradigmaticamente, como um campo voltado à pesquisa aplicada — em que a pesquisa básica tem uma representatividade bastante discreta —, mais empenhado em padronizar suas metodologias de formação e pesquisa, do que em repensar suas questões de fundo.

Acontece que nem um percurso panorâmico e analítico, como o sugerido, nem o esboço de um bestiário da tradução, como o ensaiado acima, é capaz de escapar à lógica fundadora dos paradigmas, das coleções, dos enquadramentos; enquanto isso, a tradução, ocupando seu lugar, resiste ao lugar. A questão é que a tradução é todos esses bichos, a um só tempo.

Como vimos, nem mesmo um dragão, no lugar instaurado por um bestiário de seres fantásticos e imaginários, é capaz de escapar totalmente a essa lógica, subvertendo-a de um modo bastante particular. O dragão é um dragão, o que significa dizer que ele é também muitos outros bichos ao mesmo tempo, mas sem deixar de ser um dragão. Do ponto de vista de sua cabeça, é um camelo, do ponto de vista de seu pescoço, é uma serpente. Mas sua cabeça de camelo não o torna um camelo. Seu pescoço de serpente não faz dele uma serpente. Assim como ter cabeça de camelo e pescoço de serpente não faz dele menos dragão.

Como o dragão, a tradução também parece ocupar uma condição bastante particular no mundo das práticas discursivas: a tradução é capaz de assumir muitas formas — ainda que às vezes preferamos ignorar as evidências disso — e, mesmo do ponto de vista de uma noção mais estrita, desenha-se sempre a partir de suas relações com outras criaturas: com o chamado texto original — por excelência, a relação fundadora de sua condição ontológica mínima: a de *ser tradução* de algo —, mas também com todo o mais — sim, porque há mais, muito mais, justamente por que toda tradução se funda nessa sua condição ontológica mínima: a de *ser* tradução de algo.

Que bicho é a tradução? Como no caso do dragão, essa pergunta tem muitas respostas, o que significa dizer que, a seu modo, a tradução também resiste a satisfazer a lógica que funda essa pergunta. A tradução de um poema é obra de uma literatura estrangeira *ao mesmo tempo* em que é obra da literatura em que o poema traduzido se inscreve, posto que é, a um só tempo, o *poema original* que reinventa noutra língua e a *reinvenção* desse poema original. Assim, a tradução resiste a responder a pergunta nos termos previstos no jogo que funda essa pergunta. E ao resistir, mostra-nos limites desse jogo, mostra-nos, sobretudo, que há outros jogos possíveis. É diante dessa evidência — para quem puder aceitá-la como tal —, que percebemos o quanto o lugar que lhe cabe tradicionalmente — e que costumamos naturalizar, como se fosse absoluto — é limitado, limitante, aprisionante.

Como consequência disso, temos que ao bicho da tradução, assim como ele é lido, pensado e discutido mais convencionalmente, não costumamos conceder, senão, a possibilidade de ser aquilo que esperamos dele: que seja o original, que seja aquilo que lemos no original, que seja aquilo que sabemos sobre o original, que seja aquilo que imaginamos ser o original, que seja, enfim, tudo aquilo que desejamos do original. E diante desse desejo arrebatador,



qualquer coisa diferente — como seria mesmo de se esperar — inscreve-se categoricamente na ordem da distorção, do erro, do acréscimo, da falta, etc., como se a diferença, na tradução, não pudesse significar nada mais do que uma forma de estigma. Em outras palavras: não concedemos ao texto traduzido a menor possibilidade de nos surpreender. Não há espaço para a surpresa numa tradução *compreendida* nesses termos — outra forma de dizer que, agindo assim, não lhe concedemos uma possibilidade de vida.

O curioso, nesses momentos, é que raramente levamos em conta o fato — notório, evidente — de que nem a tradução, nem bicho algum — vivente ou imaginário — seria capaz de satisfazer tamanhas demandas. E mais: dificilmente levamos em conta o fato de que o texto traduzido — que, apesar de tradução, também é sempre outro texto — tampouco é capaz de deixar de ser o que ele é, e por mais que lido de modo absolutamente restritivo, nunca deixará de resistir a esse modo de leitura, não cessando de dar evidências de sua singularidade ou, se quisermos, de sua existência.

A esta altura — retomando aqui a segunda epígrafe que abre este trabalho —, caberia lembrar o imperativo de Jean-Christophe Bailly, proposto como ponto de partida para uma discussão interessada em problematizar a condição a que os humanos costumam reduzir os animais: a evidência de que a tradução existe — como um texto para além de sua relação à luz e à sombra do original, e para além da estigmatização de suas diferenças — é justamente o que nos deveria propiciar ocasião para a surpresa. É porque a tradução *diz de novo* o original, mas, ao fazê-lo, diz ainda muitas outras coisas, *diz de si*, que ela se evidencia como um bicho vivo, de vida própria — por mais que definido à semelhança de outros —, cuja existência não só não se deixa calar, como também não se reduz às nossas expectativas: a tradução é capaz de surpreender.

Entre o modo convencional como costumamos ler traduções e o horizonte que aqui se abre, impõe-se um trabalho difícil de redimensionamento do lugar que reservamos a esse bicho chamado tradução, um trabalho de abertura de espaço, nessa relação, para a possibilidade da surpresa. E uma vez que a tornemos possível, daremos início a um novo jogo, cujo primeiro movimento consiste em "mergulhar na surpresa", como na máxima enigmática do menino da canção de Mauricio Pereira, evocada na última das epígrafes que abre, mas também encerra este trabalho, como se abrisse de novo a conversa, fazendo deste ensaio um gesto epigráfico das surpresas por vir.

## A METAMORFOSE DAS FORMAS EM TATIANA BLASS

Viviane Baschirotto  
UDESC/PROMOP

**RESUMO:** Este artigo é uma pequena parte da dissertação de mestrado defendida em 2015 que se ocupou de pensar o gesto artístico da artista visual brasileira Tatiana Blass. Cada artista possui um gesto que carrega consigo, que se encontra como uma persistência e recorrência em sua produção e sempre retorna. Um dos gestos da artista se encontra na metamorfose das formas com os usos distintos de meios e materiais. Utilizando principalmente os conceitos de *arquidesenho* de Yves Alain Bois e *acontecimento* de Gilles Deleuze, o artigo se propõe a refletir sobre a plausibilidade do gesto da metamorfose em suas obras tridimensionais que se encontram entre escultura, *performance* e instalação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tatiana Blass. Metamorfose. Formas.

## THE METAMORPHOSIS OF FORMS IN TATIANA BLASS

**ABSTRACT:** This article is a small part of the dissertation defended in 2015 who engaged in thinking the artistic gesture of the Brazilian visual artist Tatiana Blass. Each artist has a gesture that carries with it, which is as a persistence and recurrence in production and always returns. One of the artist's gesture is the metamorphosis of forms with different uses of media and materials. Mainly using the concepts of *arquidesenho* Yves Alain Bois and event Gilles Deleuze, the article aims to reflect on the plausibility of Metamorphosis gesture in their three-dimensional works that lie between sculpture, performance and installation.

**KEYWORDS:** Tatiana Blass. Metamorphosis. Forms.

Viviane Baschirotto é doutoranda em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

## A METAMORFOSE DAS FORMAS EM TATIANA BLASS

Viviane Baschiroto

O que poderia ser considerada uma metamorfose dentro da arte? Talvez uma transformação da forma. Mas somente isso? Quem sabe também uma mistura de diferentes materiais? Ou uma nova forma de enxergar um objeto? Ou ainda um acontecimento? Nas obras de Tatiana Blass (1979, nasceu vive e trabalha em São Paulo) a metamorfose das formas se faz presente em diferentes aspectos. Apresenta-se na modificação dos usos dos objetos do cotidiano, como os instrumentos musicais, ou com os diferentes tipos de materiais que a artista utiliza e que acabam por modificar as formas. São diferentes tipos de metamorfoses que as obras da artista sofrem, e quando muda a situação, muda-se também o estado metamórfico. Segundo o dicionário Houaiss<sup>1</sup>, metamorfose é a “mudança completa de forma, natureza ou estrutura; transformação, transmutação” e, na natureza, o dicionário utiliza o exemplo da lagarta que se transforma em borboleta, neste caso, uma mutação da forma física, como acontece em algumas obras da artista.

Uma obra da artista onde também se pode encontrar a transformação das formas é *Entrevista 1.3* (Figura 1), da *Série Entrevista*. Neste trabalho, o que parece ser uma cabeça está presa na parede na altura aproximada de uma cabeça humana, cinco microfones estão presos a ela de uma forma que parece violenta, pois desfiguraram o rosto da personagem. Dos microfones saem seus fios, cabos de ligação, que estão presos na parede abaixo, distribuídos de maneira disforme. O que seria dito é calado pelos microfones pressionados no rosto. O que remete a um rosto humano, com a adição dos microfones lembra um ser monstruoso, talvez um polvo marinho, mas um polvo cujas garras são feitas de microfones e fios. Seria um polvo impossível. Um monstro metade humano, metade máquina. Na metamorfose entre a cabeça humana e os microfones o que se encontra é uma forma bestial, uma forma composta por duas partes distintas, que ao se fixarem dão vida a uma aparência desconhe-

---

<sup>1</sup> HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 1282.

cida. Seria essa forma um *odradek*, tal como Kafka descreve, um ser sem forma apropriada?

Poderíamos ficar tentados a acreditar que essa estrutura algum dia teve uma forma adequada a determinada função, e que agora está quebrada. No entanto não parece ser o caso; pelo menos não há nenhum indício nesse sentido; não há remendos nem fraturas visíveis; o conjunto parece inutilizável, mas a seu modo completo. Nada mais podemos dizer, porque *Odradek* é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar.<sup>2</sup>

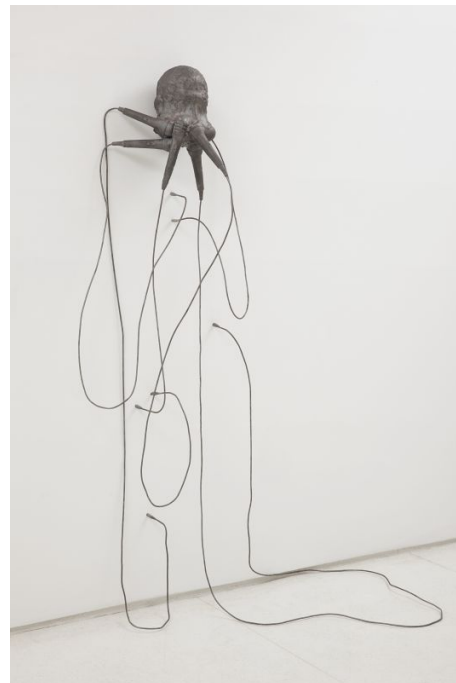


Figura 1 – Tatiana Blass. [Entrevista 1.3](#). 2013.  
Ferro fundido e cabos de ferro.  
Aproximadamente 180 x 80 x 50 cm.

O *odradek* parece não ter função, pois está quebrado, não se conhece sua forma. Não se sabe para que serve o ser *odradek*. É um ser que não possui um equivalente, é inclassificável, assim como a obra de arte. Suscita a pergunta: O que é isso? Assim como a obra *Entrevista 1.3*, que na junção de duas formas conhecidas que são uma cabeça humana e microfones, faz com que o observador se pergunte o que é isso? É um humano? Um polvo? O que é

---

<sup>2</sup> KAFKA, Franz. *Odradek*. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 159-160.

aquilo, microfones? Por que estão juntos? Para qual finalidade? Na metamorfose que sofre aquele rosto humano desfigurado com a adição violenta dos microfones, o *odradek* de Tatiana Blass transforma-se em um ser cujo nome não conhecemos, cuja função é ignorada e a forma não pode ser definitivamente nominada e descrita.

Como se essa obra fosse como o texto de Nuno Ramos *O velho em questão*, onde há um ser que a princípio parece espectral e que pode se transformar em qualquer coisa que toque, embora seu maior desejo seja no fim da vida virar uma pedra. Na metamorfose das formas, a personagem se encontra entre homem e animal, um ser bestial com alma humana. “Vem mais uma noite e entre todos os animais que sou eu sou aquele animal que dorme, nunca lembro do sonho mas sei que durei mais um dia. Toco então o elemento em que me transformo, às vezes porque quero, às vezes não.”<sup>3</sup>

Em determinado momento, enquanto é lobo e ataca um velho, a personagem assume a forma do velho em questão e sendo ele, incorpora suas lembranças. Passado algum tempo, se prepara para um dia tocar a pedra que quer ser. Como no ciclo da vida de cada ser humano, que um dia irá virar um pedaço de massa sem vida, silenciosa. As obras de Tatiana Blass também se metamorfoseiam como a personagem de Nuno Ramos, e se transformam em outra coisa, nesse ser que não sabemos nomear.

De transformação também trata o livro *Metamorfoses* de Ovídio<sup>4</sup>, onde cada poema seu conta uma história onde os personagens de alguma maneira se modificam. O escritor narra suas metamorfoses desde o início do livro quando escreve sobre a criação do mundo: “Portanto, a fértil mãe, a extensa terra. Do recente dilúvio repassada, E pelo aéreo lume escandecida, Inúmeras espécies foi brotando: Deu ser a algumas com a forma antiga. Noutras enfim criou não vistos monstros.”<sup>5</sup> Até o fim de seu livro as metamorfoses aparecem e não seria diferente na narração da história de Cadmo e Hermíone, quando conta que Cadmo sai da cidade que construiu, vaga por um longo tempo e acaba por parar em Ilíria e lá exclama:

Ah! Sagrada talvez era a serpente. Que no bosque matei quando expellido. De Sidônia me vi por lei paterna! Sacro seria o monstro, em cujos dentes pela terra espalhei semente infensa! Pois se dos numes o furor se apura. Tanto, e tanto em

<sup>3</sup> RAMOS, Nuno. *O velho em questão*. In: *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>5</sup> OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 33.

vingá-lo, imploro aos numes. Que em comprida serpente me transformem.<sup>6</sup>

Cadmo demonstra sua vontade em se tornar serpente, seu desejo é atendido e nela ele começa a se transformar. Vê nascer a escama, a cauda e cai de peito na terra. Na metamorfose ainda restam-lhe braços e ainda pode dizer algumas palavras antes que sua língua se fende, pois “Falecem-lhe as palavras” como conta Ovídio. Sua esposa Hermíone o vê nessa situação e se desespera, clama por ser transformada na mesma forma horrenda. Mas Cadmo a lambe a face, e como pode, abraça seu peito. Todos ficam aterrados, mas ainda não com medo, pois Cadmo ainda não tem dentes ferozes e veneno. Ao fim do conto ele se transforma totalmente e de homem passa a ser serpente.

As transformações que sofre Cadmo de homem a serpente perdendo seus membros, acrescentando escamas e o desaparecimento gradativo da fala é similar às transformações sobre o rosto de *Entrevista 1.3*, pois o ser que a artista constrói também perde sua fala e também não possui seus membros, como se fossem substituídos pelos fios do microfone. Mas em vez de se transformar de homem para animal como acontece com Cadmo, a cabeça que a artista apresenta se funde em uma mistura do homem com o objeto, nesse *odradek*, nesse ser inclassificável.

#### AS METAMORFOSES E USOS DA MATÉRIA

Nas formas metamorfoseadas de Tatiana Blass juntam-se diferentes meios e matérias que se combinam para formar as obras. Em *Entrevista 1.3* se fazem presentes na escultura de ferro fundido com a adição de fios de microfone, e até mesmo os microfones de ferro, que lembram os originais. A obra se torna uma instalação a partir do momento em que ocupa o espaço, mas rompe os limites não apenas da escultura, sendo uma instalação, mas a própria obra posta presa na parede remete a uma pintura. Outro exemplo que mistura diferentes linguagens da arte é *Metade da fala no chão – piano surdo* (Figura 2), obra que faz uma combinação de escultura, *performance*, instalação e vídeo. A obra consiste em um músico executando cinco músicas de Chopin enquanto simultaneamente baldes de cera líquida são jogadas dentro do piano. Montada duas vezes, a primeira versão, produzida em um teatro, é registrada em vídeo que permanece na exposição da 29ª Bienal de São Paulo

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 55.

para onde foi produzida, junto ao segundo piano, onde executada novamente pôde ser acompanhada a *performance* pelo público. A obra também é uma *performance*, pressupondo a ação e a cena construída, pois o público pôde acompanhar na abertura da exposição o pianista executando as músicas e a equipe aplicando a cera líquida. *Piano Surdo* ainda pode ser vista como uma escultura, dada sua tridimensionalidade, mas também uma instalação, pois conversa com o espaço e o utiliza para sua realização, considerando que a cera está também no chão, abaixo do piano.



Figura 2 – Tatiana Bliss. *Metade da fala no chão - piano surdo*. 2010.  
Piano de cauda, cera microcristalina, vaselina, pianista.

Tatiana Bliss designa suas obras em cera como esculturas-performances e abre uma fenda para se pensar a respeito dessa junção de linguagens. O artista brasileiro Tunga (1952), abordou esta junção criando o termo *instauração*, onde “o conceito visava inicialmente substituir o uso impróprio dos termos ‘instalação’ e *performance*.”<sup>7</sup> O artista reflete sobre a nomeação e o

<sup>7</sup> LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 371.

discurso, que criam conflitos de interpretações. Lisette Lagnado em seu texto *A Instauração: um conceito entre instalação e performance* lembra que as expressões “escultura de ação” ou “pintura viva” são expressões recentes que sugerem uma mudança na percepção da estrutura do sujeito-objeto e afirma que:

Para um futuro próximo, o problema colocado pela instauração diz respeito às condições de existência de um artista que expõe os resíduos de uma passagem transitória sobre a matéria. [...] os efeitos da temporalidade sobre a arte nunca assumiram uma expressão tão direta: intensificar a duração apenas enquanto ela está durando.<sup>8</sup>

Essa mistura de diferentes formas de se fazer arte como quando trabalha com suas esculturas/performances ou com instauração, para usar o termo cunhado por Tunga, não foi inventada por Tatiana Blass, ela é consequência da arte moderna, da qual a artista é herdeira. E talvez quem primeiro deu-se conta dessa mistura de técnicas e sua não hierarquização foi o francês Henri Matisse (1869-1954). Pode-se pensar nessa junção de diferentes técnicas feitas por Tatiana Blass como uma herança do que Yve-Alain Bois definiu como *arquidesenho* em seu texto *A pintura como modelo*, onde reflete sobre a consciência que Matisse possuía sobre essa não diferenciação. O artista cria uma nova equação para a relação entre desenho e cor. Desenho e pintura andam juntos, não há diferença entre um e outro. Matisse afirma:

Quando uso tinta, tenho uma percepção da quantidade — superfície de cor — que é necessária para mim, e modifico seu contorno a fim de determinar claramente, e de maneira definitiva, meus sentimentos (Chamemos a primeira ação de ‘pintar’, e a segunda de ‘desenhar’). No meu caso, pintar e desenhar são uma coisa só. Escolho a quantidade de superfície colorida e faço com que ela se ajuste ao meu sentimento do desenho [...].<sup>9</sup>

No caso da obra *The dessert: hammony in red* (Figura 3), Matisse utiliza a cor vermelha em todo o ambiente. A obra é um híbrido entre desenho e pintura, pois não se sabe delimitar exatamente os objetos. A estampa da parede é a mesma da toalha de mesa, e o observador fica sem saber o que é mesa e o que é parede. O ambiente todo se funde em função do vermelho que toma

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 376.

<sup>9</sup> BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 68.



conta da sala de jantar e abre apenas uma fenda no canto esquerdo quando se avista uma paisagem, onde não está claro se é possível vê-la porque ali se encontra uma janela aberta ou se é um quadro pendurado na parede. Esta obra se encaixa no conceito de *arquidesenho*, quando desenho e pintura convivem na mesma obra e quando não há hierarquia entre as técnicas.



Figura 3 – Henri Matisse. *The dessert: harmony in red*. 1908.  
Óleo sobre tela. 180 x 220 cm.

Esse pensamento sobre o *arquidesenho* que Bois reflete é na verdade inspirado no conceito de *arquescrita* cunhado por Jacques Derrida em seu livro *Da gramatologia*, onde o autor retira toda a ordem e hierarquia do discurso e escrita. Bois então apoiado nesse raciocínio origina o termo *arquidesenho* para refletir sobre as questões que Matisse levantou na arte, quando ignorou a separação entre a concepção e execução e entre desenho e cor. O desenho e a pintura seriam um espelhamento de uma técnica na outra. A cor não está hierarquizada, o artista consegue fazer essa ruptura entre desenho e cor, onde ambos misturam-se. O artista cria uma nova equação para a relação entre desenho e cor, na quantidade-qualidade. Matisse faz esse salto primeiro

com suas xilogravuras, com contornos espessos e grandes áreas de branco. Depois preocupa-se em conseguir a mesma qualidade em suas pinturas como em *The dessert: the harmony in red*.

Bois afirma: “Matisse, para a opinião geral o maior colorista do século, frequentemente considerasse seus desenhos mais bem-sucedidos do que sua pintura: [...] o arquidesenho atua de maneira mais direta no desenho, desnudando a disposição do espaço.”<sup>10</sup> O autor ainda afirma que durante muito tempo a cor era apenas o complemento do desenho, quando os artistas começavam por ele e depois acrescentavam a cor. Matisse executa seus desenhos pensando na cor, mesmo a branca do fundo, no espaço que ocupa e cria suas pinturas também com o desenho, com contornos espessos. A própria pintura em Matisse é um contorno. Mas o artista, segundo o autor, não acreditava que existia uma hierarquia a ser resolvida, para ele, ela nunca existiu.

[...] quando se tornou impossível distinguir entre o limite e a divisão que ele forma na superfície, impossível contrapor um contorno do que ele contém, quando o desenho passou a ‘dominar’, a ponto de o próprio espaço tornar-se o principal determinante das relações de cor — foi então que Matisse pôde começar a enaltecer a cor.<sup>11</sup>

O *arquidesenho* então é a não-hierarquia entre desenho e cor, uma questão da qual muitos artistas que vieram depois de Matisse internalizaram em seus trabalhos. Tatiana Blass é mais uma herdeira desse pensamento da mistura das técnicas, de tratá-las não mais como uma melhor que a outra, mas trabalhar em conjunto, com diferentes meios e materiais para que a obra seja executada da melhor forma possível. A metamorfose então pode ser uma questão matérica, onde uma técnica imbrincada na outra se transforma em outra coisa, em um *arquidesenho* na junção do desenho e da pintura ou em uma instauração na combinação de instalação e performance. Matisse enalteceu desenho e cor, para andarem lado a lado, e por mais inconscientes que os artistas contemporâneos sejam a respeito do que o artista levantou na arte, hoje há uma recorrência na mistura dos materiais, uma junção de linguagens, metamorfoses e hibridação de técnicas, que também se faz presente nas obras de Tatiana Blass.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 80.

## METAMORFOSE COMO UM ACONTECIMENTO

Assim como *Piano Surdo* (Figura 2), outras obras fazem parte da série *Metade da fala no chão* de Tatiana Blass que conta em sua maioria com instrumentos musicais que são calados, desde o piano até uma bateria ou uma tuba. Alguns instrumentos são calados com a cera, outros com tubos de latão e ainda com bronze fundido como é o caso da obra *Clarinete* (Figura 4).



Figura 4 – Tatiana Blass. *Metade da fala no chão – Clarinete*. 2012.  
Clarinete e bronze fundido. 10 x 180 x 30cm.

Nesta obra um clarinete é inutilizado como um instrumento musical por meio de sua junção com o ferro fundido, que parece perpassar por entre o tubo do instrumento e vazar em algumas partes ao longo de sua extensão para desembocar na abertura de onde o som deveria sair, agora ocupado com um material escuro endurecido após um aparente processo de derretimento. O instrumento parece ter sido dissolvido em algumas partes, como se fosse mais uma de suas obras em cera, mas dessa vez ao contrário do derretimento acontecendo, vemos um resultado final de um derretimento falso na junção do ferro fundido com o clarinete. O instrumento que se transformou, deu

lugar a um novo formato, a uma forma que carrega a junção de dois materiais diferentes, um instrumento musical e um material em uma forma bruta, o ferro fundido, mas que com a sugestão de um derretimento que teria acontecido, torna-se uma forma orgânica que perpassa o objeto.

Figura 5 – Tatiana Blass. *Cauda Cadeira*. 2005.  
Cadeira de madeira e madeira laqueada.  
100 x 150 x 200 cm.



O gesto de metamorfosear os objetos não é uma característica que se encontra apenas nas obras mais recentes da artista. No início de sua produção artística, Tatiana Blass trabalhou com um derretimento simulado em *Cauda Cadeira* (Figura 5). Nesta obra uma cadeira aparece em uma sala expositiva com uma parte de seu assento faltando, como se tivesse sido abocanhado e, como uma extensão de si, um aparente escorrimento cor de rosa claro vai do assento até o chão. Em *Cauda Cadeira*, assim como em *Clarinete*, o derretimento e dissolução do material se faz presente pois ambas possuem um escorrimento que não é maleável, que se faz de uma ilusão. Como se a cadeira feita de madeira pudesse estar derretendo, sendo feita de um material flexível e, além disso, sua cor rosa laqueada desse um tom onírico à obra, como se ela tivesse saído de um conto de Lewis Carroll, o escritor de *Alice no país das maravilhas*. Os objetos derretidos ou que sugerem um derretimento fazem

parte das ficções imaginadas pela artista e traem os olhos do observador com as ilusões de sua dissolução.

Seriam essas ilusões acontecimentos? Talvez as conjunções de materiais que tanto fazem parte das obras da artista. No livro *A dobra: Leibniz e o barroco* Gilles Deleuze reflete sobre o que é um acontecimento em um de seus capítulos e afirma que “o acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica.”<sup>12</sup> Seriam os derretimentos de Tatiana Blass fruto de um caos então? Deleuze trata do caos como uma abstração e se pergunta como o caos se torna alguma coisa, que seria quando algo acontece. E aponta algumas condições para o acontecimento, uma delas seria a extensão. “Há extensão quando um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes.”<sup>13</sup> Talvez os objetos metamorfoseados da artista possam ser vistos como extensões, onde um material se funde com outro e se torna ele mesmo, onde o ferro fundido encontra o clarinete, ou onde a cadeira estende-se por si mesma em seu derretimento impossível. “As extensões não param de se deslocar, ganhando e perdendo partes levadas pelo movimento.”<sup>14</sup> Estão em constante movimento.

O acontecimento seria ainda como o gesto de produzir uma vibração em tal potência, como uma onda sonora, como um material que se dilui e se transforma em outro, como uma extensão, como os materiais de *Clarinete e Cauda Cadeira*, que diluem e se transformam, deixam de ser um instrumento musical e uma cadeira e passam a ser um outro objeto, uma escultura. A vibração produz novos encontros e aproximações com diferentes materiais ou pensamentos. Deleuze ainda aponta outra condição para o acontecimento que seria as séries extensivas vistas como intenções e intensidades, como na transformação dos materiais nas obras de cera da artista, que se modificam por meio da intenção da luz acesa e dependem de sua intensidade para acontecerem, como um desígnio. E mais um componente do acontecimento seria o indivíduo, fundamental na apreensão dos elementos: “Se denominamos elemento o que tem partes e é uma parte mas também o que tem propriedades intrínsecas, dizemos que o indivíduo é uma ‘concrecência’ de elementos”<sup>15</sup>. O indivíduo faria parte então de uma quase anomalia, de uma afluência

<sup>12</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. 6. ed. Campinas: Papyrus, 1991, p. 134.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 136.

entre a obra e o indivíduo.

Em clave semelhante, o acontecimento faz a junção de componentes díspares. Cherem<sup>16</sup> escreve:

Daí decorre o entendimento de que a arte se constitui como território que abriga tudo aquilo que é tecido pelo pensamento, aceitando as combinações paradoxais de probabilidades e possibilidades, através das quais tanto compõem as noções operatórias situadas no domínio do plausível, da exatidão e precisão documental, como os procedimentos para onde conflui a escala ficcional.

Essa lógica de combinações de partes distintas e em movimento acontece em *Vaga* (Figura 6) onde um carro é atolado ao concreto da rampa de estacionamento em frente à Galeria Millan em São Paulo. *Vaga* fez parte da exposição individual da artista em 2012 na galeria que a representa. Intitulada *Acidente*, a exposição ainda contava com pinturas e esculturas da artista no interior da galeria. Em *Vaga*, o carro atolado na rampa parece ter subido no concreto ainda mole, como se o carro tivesse sido submergido em parte deste concreto. Mas assim como o escorrido de ferro fundido de *Clarinete* e a madeira de *Cauda Cadeira*, o concreto de *Vaga* permanece rígido e com uma limpeza a sua volta, em uma fundição da calçada com o carro impecável, onde não se nota seus resquícios.

Nesta obra a artista tira um automóvel de circulação, em um estado de paralização no concreto. A obra suscita diferentes questões, algumas como a relação da duração, a permanência da obra, que durou o tempo em que a exposição aconteceu, outras com relação ao que pode significar um carro atolado em uma cidade como São Paulo, onde o trânsito carregado faz parte da vida de seus moradores, ou ainda sobre um tempo paralisado, sobre um objeto neutralizado, como o carro, que não cumpre mais sua função, assim como todos os objetos que foram desfuncionalizados pela artista, como os nesta seção abordados, o clarinete e uma cadeira. Os objetos são encontrados em uma situação incomum a seu uso e são produzidos intencionalmente como extensões um do outro na junção de suas matérias.

---

<sup>16</sup> CHEREM, Rosângela Miranda. Três perguntas sobre a persistência das formas e a extravagância das imagens. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda. (Orgs.). *Fragmentos – Construção I*. Academicismo e Modernismo em Santa Catarina. Florianópolis: Ed. Udesc, 2010, p. 126.



Figura 6 – Tatiana Blass. *Vaga*. 2012.  
*Carro Mazda e Fulget*. 150 x 300 x 500 cm.

Outro componente do acontecimento de Deleuze seriam ainda os objetos eternos como possibilidades que se realizam nos fluxos, como questões que se repetem, como o derretimento e dissolução das coisas em Tatiana Blass. Seria o acontecimento como fluxo, um mesmo rio, mesma coisa e ocasião. Como um fluxo da poética da artista, de seu gesto, que retorna. Ainda para Deleuze o acontecimento é “ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir.”<sup>17</sup> O acontecimento presente denota o futuro, como em *Vaga*, onde a obra poderia ser o momento de uma paralização de um acontecimento, pois o carro poderia estar submergindo ainda mais do que está no tempo presente.

O acontecimento se produz em um campo de problemas, agrega elementos díspares mas os tornam coisas plausíveis, seria um modo de articular, de produzir sentido. “Há concerto esta noite. É o acontecimento. Vibrações sonoras estendem-se, movimentos periódicos percorrem o extenso com seus

---

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra*, op. cit., p. 137.

harmônicos ou submúltiplos.”<sup>18</sup> Um concerto é um acontecimento pois em seu arranjo encontram-se diferentes instrumentos que juntos formam o todo. Seria também o calar do som da série *Metade da fala no chão* um acontecimento? A ausência do timbre, da intensidade do som, poderiam ser também acontecimento? Na junção das formas metamorfoseadas das obras com materiais improváveis que se encontram como um piano e a cera líquida, o clarinete e o ferro fundido, a cadeira e seu escorrido laqueado e o carro e o concreto, o acontecimento se encontra em sua junção, na formação de inflexões, de linhas curvas e orgânicas e formam as obras de arte.

Tatiana Blass se apossa de objetos de uso banal e agrega outros materiais que são, por vezes, muito distintos uns dos outros como em *Vaga* onde o carro é, de certa forma, também preenchido até certo momento pelo concreto. A dualidade da matéria agrega sentidos e torna o acontecimento um campo de problemas, onde a junção de diferentes materiais se torna plausível nas ficções da artista. As obras são feitas a partir da criação de objetos inco-muns à obra de arte tradicional, evidente que não é a única e nem a primeira. Mas com esse gesto da metamorfose das formas a artista é produtora de acontecimentos, de vibrações e intenções transformadas em obras de arte.

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 141.



## O LABIRINTO DAS MEMÓRIAS EM *TRISTRAM SHANDY* E OS PROCEDIMENTOS SURREALISTAS

Aline Candido Trigo - UEL/CNPq  
Luciana Brito - UENP/UEL/CNPq

**RESUMO:** *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, é um romance de ruptura que lançou artifícios narrativos a se firmarem como modernos, em diferentes artes. Diante disso, o presente artigo propõe uma relação entre a escrita shandiana e os ideais do surrealismo, no sentido do que demonstra André Breton acerca de serem artistas de períodos anteriores tão surrealistas quanto os fundadores do movimento. Seus ideais de totalidade do pensamento de modo a alcançar a escrita livre, a escrita automática, bem como o alcance de uma realidade absoluta, foram difundidas por muitos países e ultrapassaram as barreiras da temporalidade, impondo-se até a contemporaneidade. Nesse sentido, analisa-se aqui, a partir de conceitos de Walter Benjamin, a resistência dessa forma de utilizar-se da memória que caracteriza autores como Aragon e outros surrealistas, mas que teve forma inicial com o romance digressivo de Laurence Sterne.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Tristram Shandy*. Surrealismo. Walter Benjamin.

## THE LABYRINTH OF MEMORIES IN *TRISTRAM SHANDY* AND THE SURREALIST PROCEDURES

**ABSTRACT:** *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, by Laurence Sterne, is a rupture novel that launched narrative devices that were to be consolidated as moderns, in distinct areas. Therefore, the present work proposes a connection between shandyan writing and the ideals of surrealism, in ways shown by André Breton about artists of previous periods who were as much surrealists as the movement founders. Their ideals of the totality of thought to achieve free writing, automatic writing, as well as the reaching of an absolute reality, were spread to many countries and surpassed barriers of temporality, projecting themselves into the contemporaneity. In this way, the present paper, starting from concepts by Walter Benjamin, analyzes the resistance of this form of memory use that characterizes authors such as Aragon and others surrealists, but that had its beginning with the digressive novel by Laurence Sterne.

**KEYWORDS:** *Tristram Shandy*. Surrealism. Walter Benjamin.

**Aline Candido Trigo** é mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

**Luciana Brito** é diretora do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

## O LABIRINTO DAS MEMÓRIAS EM *TRISTRAM SHANDY* E OS PROCEDIMENTOS SURREALISTAS

Aline Candido Trigo  
Luciana Brito

*True Shandeyism, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely through its channels, makes the wheel of life run long and cheerfully round.*

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

### INTRODUÇÃO

Surgido no século XVIII em meio a transformações políticas e artísticas, bem como religiosas, o romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*<sup>1</sup> (1760-1767), é abordado com frequência por estudiosos na contemporaneidade, ainda que, na maioria dos casos, através da crítica comparada. Entretanto, as produções de seu criador, Laurence Sterne, ainda não receberam o aprofundamento que permitem e, como apontado por Sontag: “Sterne ainda figura como um gênio ultra-excêntrico e marginal (como Blake), que se faz notar sobretudo por ter sido bizarra e prematuramente ‘moderno’”.<sup>2</sup> A partir dos estudos comparados, bem como através do ensaio de Klein, é possível observar que com *Tristram Shandy* desencadeou-se uma rede de intertextualidades, denominada de tradição shandiana.

Consonante a esse fenômeno das relações entre as prosas subsequentes a Sterne, o crítico Sérgio Paulo Rouanet, em *Riso e Melancolia*,<sup>3</sup> constrói a tese de que as obras de Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de

<sup>1</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Doravante referido como *Tristram Shandy*, o romance foi originalmente publicado entre os anos 1760-1767, e no Brasil somente foi traduzido no ano de 1984, por José Paulo Paes.

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. apud KLEIN, Kelvin Falcão. Performance e literatura mundial no *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, jan./jun., 2013, p. 341.

<sup>3</sup> Cf. ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Assis formam um efeito em cascata, um efeito dominó, que ocorre a partir de *Tristram Shandy*. Entende-se aqui que cada um dos referidos autores leram o romance de Sterne, se apropriaram de suas formas, parodiaram e/ou intertextualizaram-no. Com isso, cada autor (dos mencionados acima) que veio depois de Diderot, no caso, que é o primeiro abordado, utiliza o método de Sterne juntamente ao método que Diderot criou a partir de Sterne, e assim sucessivamente, de maneira a ampliar e dar novas formas ao romance, mas sem desvincular-se da filosofia shandiana.

Portanto, diante da relação literária que Sterne tem estabelecido ao longo dos séculos com suas produções, principalmente por meio de *Tristram Shandy*, pensa-se viável, para o presente trabalho, traçar uma relação com o movimento surrealista, este que utiliza alguns métodos que foram firmados a partir de Sterne. Para tanto, serão analisadas algumas ideias centrais do movimento vanguardista presentes em *Manifestos do surrealismo*, de André Breton, que explicitam não terem sido, exatamente, os surrealistas os criadores do movimento.<sup>4</sup> Os almejos artísticos dessa vanguarda advêm de variadas literaturas anteriores que já indicavam possíveis caminhos de uma maior liberdade artística que, como será desenvolvido adiante, é o caso de *Tristram Shandy*, mesmo que de forma indireta.

Por conseguinte, com a necessidade de contextualizar o período literário de Sterne, e demonstrar de que modo o autor anglo-irlandês foi capaz de ultrapassar as barreiras literárias, da mesma maneira que o movimento surrealista<sup>5</sup> vai clamar anos mais tarde, aqui se recorre às teorias de Walter Benjamin acerca da obra de arte e as demandas da modernidade. Para tanto, o foco residirá sobre o conceito de fragmentação e choque para Benjamin e para o surrealismo, que consiste na temática central da narrativa sterniana.

Para tanto, será levado em consideração o fator da transgressão e da subversão que se fazem presente nas produções surrealista, como será mostrado

---

<sup>4</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

<sup>5</sup> Importante ressaltar, aqui, que não são unicamente as manifestações surrealistas que se utilizam de características firmadas por Sterne. Produções artísticas da modernidade em geral, com subversões extremas da forma, podem ser relacionadas à narrativa shandiana. Como exemplo, é possível observar a colocação de José Paulo Paes que situa a linguagem shandiana como precursora da linguagem do Futurismo, também movimento de vanguarda, anterior ao Surrealismo. PAES, Sérgio Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 30.

adiante nos manifestos e no romance de Louis Aragon, *O camponês de Paris*.<sup>6</sup> E esse ponto pode causar certo espanto, haja vista que o autor Laurence Sterne fora um pároco (da igreja anglicana). Formado em Filosofia e Humanidades pela *Cambridge University*, mas sem muita inclinação às crenças sobrenaturais, abandonara a carreira religiosa após curto tempo de atuação e iniciara seu polêmico romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

Com publicações realizadas por volumes, ao longo dos anos 1760-67, conforme os produzia, Sterne apresenta uma narrativa em prosa satírica, irônica e obscena que, apesar de toda a agressividade aos padrões da época, teve os volumes vendidos, lidos e comentados, como mostra José Paulo Paes<sup>7</sup> na nota introdutória. O fenômeno, inclusive, rendeu a Sterne sucesso na França, onde foi lido por Diderot, este que se tornara profundo admirador da pessoa e do artista anglo-irlandês.

Com efeito, após surgirem inúmeras obras de ficção pautadas na intertextualidade e, conseqüentemente, trabalhos críticos sobre estas, tornou-se evidente que as experiências literárias são repassadas de geração em geração, mesmo que de maneira indireta. Como aponta Bakhtin, não é possível haver um discurso puro, que seja desprovido do dialogismo, de experiências alheias. Um discurso sempre necessita de outro discurso:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.<sup>8</sup>

A obra sterniana ultrapassa os limites de tempo e também os limites literários. Ao reconhecer que nada pode ser inteiramente novo, utiliza técnicas que deformam o antigo e possibilita um olhar ampliado, para além das concepções. Esse fator conduz à tênue linha sobre a qual reside a célebre delimitação dos Antigos e Modernos, haja vista que tais denominações receberam classificações variadas ao longo dos tempos. Dessa forma, é com-

<sup>6</sup> ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>7</sup> Cf. PAES, Sérgio Paulo. Sterne ou o horror à linha reta, op. cit., p. 7-40.

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1988, p. 88.

preensível que uma produção realizada durante certo período do século XVIII ainda faça sentido e se renove no século XXI, como podemos observar a partir dos artigos que abordam *Tristram Shandy* em comparativo com os mais variados tipos de obras, bem como, ao observar as produções fílmicas que cada vez apresentam características narrativas subversivas em grande semelhança às de Sterne.

É diante de tais associações que se pensa viável a relação entre um romance do século XVIII e um movimento de vanguarda definido na modernidade, pois “se a originalidade deveria ser valorizada no lugar da tradição, o romance era terreno dos Modernos: o único gênero desenvolvido no século XVII que não foi uma imitação de um gênero conhecido desde a antiguidade”.<sup>9</sup> E é justamente essa falta de demarcação específica dos períodos que incute sentido às características do movimento surrealista com uma produção romanesca como a obra de Sterne, que já fora definida como arcaica.

#### TRISTRAM SHANDY E A SUBVERSÃO LITERÁRIA

O romance *Tristram Shandy* é uma produção revolucionária, acima de tudo porque surge em um período no qual estavam em evidência romances de autobiografia. Apesar do influxo literário, Sterne não se rendera a essa forma que poderia ser o método mais seguro de sucesso. Ao invés disso, lançara uma obra que parece ter como objetivo frustrar o leitor comum, na medida em que apresenta questionamentos velados em relação à burguesia, bem como uma erudição exacerbada, seja com a menção a filósofos, seja por meio da intertextualidade com literaturas clássicas.

Além disso, como referência mordaz à moda dos romances autobiográficos, o narrador shandiano posiciona-se como autor da obra. A proposta é de que contará sua vida e discorrerá sobre suas opiniões. Mas esse processo é claramente satírico já que o narrador demonstra onisciência de fatos dos quais não poderia saber a não ser que lhe fossem contados. O narrador-personagem conta, já no primeiro capítulo da narrativa, como acontecera o momento de sua concepção.

A partir daí, *Tristram* encaminha a narrativa por diversas digressões e

---

<sup>9</sup> DORÉ, Andréa. Joan Dejean. Antigos contra modernos. As Guerras culturais e a construção de um Fin de siècle. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, p. 433, 2008.

conversas com o leitor, até chegar ao capítulo quatro, quando se justifica: “É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em despontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão pormenorizado.”<sup>10</sup> Nesse ponto já é possível observar a natureza provocativa e subversiva da obra.

Apesar de iniciar a narrativa no momento íntimo de seus pais que lhe gerou a vida, o narrador só confirma, de fato, tal evento no capítulo quatro: “Fui gerado na noite do primeiro domingo para a primeira segunda-feira do mês de março, no ano de Nosso Senhor de mil setecentos e dezoito. Estou certo de que o fui”.<sup>11</sup> Mas é no primeiro capítulo que há a descrição de como se sucedeu o fato, com seu pai sendo interrompido durante o coito pela pergunta de sua mãe a respeito dos relógios. Mais adiante, entende-se que a pergunta da mãe acontece devido ao processo de associação, ao qual Sterne referencia Locke. Quando o marido, Walter Shandy, dava corda nos relógios era o momento em que ele cuidava de todos os afazeres importantes da casa, inclusive as necessidades matrimoniais.

As técnicas utilizadas por Sterne que vão contra a concepção de uma prosa tradicional consistem em digressões, subversão do tempo narrativo, desenhos feitos pelo próprio punho do autor, pontuações incomuns como, por exemplo, travessões de tamanhos variados, parágrafos extremamente extensos que duram, por vezes, mais de uma página, dentre outros recursos. Há também páginas inteiras que exibem atitudes audaciosas como a que está toda em preto, para simbolizar a morte de uma personagem; e outra página, mais adiante, em branco para que o leitor, este que também é personagem criada pelo narrador, possa desenhar como imagina ser a personagem da viúva Wadman. Enfim, são diversas as subversões que radicalizam a cena da prosa até então atuante.

O teórico Mikhail Bakhtin, que recorre constantemente a Sterne para exemplificar seus conceitos de romance humorístico, juntamente à paródia, metaficção, plurilinguismo e demais, coloca o romancista como um autor à frente de seu tempo. Tal apontamento deve-se às críticas que existem em *Tristram Shandy*, pois ao realizar uma paródia do discurso de outrem, como Sterne faz inúmeras vezes, “[...] afasta ainda mais o autor de sua linguagem, complica ainda mais a relação dele com as linguagens literárias de seu tempo,

---

<sup>10</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, op. cit., p. 50.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 50.

sobre o próprio território do romance”.<sup>12</sup> Dessa maneira, pensa-se que, a partir de técnicas como a digressão, a intertextualidade e até mesmo com o recurso da metalinguagem, é possível observar em *Tristram Shandy* um indício das características que viriam a compor as propostas do movimento de arte moderna, em especial a vanguarda surrealista.

#### FRAGMENTAÇÃO E SUBVERSÃO

A experiência memorialística que a produção melancólica de Charles Baudelaire apresenta é pauta fundamental para a filosofia sociológica de Walter Benjamin. Ao refletir sobre a modernidade, bem como sobre o posicionamento da obra de arte na era moderna com todo o aparato tecnológico e que vai causar uma espécie de crise histórica no homem moderno, Benjamin se volta, primeiramente, às alegorias criadas pelo artista francês do século XIX. Isso se dá por conta de despontar com Baudelaire um rompimento da visão de Modernidade como contraste à Antiguidade, conforme demonstra Walter Benjamin.<sup>13</sup> Aqui, ambos os termos “[...] não correspondem mais a épocas distintas, e passam a designar uma relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar”.<sup>14</sup>

Em trabalhos que se voltam para as questões vanguardistas, recorrer a Baudelaire faz-se, comumente, necessário. Tal fator é apontado por Menegazzo em seu estudo sobre as poéticas de vanguarda:

A concretização da linguagem baudelaireana fundamenta-se na artificiosidade que, unida aos elementos de modernidade, resulta em uma linguagem renovada arbitrariamente, possibilitando à lírica posterior desenvolver este mecanismo de forma mais apurada e radical como, por exemplo, as imagens surrealistas.<sup>15</sup>

Diante disso, é válido destacar que Baudelaire é seguidor da filosofia shandiana, o que pode ser observado não apenas através da utilização dos recursos criados por Sterne, como também por tê-lo referenciado em um de

<sup>12</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*, op. cit., p. 114.

<sup>13</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. III. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

<sup>14</sup> GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, jun. 2009, p. 2.

<sup>15</sup> MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: Cecitec/UFMS, 1991, p. 23.

seus poemas em prosa.<sup>16</sup> O olhar fragmentado, a melancolia, a digressão, e outros, são características que perpassam ambos os autores.

Nesse sentido, Benjamin recorre ao poeta mais alegórico para refletir as formas de lidar com as transformações do mundo moderno. As demandas da modernidade não são facilmente supridas. Escapes como o ato de narrar a experiência para que haja uma troca de visão de mundo de maneira artística já não são possíveis, devido à turbulência que o labor do dia a dia exige. Assim, há grandes dificuldades em fazer com que o passado se firme e, conseqüentemente, que experiências sejam trocadas e, então, acrescentadas aos indivíduos. É a era da fragmentação. É o início do atrofiamento da narrativa que aponta para a revolução industrial, que tornara o homem mecanizado e vítima da demanda da pressa em prol da sobrevivência:

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos — as atividades intimamente associadas ao tédio — já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom narrativo. [...] E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.<sup>17</sup>

Benjamin apresenta em seus trabalhos uma profunda admiração ao movimento surrealista, que paira na proposta de um novo olhar sobre algo que já

---

<sup>16</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 339-341. Trata-se do poema *Os bons cães*, no qual o poeta parodia uma passagem de *Tristram Shandy* e se dirige diretamente a Sterne no trecho: “Nunca me envergonhei, nem sequer ante os jovens escritores do meu século, de minha admiração por Buffon; não é, porém, a alma desse pintor da natureza pomposa que chamarei agora em meu auxílio. Não. Com muito maior gosto me dirigiria a Sterne, e lhe diria: — “Desce do Céu ou sobre dos Campos Elísios até onde estou, para inspirar-me em favor dos bons cães, dos pobres cães, um canto digno de ti, sentimental farsante incomparável! Volta escanchado nesse famoso asno que te acompanha sempre na memória da posteridade; e, sobretudo, que esse asno não se esqueça de trazer, delicadamente suspenso entre os beiços, o seu imortal maço de fumo! [...]”.

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 204-205.



está à vista há tempos e sobre o qual o homem já não mais dispõe de habilidades para expressar. Com isso, é possível reconhecer no surrealismo um forte desejo em destruir ao máximo essa incapacidade narrativa, no sentido de contar detalhadamente os fatos, dando-lhes o máximo de expressividade, conforme o capítulo “O narrador”, de Walter Benjamin.<sup>18</sup>

Entretanto, o movimento de vanguarda em si não surgiu como uma iluminação exata aos surrealistas. Estes, sim, buscaram interpretar outras manifestações arcaicas de *nonsense*, manifestações estas que se mostraram, a partir do surrealismo, ser uma condição irremediável. O próprio André Breton<sup>19</sup> indica autores que não integraram, de fato, a vanguarda, como Swift, Sade, Poe, Mallarmé e diversos outros, como sendo surrealistas em determinados pontos das produções. E como toda forma artística, o movimento passou por transformações ao longo das suas formas artísticas, assim como também fora modificada a maneira de vê-lo:

[...] no início, quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentidos”. A imagem e a linguagem passam na frente.<sup>20</sup>

A revolução que o movimento pretende fazer consiste em derrubar as estruturas literárias, esquecer tudo o que foi ensinado como verdade única, e passar a enxergar todas as coisas da maneira que a mente conduzir, por si mesma. Significa alcançar um estado de pensamento que deixará o espírito livre. Dessa forma, os sonhos começam a fazer parte da concepção da realidade, e começam, então, a tomar a forma de imagens, o que significa que a vida pode ser concebida da maneira que cada um, com seu interior, é capaz de percebê-la, sem regras preconcebidas. Esse ponto é o que Benjamin abarca em *Rua de mão única*<sup>21</sup> e que contribui para a explanação do cenário que dá

<sup>18</sup> Ibidem., p.197-221.

<sup>19</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001, p. 41.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 22.

<sup>21</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v. II. Trad. Rubens R. Torres Filho

vida ao movimento surrealista, ao rememorar a destruição de sua infância, de seu contexto histórico e cultural com uma técnica expressada através de imagens, de forma fragmentária.

Ademais, o ponto mais forte que o movimento de arte moderna coloca, firmado no final do século XIX por, dentre outros, Louis Aragon e André Breton, consiste em inculcar a escrita automática, de modo a alcançar a liberdade da escrita. No entanto, Benjamin enxerga no movimento algo além desses propósitos:

Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura —, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. [...] Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas.<sup>22</sup>

A reflexão de Benjamin acerca da importância do surrealismo para se compreender a modernidade consiste na sua teoria do choque, que parte de uma condição neurológica, com base nas teorias de Freud. O fator central dessa condição é a memória e, como explica Susan Buck-Morss, “sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno — os choques cotidianos do mundo moderno — responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência”.<sup>23</sup>

Nesse sentido, ao adicionar a tragédia das guerras que mandavam seus homens para casa com a memória infestada de cenas e histórias terríveis, acontece a hipertrofia da narrativa. Já não há mais nada que possa valer a pena ser compartilhado por meio de uma narrativa, já não há mais tempo a ser gasto tecendo com cuidado uma história, que só poderia resultar em sofrimentos ainda maiores.

---

e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

<sup>22</sup> BENJAMIN, Walter. O surrealismo, op. cit., p. 23.

<sup>23</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 22.

É nesse ponto que Benjamin apresenta a reflexão acerca do romance, que se pauta na ideia de que tal gênero surge a partir da decadência da narrativa. Para o autor não existe nenhuma sabedoria apresentada pelo romance; o papel do romance consiste em colocar a reflexão acerca do “sentido da vida”.<sup>24</sup> Ao contrário da troca de experiências que era possível por meio do ato de tecer uma narrativa, com o romance o leitor se vê solitário:

Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira.<sup>25</sup>

A partir dessa concepção percebe-se que o romance sterniano não está encaixado adequadamente dentro do gênero romance. Bakhtin<sup>26</sup> teoriza que o romance é um gênero amorfo, que constantemente se atualiza, modifica suas formas e metodologias. Com Sterne isso acontece de maneira intensa, com deboches que visam questionar o próprio gênero. Em *Tristram Shandy* o leitor está constantemente preso ao narrador e, para estreitar ainda mais essa relação narrador/leitor, Sterne cria a personagem do narratário, num intuito de manter viva a chama da narrativa no leitor, que pode, então, ver-se ali representado. Diante dessa atitude, Gama-Khalil,<sup>27</sup> em seu trabalho que aprofunda a temática desse “leitor ficcionalizado” criado por Sterne, afirma:

Se o leitor se projeta na figura do narratário e interrompe a leitura, ele estará de certa forma apagando a sua existência, estará assinando, ao menos metafórica e ficcionalmente, a sua sentença de morte. Entretanto, o narrador sabe que a interrupção da leitura pode representar a morte não só do leitor, mas a sua também, o que o leva a compor estratégias de sedução ao longo da teia narrativa.

A relação que *Tristram* estabelece com o seu “amigo leitor”, “gentil leitor” como ironicamente denominado por diversas vezes, acontece por meio de discussões e insultos. Isso porque, para o narrador, os leitores de sua história não possuem a capacidade de apreciar a complexidade da sua obra. Por

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 212.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 213.

<sup>26</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*, op. cit.

<sup>27</sup> GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Os espaços do leitor ficcionalizado: nas teias dialógicas de Henry Fielding e Laurence Sterne. *Itinerários*, Araraquara, n. 37, jul./dez. 2013, p. 152.

acreditar que são todos tolos, Tristram utiliza um suspense extremo, sempre a prometer que contará um fato, mas já começa outro, e parte para outros temas, capítulo atrás de outro, até voltar a mencionar o que ficou retido lá atrás. Mas ainda assim não termina de contar, e começa outra digressão, pois, ao rememorar algo, a mente traz junto o momento presente, bem como outros fatores que estavam ali presentes no momento em que ocorreu o fato rememorado.

A provocação do narrador para com o leitor é tamanha, a ponto de Tristram utilizar um capítulo para falar sobre capítulos. No trecho a seguir é possível observar o seu tratamento debochado para com o leitor:

— Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse que minha mãe não era uma papista. — Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. — Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. — Não, senhora — não perdeste uma só palavra. — Então devo ter pego no sono, senhor. — Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. — Então declaro que nada sei do assunto. — Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição por ela, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente.<sup>28</sup>

E a partir disso, Tristram ainda prossegue a narrativa trazendo à tona mais um leitor personagem, ao explicar a este que não pedirá desculpas quando a leitora, atacada no excerto acima, estiver de volta. Mais adiante, estende a sua crítica ao atacar, como dito anteriormente, a norma padrão do gênero romance:

Isso serve para reverberar um gosto viciado em que se comprazem milhares de outras pessoas além dela — ler sempre em linha reta, mais à cata de aventuras que da profunda erudição e saber que um livro desta natureza, quando lido como deve, infalivelmente lhes proporcionará. — A mente tem de acostumar a fazer reflexões sábias e tirar conclusões curiosas à medida que vai seguindo [...].<sup>29</sup>

Não apenas o capítulo vinte, ao qual pertencem os dois excertos expostos acima, como, também, a obra ao todo apresenta certo caráter de manifesto.

<sup>28</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, op. cit., p. 94.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 94.

Ao discutir e provocar o leitor, o autor se posiciona como alguém que quer moldar uma legião de leitores específicos. O autor personagem sabe como é esse leitor a que procura; diante disso, lança desafios a este, constantemente. Como exemplo, é possível observar, ainda no mesmo capítulo, a ironia com que aborda o assunto:

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer os seus efeitos: — e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler.<sup>30</sup>

Como se não bastasse toda essa cena, que se assemelha a uma peça dramática, Sterne<sup>31</sup> acrescenta em seguida, na íntegra, em francês, a carta que foi apresentada aos Doutores da Sorbonne com o intuito de tornar possível o batismo de uma criança ainda não nascida. Acontece aqui que a Igreja só permitia que o batizado de uma criança fosse realizado antes do nascimento quando ela estivesse em risco, mas para isso ser possível o bebê precisaria estar com alguma parte do corpo à mostra para fora do corpo da mãe.

A referida colagem da carta presente no romance, que demanda quase três páginas, não é a única, mas poderia passar simplesmente como uma técnica digressiva que é recorrente na narrativa em questão. Todavia, é possível pensar, também, que ela representa, juntamente a todo o estardalhaço no diálogo entre narrador-leitor, uma crítica às superficialidades e às crenças que causam tamanha euforia e não conduzem a nada além, e que tomam espaço de questões de fato relevantes.

Ademais, o procedimento da colagem assemelha-se ao procedimento entendido por Aragon, ao longo de toda a prosa *O camponês de Paris*. Aqui, há a presença de placas de comércios, anúncios, textos em outros idiomas, dentre uma infinidade de outros procedimentos imagéticos, que faziam parte da alma do período francês abordado. O processo de colagem de tais textos e imagens acontece de forma explícita e, por vezes, irregulares em relação à disposição da escrita. Com isso, Aragon interrompe o fluxo narrativo, e cria um cenário à parte daquele descrito de acordo com a concepção do narrador.

Diante disso, é possível afirmar que em *Tristram Shandy* perpassa uma

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 95-96.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 96-98.

revolta em relação à sociedade de sua época, que desprende muito tempo com frivolidades cotidianas e não se preocupa, ou se ocupa, com a busca pelo conhecimento. Destarte, não é à toa que realiza constantes referências a questões ligadas à Filosofia, Medicina, História; o passado de tio Toby, por exemplo, recebe longas páginas, em meio às digressões, para que seja apresentada sua atuação durante a Batalha de Namur, e também ao referenciar constantemente o *Lillabullero*, que vem a ser “uma canção que os protestantes da Irlanda, na sua luta contra os desmandos do poder real, haviam convertido ‘na Marselha da Revolução Whig’.”<sup>32</sup>

Seu ato de frustrar a expectativa do leitor é exposto de forma clara no texto, do início até o final, principalmente por prometer uma autobiografia do autor fictício Tristram e entregar ao leitor, em grande parte da narrativa, a história e opiniões de Toby e seu pai. O que há da vida do autor/narrador/personagem é, em grande medida, a descrição deste sentado a escrever ou, ainda, em viagem à procura de melhores ares para a saúde. Como consequência, o que há de suas opiniões reside sobre a metalinguagem.

O que Sterne não nega a seu texto é o caráter infundavelmente humorístico, pois, apesar de toda a melancolia que o esclarecimento pode causar, o riso é capaz de atuar de maneira fisiológica e curar a bile negra. Para tanto, torna-se pertinente referenciar a seguinte passagem de *Riso e Melancolia*: “Tristram é um melancólico, assombrado pelo fantasma da transitoriedade, do tempo que foge, da morte. [...] Mas o narrador insere invariavelmente essas reflexões num contexto em que elas se tornam cômicas”.<sup>33</sup>

Por conseguinte, deve ser observado o recurso da metalinguagem que Sterne instaura. Com esse procedimento, a história toda está entrecortada pelas explicações e justificativas a respeito de como prosseguirá com a narrativa, como se dará a construção do cenário e, também, acerca de quem participará da história. Esse procedimento que insere o leitor no processo de produção da obra, de modo a quebrar por completo a aura da ficção, é uma característica completamente inovadora, haja vista que, como aponta o próprio Tristram, o leitor comum estava deveras acostumado a narrativas em linha reta, com começo, meio e fim ordenados cronologicamente. No entanto, essa afirmação do narrador é uma clara hipertrofia do procedimento digressivo, pois realiza um capítulo digressivo que trata da digressão, enquanto este

<sup>32</sup> PAES, Sérgio Paulo. Sterne ou o horror à linha reta, op. cit., p. 15.

<sup>33</sup> ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*, op. cit., p. 202.

recurso já estava estabelecido em *A tale of a Tub* (1704), por Jonathan Swift.

Na prosa shandiana não há linearidade alguma, e sequer a proposta da narrativa é cumprida. Não recebemos dela a vida de Tristram, mas sim a vida e opiniões de Toby e de Walter Shandy. O mundo narrativo que Sterne criou é completamente caótico, um labirinto de imagens, cenas, memórias e ilustrações do pensamento. E o narrador apresenta sua história de maneira livre, da maneira que sente vontade de fazer. Houve vezes em que se mostrou obrigado pela crítica contemporânea a conter suas referências obscenas, que estavam ofendendo a “moral” e os “bons costumes”. Mas quando o fez, como é o caso das passagens em que discorre sobre a importância dos tamanhos dos “narizes”, faz com bom humor e muita ironia. Nesse caso em questão, Tristram começa uma defesa singela de si mesmo:

Bem, antes de aventurar-me a usar a palavra Nariz pela segunda vez,— e a fim de evitar qualquer confusão no que será referido a respeito dessa parte interessante de minha história, talvez não seja fora de propósito explicar o que pretendo dizer, e definir, com toda exatidão e precisão possíveis, o que eu desejaria que fosse entendido por esse termo [...].<sup>34</sup>

Após uma página de digressão, na qual inclui até um diálogo com outro personagem de sua memória, Tristram finalmente elucida o que significa o nariz em sua história, mas que, pelo contexto que há na obra, tanto antes quanto depois da seguinte passagem, reside aqui uma ácida ironia:

por isso defino nariz como segue — rogando e suplicando de antemão aos meus leitores, tanto do sexo masculino como do feminino, qualquer que seja sua idade, cor da pele e condição, que pelo amor de Deus e de suas próprias almas guardem-se das tentações e insinuações do demônio e não permitam que, por qualquer arte ou artimanha, ele lhes ponha nas mentes outras ideias que não sejam as por mim postas na minha definição. — Pois pela palavra *Nariz*, ao longo de todo este longo capítulo de narizes, e em qualquer outra parte desta obra onde a palavra *Nariz* apareça, — declaro que, com a dita palavra, quero dar a entender *Nariz*; nada mais, nada menos.<sup>35</sup>

É possível observar que o caráter subversivo da obra de Sterne atinge, também, discussões de temas como a veracidade da história, o tempo da narrativa, assim como questões de pontuação, esta que é bastante desre-

<sup>34</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, op. cit., p. 234.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 235.

grada, como pode ser observado no seguinte trecho:

Não é uma vergonha dedicar dois capítulos inteiros ao que aconteceu durante a descida de um par de degraus? Pois não ultrapassamos ainda o primeiro patamar, há ainda quinze degraus até o pé da escada; e pelo que sei, como meu pai e o tio Toby estão com vontade de conversar, talvez haja tantos capítulos quanto degraus; — seja como for, senhor, não posso evitá-lo, assim como não posso evitar o que o destino me destina. — Um súbito impulso me atravessa — desce a cortina, Shandy — eu a desço. — Risca uma linha aqui, de um lado a outro do papel, Tristram. — Risquei-a — e vamos a um novo capítulo! Tivesse eu o diabo de qualquer outra regra para guiar-me neste assunto — e lá tenho alguma, — como faço todas as coisas sem regra nenhuma — eu a entortaria e a faria em pedaços, atirando-a depois ao fogo. — Estou por acaso arrebatado? Estou sim, já que o assunto o exige. — Bela história! Cumpre ao homem seguir regras — ou às regras segui-lo?<sup>36</sup>

Do mesmo modo, por vezes, o autor ainda substitui palavras por asteriscos ou sinais variados, sem nenhuma justificativa plausível, o que causa imediata estranheza ao leitor. Mas há momentos em que, juntamente, os asteriscos e outros tipos de símbolos desempenham a supressão da escrita de algum termo chulo ou xingamento. Juntamente aos pontos colocados até o momento, a aproximação do romance shandiano ao movimento surrealista se firma através da constante negação do próprio gênero romance que há em *Tristram Shandy*. Os recursos utilizados não possuem nenhuma outra função; eles querem simplesmente estar ali, sem justificativas, como ressalta Paes acerca das digressões:

Foi em razão do papel eminentemente funcional assumido pela digressão na arquitetura do *Tristram Shandy* que o formalista russo Victor Schklovski quis vê-la exclusivamente como um ‘ressaltamento do artifício artístico’, uma forma ‘usada por si mesma, sem motivação’, quer dizer, ela não está a serviço do conteúdo ou trama do romance.<sup>37</sup>

Da mesma maneira encaminhara-se o movimento vanguardista, com a proposta de Breton: “O homem propõe e dispõe. Somente dele depende o pertencer a si próprio inteiramente, isto é, o manter em estado anárquico o bando cada vez mais temível de seus desejos”.<sup>38</sup> Juntamente a isso, equipara-

<sup>36</sup> Ibidem, p.290-291.

<sup>37</sup> PAES, Sérgio Paulo. *Sterne ou o horror à linha reta*, op. cit., p. 36.

<sup>38</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora,



se *O Camponês de Paris*, que não só apresenta pontuações desregradas ao estilo da prosa shandiana, como também apresenta similar estado de espírito, com a melancolia no olhar:

Em sua Tebaida, os leões deitados são clarões de amnésia e os fantasmas! Os fantasmas nacarados têm o ar de rezar e apagam-se. Escravo de um frisson, apaixonado por um murmúrio, não cessei de decair nesse crepúsculo da sensualidade. Um pouco mais impalpável, um pouco menos apreensível... a cada dia perco mais meus próprios contornos e enfim desejo tão pouco que me compreendam, e não compreendo mais nem o vento nem os olhares.<sup>39</sup>

Para tanto, torna-se pertinente a colocação, a seguir, do trabalho que se aprofundava na temática da transgressão do movimento surrealista:

Pode-se dizer que a transgressão da arte, no surrealismo, é a busca incessante de *uma obra que é ausência de obra*. Daí toda a crítica dos surrealistas ao falso poder da autoria: para conhecer a si mesmo, é preciso interrogar o seu inconsciente; para estar mais próximo da vida, é preciso estar mais distante da obra. Se o surrealismo quis manter a importância da arte para a existência humana, não quis, contudo, admitir a soberania das obras. É nesse sentido que Breton é transgressivo: no de fazer da escrita uma busca incessante da vida, e não do ato literário em si mesmo.<sup>40</sup>

Em *Tristram Shandy* existe certo contraponto entre o que é narrado e a forma sob a qual é desenvolvida a narrativa. A estética da obra torna-se alegoria do choque que as transformações políticas e sociais resultam. A liberdade com que Sterne cria sua obra acontece em consonância com o recurso da fantasmagoria, mesmo que o termo só tenha sido cunhado mais tarde. Seu bom humor é uma forma de mascarar a seriedade de suas críticas à sociedade, bem como à própria literatura, esta com suas regras que não são seguidas sequer em produções consideradas com formas puras. Quanto a isso, o teórico Emil Staiger<sup>41</sup> vai apontar que mesmos estas últimas apresentam as características específicas de cada autor, o que as torna variáveis e não fixas, inevitável-

---

2001, p. 33.

<sup>39</sup> ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 78.

<sup>40</sup> CUNHA, Renan P. Pereira da; PINEZI, Gabriel V. Rocha. A obra enquanto ausência de obra: a transgressão da literatura no surrealismo. *Contingentia*, v. 5, n. 2, nov. 2010, p. 317.

<sup>41</sup> Cf. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

mente.

A maneira que Tristram apresenta seu contexto de nascimento e, também, seu contexto de produção da obra, é aparentemente inofensiva. No entanto, trata-se, na verdade, da alegoria de uma percepção caótica e fragmentária. Sua narrativa sem linearidade, sem a rigidez de começo, meio e fim, mostra o interior das memórias do ser humano, já que aqui também não há linearidade.

Em conformidade ao que foi apresentado ao longo do trabalho, o excerto a seguir vem comprovar a possibilidade da manifestação da estranheza, bem como do choque em Sterne e não apenas no surrealismo:

Quando os formalistas russos fazem da *estranheza* o método artístico, o conhecimento da generalidade desta categoria permite que nos movimentos históricos de vanguarda o *choque* dos receptores se transforme no princípio supremo da intenção artística. A estranheza efectiva transforma-se, desta maneira, no processo artístico dominante e pode ao mesmo tempo ser tomada como categoria geral. Isto não quer dizer que os formalistas russos hajam apresentado a estranheza sobretudo na arte vanguardista (pelo contrário, o *Don Quixote* e o *Tristram Shandy* são os exemplos preferidos por Slovkij); significa apenas que há uma relação necessária entre o princípio de *choque* na arte de vanguarda e o estudo da validade geral da categoria de estranheza.<sup>42</sup>

A obra de Sterne concretiza-se como mais do que uma obra romanesca; ele amplia extremamente a reflexão acerca dos conceitos, subverte tão rigorosamente a ordem, que se torna possível enxergar ali um exemplo da narrativa que Benjamin diz estar morrendo. Quando Tristram começa suas divagações, contando histórias que lhe vêm à mente quando recorda outro ocorrido, isso é a memória involuntária.

## CONCLUSÃO

Sobre o romance de Laurence Sterne paira um constante ponto de interrogação; sempre que algo é analisado dentro da obra, novos questionamentos surgem. Contudo, *Tristram Shandy* tem recebido estudos comparatistas que versam sobre um outro, ou outros, romances que o parodiaram. Dentre estes, no Brasil, o mais comparado pela crítica é Machado de

---

<sup>42</sup> BURGÜER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa, Portugal: Veja, 1993, p. 47.

Assis, principalmente com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, onde a intertextualidade acontece de maneira direta, assim como em Baudelaire.

O mais importante é que a “loucura” shandiana permanece viva nas obras que recebem dela a experiência literária. Nesse sentido, até mesmo o filósofo Friedrich Nietzsche,<sup>43</sup> o qual insurge em Walter Benjamin em alguns pontos, deixara registrada a grande admiração ao “espírito livre” que foi Sterne, e afirmara a adoração por *Tristram Shandy*.

Por fim, torna-se evidente que a relação estabelecida entre o *Tristram Shandy* e o surrealismo ainda deixa muitas lacunas a serem preenchidas. De qualquer forma, é importante que essa sinalização comece a ser aprofundada, já que o caráter moderno de Sterne começa a ser desbravado. Além do mais, pode contribuir para a rede de relações de um movimento tão importante quanto o surrealismo, que estabelece cada vez mais sentido na efemeridade dos dias atuais, com a capacidade de criar lógica a partir de uma representação completamente *nonsense*. Ademais, firma-se aqui a relação que o novo estabelece com o passado, pois a memória sempre estará entrecortada por elementos do presente.

---

<sup>43</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 112. Trata-se do volume *Humano, demasiado humano*, que tem por temática o “espírito livre”, e traz apontamentos precisos quanto à escrita shandiana.

## A FERTILIDADE ANCESTRAL EM PONCIÁ VIVÊNCIO

Ana Ximenes Gomes de Oliveira  
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne  
UFPB/CAPES

**RESUMO:** A literatura de Conceição Evaristo apresenta em seus personagens um resgate e uma espécie de reescritura dos registros históricos brasileiros, vivenciados principalmente pelo povo de pele negra. Portanto, uma literatura como tal extrapola os intuitos e lugares canônicos a serem destinados, pois se constitui como uma produção que age contrapondo o discurso de autoritarismo literário. Conceição Evaristo é uma autora que simboliza essa multiplicidade de experiências herdadas do nosso período escravagista e do nosso pós-colonialismo. Por isso, o objetivo deste trabalho é explorar as reflexões sobre a memória presente no romance *Ponciá Vicêncio*, assim como as questões da ancestralidade e como isso se configura na maternidade observada em duas personagens femininas: a protagonista Ponciá Vicêncio e a sábia Nêgua Kainda. Para tanto, utilizaremos as considerações de Verena Alberti (2004) referente à memória e à oralidade; e Reginaldo Prandi (2001) sobre a representação da mitologia dos orixás nesta narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Ancestralidade. Maternidade.

## ANCESTRAL FERTILITY IN PONCIÁ VIVÊNCIO

**ABSTRACT:** The literature of Conceição Evaristo presents in its characters a rescue and a sort of re-writing of Brazilian historical records, mainly experienced by the black skinned people. Therefore, a literature work as such goes beyond the intentions and canonical places to be destined, because it is a fictional production that acts interposing the discourse of literary authoritarianism. Conceição Evaristo is an author who symbolizes this multiplicity of inherited experiences of the slavery period and post-colonialism in Brazil. Whence, the purpose of this study is to explore the reflections on the historical memory in the novel *Ponciá Vicêncio*, as well as the issues of ancestrally and how it is configured in the maternity of two feminine characters in the novel: the protagonist Ponciá Vicêncio and the wise Nêgua Kainda. Therefore, the considerations of Verena Alberti (2004) on memory and orality; and Reginaldo Prandi (2001) on the representation of mythology of deities in this narrative, it will be used as theoretical framework.

**KEYWORDS:** Memory. Ancestry. Motherhood.

Ana Ximenes G. de Oliveira é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

Luciana Eleonora de Freitas C. Deplagne é professora adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba.

## A FERTILIDADE ANCESTRAL EM *PONCIÁ VICÊNCIO*

Ana Ximenes Gomes de Oliveira  
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

Apresentamos nesse trabalho uma reflexão sobre a escritora afro-brasileira Conceição Evaristo e sua escrita, que a mesma intitula de uma *escrevivência*, especificamente em seu livro *Ponciá Vicêncio* publicado em 2003. Nesta obra a temática da maternidade e a fertilidade do universo feminino é latente em seu contexto, trazendo empoderamento e força às mulheres que participam da narrativa. A literatura afro-brasileira se forma como um ponto de tensão sobre discursos e histórias já consolidadas, assim como maneiras de observar as representações míticas e arquetípicas instituídas para ocupar o lugar universalizado. Tais modelos causaram, conseqüentemente, ao longo da história um apagamento e uma distorção da imagem do(a) negro(a), tanto na literatura como nos registros não-ficcionais que formaram a identidade brasileira.

Conceição Evaristo participa de um âmbito literário que articula discursos fora de um ciclo canônico padrão. Sua obra é composta de uma transcrição simbólica e ficcional de um universo memorativo através da identidade afro-brasileira e da consciência desta. Por isso, através do depoimento da própria escritora, transcrito a seguir, podemos ver que tal literatura opera como uma ação direta contra a hegemonia do cânone literário branco e falocêntrico do Brasil:

O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer. Então Carolina Maria de Jesus não tinha nenhuma dificuldade de dizer, de se afirmar como escritora. [...] E quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado, né? *A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é uma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito.* [...] Então eu gosto de dizer isso: escrever, o exercício da escrita, é

um direito que todo mundo tem. Como o exercício da leitura, como o exercício do prazer, como ter uma casa, como ter a comida [...]. A literatura feita pelas pessoas do povo, ela rompe com o lugar pré-determinado.<sup>1</sup>

Carolina Maria de Jesus, Auta de Souza, Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e a própria Conceição Evaristo são exemplos de escritoras negras que expressam em sua escrita às experiências vividas e herdadas de suas ancestralidades. Nos registros da crítica literária brasileira ainda é visto uma necessidade latente de fortalecimento e consolidação da fortuna crítica de tais escritoras, que além das questões de raça e classe ainda sofreram (sofrem) a marginalização da categoria de gênero na tradição histórica da literatura.

O romance *Ponciá Vicêncio* apresenta em seu enredo uma história narrada a partir de *flashbacks* que intercalam o tempo vivido da protagonista homônima ao título. Seu contexto histórico representa a primeira geração dos descendentes de escravos filhos da lei do Ventre-livre, que mesmo após a abolição ainda sofreram a marginalização social devido aos resquícios da escravidão no país. Ponciá e sua família viviam no campo, numa comunidade quilombola que continuaram trabalhando na mesma fazenda onde viveram seus antepassados, comandada pelo senhor branco que marcou com o sobrenome Vicêncio todas essas famílias escravizadas. A protagonista vivencia em sua infância as alegrias da vida no campo, porém sente também as inquietações da condição precária em que seu povo se mantém.

Por isso, Ponciá observa em sua vida a necessidade de busca e reconhecimento de sua identidade ancestral a partir da ligação com os seus familiares, especialmente o seu avô. Quando crescida, a personagem migra para a cidade em busca de uma vida com mais oportunidades e melhores condições financeiras, porém sua vida adota alguns rumos não planejados que resultam em diversos acontecimentos frustrados até que ela retome a consciência do que deseja encontrar. Depois de Ponciá, o seu irmão Luandi José Vicêncio e sua mãe Maria Vicêncio também partem para a cidade buscando um reencontro de toda a família em condições mais amenas para viver. Este reencontro simboliza não só a consciência da herança identitária destinada simbolicamente à Ponciá pelo seu avô, mas também o resgate da identidade ancestral

---

<sup>1</sup> ARAÚJO, Bárbara. *Conceição Evaristo: literatura e consciência negra*. Blogueiras Feministas, 2010. Entrevista de Conceição Evaristo concedida a Bárbara Araújo.

de um povo o qual faz parte.

A *escrevivência* de Evaristo é notória em suas obras, tanto em seus romances, como em seus contos e poemas publicados. Na seguinte passagem do romance *Ponciá Vicência*, vê-se de forma emblemática como isso se constrói:

Com o zelo da arte, atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda.<sup>2</sup>

A oralidade como herança e resgate identitário apresenta à memória e à história uma continuidade presente, atuando como fortalecimento dessa própria identidade cultural. A organicidade da tradição e das histórias culturais está presente na oralidade, também transposta através da literatura oral de forma ficcionada, ou não. Por isso, é a partir desse viés literário que é importante apontar a característica subjetiva do autor nesse processo de resgate histórico, pois assim como já coloca Verena Alberti<sup>3</sup> os ensinamentos e histórias contadas e recontadas através do tempo passam por uma gama de seleções e cortes protagonizados pelo “contador” de histórias devido à impossibilidade de acesso a uma fidelidade radical ao fato.

A memória, revista e repassada através da oralidade, mantém o passado vivo, orgânico, e como a observação ao fato é subjetivamente formulada, o que sobra da história vivida são as versões individuais que encontram unicidade através da coletividade e da identidade compartilhada. Alberti (2004), sobre o valor do indivíduo, diz que: “É considerar que, em uma ordem hierárquica, ele é o termo superior a englobar o(s) inferior(es), possuindo, portanto, uma capacidade de *totalização*.”<sup>4</sup> Ainda mais adiante, partindo da imagem do indivíduo moderno que preza pela igualdade contrapondo à ordem hierárquica através de um interessante paradoxo, a autora diz que:

[...] ele já nasceu como valor englobante, apesar de firmado na igualdade; como totalizador, apesar de nivelado e fragmentado. Dito de outra forma: a crença no indivíduo autônomo e igual perante os outros, que é também o indivíduo único e singular, o ser psicológico, dá *sentido* a uma série de concepções e práticas em

<sup>2</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicência*. Belo Horizonte: Mazza, 2003, p. 131.

<sup>3</sup> ALBERTI, Verena. *Ouvir e contar*. Textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 20.

nosso mundo.<sup>5</sup>

A memória nos é importante para iniciar um estudo sobre a organização de uma determinada cultura, classe, raça ou gênero. É através da memória que se pode resgatar e dar vida contínua aos registros identitários de um lugar ou um grupo social. Assim, é através da categoria de “testemunho” individual, mas coletivizado, que se torna possível o entendimento da construção dos discursos e das “verdades” instituídas. Verena Alberti faz uma distinção a priori entre o chamado *resíduo de ação* e o *relato de ação*, onde apresenta que o primeiro confere o “pedaço” do passado vivido, a partir de um registro arquivado; enquanto que o segundo está relacionado com uma memória, uma espécie de *carta* que informa esta ação referente a uma autobiografia.<sup>6</sup> Contudo, estes dois elementos da oralidade se unem, adentrando um no outro, concomitantemente, fazendo com que um *relato de ação* faça parte da própria ação, sendo também seu *resíduo*.

Ao transpormos este pensamento para a literatura afro-brasileira observamos uma capacidade de difusão contínua enquanto memória, mas também enquanto ação, que gera outras ações de maneira cíclica. A escrita evaristiana, a partir de seu cunho autobiográfico ficcional, recorre à categoria da memória oral, inserindo esta em um movimento retroalimentado por quem conta, pois ao lembrar e escrever é possível exercer uma volta imaginária ao momento do fato ocorrido, trazendo para o momento presente uma forma de experiência não vivenciada do passado. Este passado, assim, permanece tornando-se sempre presente na memória coletiva das pessoas. Nestas investigações, Alberti assinala que “Está em jogo aqui o caráter factual da memória; está em jogo as possibilidades oferecidas pela história oral no sentido de se investigar a memória lá onde ela não é apenas significado mas também *acontecimento, ação*.”<sup>7</sup>

Considerando o que se tem como material histórico da cultura negra no Brasil, vê-se nessas literaturas um desempenho da oralidade como (re)construção do eu enunciativo, como sujeito, no processo de reconhecimento das identidades. Stuart Hall coloca que “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identifi-*

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 36.



car, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação”.<sup>8</sup> Deste modo, no processo diaspórico, observa-se que a cultura nacional recria sua própria nação, admitindo a ideia de “nação” como um território imaginário com o qual o indivíduo se identifica. A identificação acontece a partir de um passado histórico, e não pelo viés de um discurso oficial ilusoriamente ufanista. Hall adiante diz que:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.<sup>9</sup>

A literatura de grupos sociais subalternos inclui suas diferenças como constituinte desse imaginário social, que por muitas vezes não assume todas as diferenças existentes que compõem a nação, como as de classe, raça ou gênero. Para demonstrar esse conceito de unificação a partir da junção de diferenças constitutivas, de um indivíduo fragmentado e fluido, podemos frisar também a colocação de Bauman quando diz que:

Ao contrário de outras identidades postuladas, a ideia de etnicidade é semanticamente carregada. Ela supõe axiomáticamente um casamento divino que nenhum esforço na terra pode desmanchar, uma espécie de laço predeterminado de unidade que precede toda a negociação e eventuais acordos sobre direitos e obrigações. Em outras palavras, a homogeneidade que presumivelmente marca as entidades étnicas é *heterônima*: não um artefato humano, e certamente não o produto da geração atual de humanos.<sup>10</sup>

Este rico valor semântico das etnicidades e das identidades culturais demonstra a complexidade na composição de uma identidade. Como exemplo disso, podemos recorrer às experiências de África no período colonial e até mesmo pré-colonial. O Ocidente comete um recorrente erro viciado de se tratar do continente africano, por muitas vezes, sem se lembrar da vasta e variada junção de elementos culturais que fazem parte de sua formação. Busca,

<sup>8</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p. 51.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>10</sup> BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 136.

portanto, uma possível definição de identidade africana, na ilusão de poder generalizar ou sintetizar num único ou prioritário conceito. Entretanto, é importante ressaltar a dificuldade que há nessa sintetização de uma identidade cultural, que atinge não só o continente africano, mas todas as culturas do mundo.

O objetivo deste artigo é discutir e analisar o romance *Ponciá Vicêncio* apresentando em foco o viés político e literário desta obra sob a luz dos estudos culturais e os apontamentos da crítica feminista contemporânea, voltados para um aprofundamento da categoria da maternidade e da desconstrução patriarcal desta. O recorte dado para tal análise é centralizado em três personagens femininas presentes em todo o enredo: a protagonista homônima Ponciá Vicêncio, a sua mãe Maria Vicêncio e a sábia da comunidade Nêngua Kainda. Conceição Evaristo escreve essa narrativa colocando proeminente o eu enunciador feminino negro que apresenta, a partir de sua história de vida, as dificuldades da travessia e resistência de uma trajetória histórico-social da pós-escravidão, assim como as suas relações com a matriz africana na interferência e construção de sua identidade.

A maternidade escrita e delineada atua como um ponto de resistência e força impulsionadora de sua identidade e da alteridade a partir do momento em que percebe a importância da sua existência atrelada ao convívio coletivo. Assim como a memória participa com um papel de resgate e reconstrução, a maternidade construída por Conceição Evaristo se consolida como um empoderamento feminino que dá força e sabedoria para a mulher. A abordagem dada a esta condição está para além da biologia, interligando as personagens desta trama de forma transgressora que desconstrói a visão hegemônica e limitadora do patriarcalismo.

O romance *Ponciá Vicêncio* é uma narrativa construída de forma circular não-linear, com o tempo intercalado pelo narrador (ou narradora) em terceira pessoa. A voz narrativa observadora não participa dos fatos, porém nos conta o ocorrido apresentando uma onisciência múltipla, pois pode passear pela mente dos personagens, organizando a fala destes em discursos indiretos livres. Assim, não há na obra a presença da voz da protagonista se apresentando no texto, o que há é uma mediação da fala a partir do narrador(a). Como já é posto no prefácio da obra, “[a] voz narrativa suspende os acontecimentos e os itinerários das pessoas e vai intercalando fatos, tecendo uma

trajetória ao mesmo tempo interrompida e recuperada.”<sup>11</sup>

O(a) narrador(a) nos conta uma história de memórias, trajetórias ligadas à metáfora diaspórica junto às relações ancestrais que constituem as identidades. Devido à mediação ocorrida em relação a todos os personagens, mas sem participar da ação, pode-se inferir que o(a) narrador(a) opera como uma voz histórica que conta o passado coletivo de um povo. A história de Ponciá pode ser vista de forma genérica a todos que compartilham das mesmas matrizes em comum. O próprio percurso da protagonista de saída do campo para a cidade, que é repetido pela sua família em seguida, pode ser visto como uma metáfora do navio negreiro como trajetória escravista. O trem, no enredo, simboliza o veículo que conduz uma diáspora pessoal dos personagens, momento de buscas e esperanças por uma vida melhor. É importante frisar que o(a) narrador(a) conta a história dessa protagonista e de sua comunidade de origem tecendo seu ponto de vista e suas inferências sobre os acontecimentos. Há, portanto, uma ação reflexiva da voz narrativa que se entrelaça com o que poderia ser uma reflexão da própria personagem diante do enredo:

O que acontecera com ela? [Ponciá] Teria morrido? Precisava levantar algumas histórias do passado. Mas como? E o irmão? Vivera pouco com ele na infância, muito pouco, mas das raras vezes que se encontraram, gostavam tanto. Eram secos de carinho explícitos; entretanto, mesmo sem se tocarem nem se abraçarem sequer, se amavam muito. Sabia que ele também saía varando o mundo. Conseguira? Será que conseguira ir além? Ou estaria reduzido, pequeno, mesquinho em um barraco qualquer, feito ela? Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio.<sup>12</sup>

Os *flashbacks* utilizados pela voz narrativa para apresentar esta personagem e contar sua história são agrupados no texto fazendo com que os tempos se misturem sem um momento enfatizado de delineamento espaço-temporal. A onisciência e onipresença desta voz, junto à intercalação do tempo, demonstra uma ideia atemporal da história contada, o que nos possibilita a ilusão da falta de delimitação entre o passado, presente e o futuro, criando essa circularidade que se conclui no final da narrativa, no encontro simbólico com os ancestrais, com as memórias e as histórias que constroem a comunidade.

<sup>11</sup> BARBOSA, Maria José Somerlate. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 6.

<sup>12</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 22-23.

Observamos nesse estudo reflexivo como a cultura e sociedade interferem na construção destas categorias arquetípicas das figuras sociais, impondo modelos e pressupostos instituídos para o reconhecimento subjetivo do materno. A partir disso, ponderamos outras formas de maternar que se liga a uma noção desconfigurada da função social da mãe no capitalismo e no seu projeto de estado. Nêngua Kainda é uma das mulheres do romance que atua nesta trama de fertilidade, desempenhando uma função mediadora de cuidar como sábia da comunidade. Seu materno está para uma visão socializada da mulher, da cultura, da identidade e da memória.

A protagonista Ponciá Vicêncio preenche a ação de gerar na sua criação artística aplicada no barro. Esta personagem comporta em seu destino de ancestralidade uma busca de reconhecimento da sua identidade, porém, essa busca estabelece uma rede de lembranças que remontam as suas raízes culturais vinculadas aos seus antepassados. Todo o sofrimento e toda dor vivenciada e repassada historicamente pela escravidão dos negros africanos e brasileiros, neste contexto social, fazem parte de uma construção subjetiva como herança diaspórica na formação da identidade cultural.

Na trama, ainda quando criança, é anunciado à protagonista que seu avô, o Vô Vicêncio, deixou-lhe uma herança identitária que um dia irá se cumprir. Entretanto, tal herança se apresenta primeiramente como uma incógnita, uma busca num território escuro que ainda precisa ser conhecido. A história de seu avô e sua família deixou-lhe marcas simbólicas de lutas e sofrimentos que fazem parte de seu autoconhecimento. Diante de tantas injustiças e maus tratos no sistema escravagista em que se encontravam, a memória é o principal elemento que lhe sobra como reconhecimento identitário. Assim, a personagem carrega consigo esta marca que guia a sua trajetória de vida e ao sair da sua comunidade de origem, segue para a cidade se estabelecendo nos moldes da vida urbana, trabalhando e casando-se com o passar do tempo. Ponciá neste movimento diaspórico busca uma ruptura no caminho já pré-destinado de dor e sofrimento dos moradores de sua comunidade, que diante da pobreza, muitos não conseguiram atingir uma mudança significativa na melhoria da condição de vida.

Contudo, o matrimônio vivenciado pela personagem não a insere na construção familiar e matriarcal que a mesma guardou de sua infância. Ao casar-se gera sete filhos, porém todos mortos. A impossibilidade de concretude biológica do materno na vida de Ponciá demonstra uma negação desta materni-

dade, inconscientemente, pela protagonista. Há uma noção de continuidade parental e ancestral interligada ao sofrimento afro-descendente de sua família e de seu povo que parece ser rejeitada. Procriar, talvez, se apresente neste contexto como uma continuidade da dor nas vidas futuras. Por isso, este destino de opressão só oferece um novo prisma a partir do reconhecimento e entendimento da herança identitária deixada pelo seu avô, simbolicamente. É a partir da arte, da criação com o barro e do encontro com os seus que seu materno se faz presente, transgredindo a noção limitadora da fecundidade feminina posta pelo patriarcalismo.

#### OUTRAS FORMAS DE MATERNAR O CUIDAR DE NÊNGUA KAINDA E A CRIAÇÃO EM PONCIÁ

A maternidade é uma experiência vivenciada pelo feminino de forma biológica e/ou afetiva. A sociedade a qual pertencemos sempre criou construções imagéticas da experiência da maternidade agregadas ao corpo da mulher e a função social. Entretanto, a partir do questionamento crítico nota-se que a mãe é uma das primeiras e principais figuras afetivas a que nos vinculamos. Em toda a obra de Conceição Evaristo o feminino é posto em primeiro plano como força motriz que representa, analogamente, o destino de todas as meninas jovens, mulheres, negras que partilham de uma mesma carga de memória histórico-social. O *eu-mulher* de Evaristo, título de um dos seus mais importantes poemas, é exposto e recolocado em foco em todas as suas obras. O feminino abordado neste contexto é fértil e transcende o entendimento biológico de gênero que o patriarcalismo configurou como modelo limitador.

Nêngua Kainda é uma importante personagem desta trama, pois sendo uma anciã na sua comunidade atua como sábia e mensageira, revelando e apresentando direções dos destinos dos personagens, concebendo a religiosidade das raízes africanas: “Doentes houve que sararam com as garrafadas de Nêngua Kainda, levantaram-se da cama e tempos de vida tiveram para pecar outras vezes”.<sup>13</sup> Podemos perceber neste romance a implícita alusão a alguns orixás da cultura iorubá, sendo Nanã, Oxumarê e Oxum os três principais presentes. Esses três participam simbolicamente no enredo como um ciclo em volta da protagonista representando a fertilidade. Segundo Reginaldo Prandi,

<sup>13</sup> Ibidem, p. 25.

em seu livro *Mitologia dos orixás*, “Nanã é a guardiã do saber ancestral e participa com outros orixás do panteão da Terra”.<sup>14</sup> Nêngua Kainda é a representação desta sabedoria e desta fertilidade ancestral da orixá Nanã. A voz narrativa demonstra a sabedoria desta mulher, diante do ponto de vista de Ponciá, no momento do retorno da protagonista à comunidade:

A mulher, que era alta e magra, pareceu-lhe mais alta e magra ainda. Continuava ereta, apesar da idade, como uma palmeira seca. A pele do rosto, das mãos, do pescoço e dos pés descalços era enrugada como a de um maracujá maduro. Tinha o olhar vivo, *enxergador de tudo*. A velha pousou a mão sobre a cabeça de Ponciá Vicêncio dizendo-lhe que, embora ela não tivesse encontrado a mãe e nem o irmão, ela não estava sozinha. Que fizesse o que o coração pedisse. Ir ou ficar? Só ela mesma é quem sabia, mas, para qualquer lugar que ela fosse, da herança deixada por Vô Vicêncio ela não fugiria. Mais cedo ou mais tarde, o fato se daria, a lei se cumpriria.<sup>15</sup>

A figura do velho, do ancião, na cultura Nagô<sup>16</sup> é muito respeitada, sendo considerado um sábio pelo acúmulo de experiências por ele vivenciadas, representando, assim, um guia do destino dos habitantes da comunidade em que vive. A anciã, neste contexto, consegue, a partir de sua ligação com os ancestrais e o respeito às tradições e a memória coletiva do povo, adquirir a sabedoria necessária para prever e avisar dos bons e maus tempos que estão por vir. Em *Ponciá Vicêncio*, Nêngua Kainda é a anciã que transmite a sabedoria popular de sua cultura através da oralidade. Como descreve Prandi, “Nanã é a dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi modelado o ser humano. É considerada a orixá mais velha do panteão na América. De sua família fazem parte Oxumarê e Omulu e, mais remotamente, Euá.”<sup>17</sup>

Um dos ensinamentos mais importantes que esta personagem transmite ao longo do romance se centra no conhecimento intersubjetivo que cada indivíduo de sua comunidade necessita para a compreensão do seu sentido próprio no mundo. Essa questão é problematizada, principalmente, na saída e no retorno de Ponciá e de sua família para seu lugar de origem, junto às suas tradições e memórias ancestrais. Na passagem do texto, citada anterior-

<sup>14</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

<sup>15</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 59-60, grifo nosso.

<sup>16</sup> Nagô é um termo designado aos negros escravizados e vendidos para o Brasil na época escravagista, falantes da língua Iorubá, advindos, principalmente, da Nigéria, do Togo e do Benin na África.

<sup>17</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, op. cit., p. 21.

mente, percebe-se a profecia de Nêngua Kainda para Ponciá, onde a anciã mostra a herança identitária que está prometida à protagonista e deixada pelo seu avô. É a partir do entendimento desta herança, e de como esta irá se cumprir nela, que Ponciá consegue obter a compreensão de sua própria identidade, podendo seguir seu destino sem se manter alheia de si.

O romance em questão começa, numa visão cronológica, com a protagonista já crescida, mulher feita. A partir de *flashbacks* intercalados pela voz narrativa, nota-se uma rememoração da vida desta personagem e de todos os outros que a rodeiam. Com essas intercalações de tempo e espaço observamos a maternidade como um fio que permeia toda sua trajetória, assim como a memória, que cria uma teia de relações identitárias que solidificam e dão subsídios para apreensão do diálogo intersubjetivo. O maternar de Nêngua Kainda acontece na sua função coletiva a partir do poder ancestral feminino, e a sua sabedoria transparece o acúmulo de experiências e dedicações para a comunidade. Todos pedem a sua benção e mesmo que às vezes não compreendam suas sábias palavras e seus conselhos entendem sua função no coletivo. No momento em que Luandi, o irmão da protagonista, retorna ao povoado em busca de notícias de sua família ele se encontra com a velha e pede sua benção:

Nêngua Kainda, falando a língua que só os mais velhos entendiam, abençoou Luandi. Falou que a mãe do rapaz estava viva e que eles se encontrariam um dia. Falou de Ponciá Vicêncio também. A irmã estava na cidade, não muito longe dele. Carecia de encontrá-la urgente, acolhê-la antes que a herança se fizesse presente. Depois Nêngua Kainda olhou os trajes de Luandi e deu de rir, mas com os olhos. Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus.<sup>18</sup>

Observa-se na leitura do romance que o papel da velha sábia no enredo é bastante pontual. Nêngua Kainda aparece nos momentos de aflição e reflexão dos personagens, cuidando para que o rumo de suas vidas seja guiado corretamente, criando também reflexões sobre sua própria existência em meio ao próximo. É, portanto, um cuidado que fertiliza e semeia a vida dos seus semelhantes. Nesta passagem do romance nota-se a preservação na personagem

<sup>18</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., 95-96.

Nêngua Kainda da tradição e oralidade das raízes africanas, assim como também acusa uma possível dissolvição pelas gerações que se seguem, quando no texto é mostrado que a personagem falava uma língua só compreendida pelos mais velhos. No romance *Ponciá Vicêncio* não há uma referência explícita às entidades e religiões africanas, porém as marcas de religiosidade das raízes afro-brasileiras estão sempre presentes na tradição da comunidade. Nanã, no contexto da obra, é a orixá que representa toda a matéria prima de criação e fertilidade junto a sua sabedoria. No seguinte fragmento de Prandi<sup>19</sup> podemos observar esta ligação:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá  
de fazer o mundo e modelar o ser humano,  
o orixá tentou vários caminhos.  
Tentou fazer o homem de ar, como ele.  
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.  
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.  
De pedra ainda a tentativa foi pior.  
Fez de fogo e o homem se consumiu.  
Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada.  
Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.  
Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma,  
e de lá retirou uma porção de lama.  
Nanã deu a porção de lama a oxalá,  
O barro do fundo da lagoa onde morava ela,  
A lama sob as águas, que é Nanã.

Nanã é o próprio barro que representa a fertilidade e a criação, e este barro para a protagonista do romance é o lugar onde a criação se ocupa de construir sua absorção ancestral identitária. Assim, a personagem Nêngua Kainda participa na trama de Ponciá como guia de conhecimento de sua fertilidade, tanto representando a velha sábia com seus conselhos e revelações, como participando da simbologia do barro, ferramenta utilizada por Ponciá e pela maioria das mulheres da comunidade quilombola para a construção de uma memória advinda da ancestralidade. Podemos também identificar esta personagem velha com a figura do arauto dentro da narrativa. O pesquisador Dejair Dionísio aponta a ligação direta existente entre a figura do arauto e do(a) feiticeiro(a), assim como do(a) conselheiro(a) e do(a) curandeiro(a), nas culturas africanas, mais especificamente de Angola, e por isso

---

<sup>19</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, op. cit., p. 196.



aponta que:

(...) o feiticeiro, é um símbolo, uma figura social. Está acima da lei. Olha-se para ele (a) e não se percebe exatamente que figura é essa. Seu poder é externo/interno, é uterino/intra-uterino: é secreto. Mas isso não quer dizer que ela seja subjetiva ao ponto de ser considerada uma existência incomum: ela pode ser discutida enquanto imprecisa, mas é real.<sup>20</sup>

Todas essas representações se interligam pela experiência e pelo saber comunitário que esta personagem simbolicamente agrega. O autor ainda mostra que: “Conforme Nei Lopes (2007) Nêgua Kainda (A Grande Mãe d’Água, em quicongo), assume todos esses papéis, não se separam, passando a se constituir na grande narradora, na curandeira, na conselheira, na arauto de sua comunidade.”<sup>21</sup>

Outra importante referência a um orixá vista no romance de Conceição Evaristo é a figura do Oxumarê, que aparece aludido pela palavra *Angorô*, representando o arco-íris:

Às vezes, [Ponciá] ficava horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimoso! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entres as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô.<sup>22</sup>

Esta menção aparece logo no início do romance, num momento de lembranças da personagem de suas vivências quando criança. *Angorô* significa uma qualidade de Oxumarê (orixá que representa movimento, transformação e renascimento). Observa-se que o orixá simboliza o movimento e o momento de mudança como profecia que está destinada à protagonista, algo como um prenuncio da narrativa. O arco-íris também é referido pela voz narrativa como “cobra celeste”, sendo esta referência da “cobra” uma das também remetidas à Oxumarê. O símbolo da cobra que come o próprio rabo, o *Ouroboros*, remete ao renascimento cíclico das coisas e de tudo que é vivo. O renascimento está presente na profecia falada à Ponciá sobre a herança deixada pelo seu avô, o que reflete uma renovação da identidade cultural e cole-

<sup>20</sup> DEJAIR, Dionísio. *Ancestralidade Bantu na Literatura Afro-brasileira*. Reflexões sobre o romance Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Nandyala, 2013, p. 60-61.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>22</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 9.

tiva que esta tem para compreender e se apropriar. Como coloca Arruda, ao observar *Ponciá Vicêncio* como um “romance de formação” brasileiro:

Essa idéia do ciclo é lembrada durante todo o romance, Ponciá vive seus ciclos de menina, moça e mulher. Entre suas idas e vindas, suas viagens, ela completa a seu modo sua “formação”. Seus movimentos, diferentemente de outros heróis de Bildungsroman, não são regidos pelos mestres intelectuais, mas pelos seus ancestrais, pela sábia Nêngua Kainda e pelos orixás, — o que nos remete à memória da diáspora africana.<sup>23</sup>

O Oxumarê também contém a androgenia e a dualidade de tudo, o que explica o ditado que Ponciá ouvia desde criança que “Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino”.<sup>24</sup> Entretanto, outra visão, ligada à transgressão feminina, também pode ser aplicada a aparição deste simbólico ditado na narrativa, desvinculada das tradições religiosas implícitas no enredo. Esta visão consiste na delimitação patriarcal de gênero imposta na maioria das sociedades, que também se reflete no discurso da obra. Em *Ponciá Vicêncio*, a maternidade subverte a visão falocêntrica do patriarcado ocidental. O feminino na obra apresenta a força que constrói uma formação imagética inclinada ao matriarcalismo interno das famílias de uma comunidade. A delimitação é vista na obra desde o período da infância da protagonista, quando a mesma se sente interdita, enquanto gênero, ao ouvir um ditado popular de sua região. O seguinte ditado impõe uma marcação que restringe o feminino a uma categoria de subserviência, pois a subversão de determinadas limitações, que implica um tipo de liberdade, ou seja, a exploração de novos ambientes de forma autônoma, está reservada para o masculino.

Desta maneira, para o feminino ocupar este lugar, em sociedade, daquele que comete a ação, que explora o ambiente e transcende barreiras delimitadas, é necessário uma “masculinização” do mesmo, segundo o pensamento vigente. O Feminino, no conjunto da obra de Evaristo, é visto de maneira interligada, na total completude holística das coisas, sendo, assim, fecundo e fertilizador em si. Deste modo, a autora transcreve o feminino e seus plurais de uma maneira fecunda a partir do todo. Num estudo histórico, desde o período da colônia, a visão de maternidade/esterilidade é ligada ao corpo sexual.

<sup>23</sup> ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo*. Um Bildungsroman feminino e negro. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 80.

<sup>24</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 9.

Assim, a mulher que não reproduz e não dá continuidade a sua espécie é vista como doente e demonizada. Devido a uma serventia da fecundidade (social) este corpo que não se reproduz de maneira biológica não serve à sociedade em que vive. Del Priore, sobre a mulher estéril, diz que:

A necessidade mística de progenerura atingia em cheio as mulheres. Comparadas a terras estéreis, humilhadas pelos companheiros e pela comunidade, associadas a mulas — animais que estéreis geneticamente eram conduzidas pelos padres, estes estéreis (pelo menos teoricamente) por vocação -, a esterilidade feminina era vivida como uma tara ou um contrasenso. Ao inverter o ciclo das gerações, interrompendo as linhagens, contrariando os ciclos agrícolas e a natureza, à qual seu ciclo vital deveria comparar-se, a mulher estéril deveria ter seu corpo “entupido”, fechado e prisioneiro de forças estranhas.<sup>25</sup>

Esta humilhação apontada por Mary Del Priore é sofrida pela protagonista diante do seu marido. Ponciá gera sete filhos, porém nenhum deles sobrevive. É importante analisar simbolicamente a representação que o número sete expõe. Para toda a numerologia clássica, o número sete representa a perfeição, a criação mística e divina. Assim, não é por acaso que esta simbologia aparece na obra, marcadamente na vida da protagonista. São sete bebês que a personagem gera, mas que não permanecem vivos, e estes acontecimentos fazem com que o marido de Ponciá a veja como incapaz.

A cada gravidez sem sucesso, ele bebia por longo tempo e evitava contato com ela. Depois voltava, dizendo que iria fazer outro filho e que aquele haveria de nascer, crescer e virar homem. Ponciá já andava meio desolada. Abria as pernas, abdicando do prazer e desesperançada de ver se salvar o filho.<sup>26</sup>

Entretanto, a geração dos sete filhos representa um momento de criação que transcende o biológico. A simbologia do número sete representa que há latente uma criação em potência, que não necessita da vivacidade humana concretizada para se manter fértil. A fecundidade, neste sentido, está para uma gestação de tudo que faz parte do universo feminino. A pesquisadora Denise Rocha, quando disserta em seu artigo sobre o poema *eu-mulher* de Evaristo, diz que:

<sup>25</sup> Del PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo*. Condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 147.

<sup>26</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicência*, op. cit., p. 52.

Ousado para olhos e ouvidos não feministas, ele abre espaço para mostrar que a mulher em sua essência é única, e que existem mulheres que não se enquadram nos moldes culturais obsoletos, os quais entendem a maternidade como gestação biológica e não como a maternidade de mãe adotiva ou a maternidade de geração de ideias, projetos afirmativos e de obras artísticas e literárias.<sup>27</sup>

Esta visão de maternidade/fecundidade pode ser aplicada também ao romance em questão. Ponciá Vicêncio ao término da obra, ao fechamento de um ciclo, sente que sua gestação a se cumprir está na absorção de sua herança identitária, na perpetuação e cumprimento de suas raízes ancestrais. A criação se faz na protagonista através do artesanato fruto do barro, da sabedoria na relação com a natureza, com a terra, que lhe guia e lhe retorna para seu destino, como mostra a voz narrativa através do pensamento da mãe de Ponciá:

Já bem pequena, ela entendia o barro e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. Reconhecia aquela que aceitava de bom grado o comando das mãos, traduzindo em formas o desejo de quem cria. Ela conhecia de olhos fechados a matéria do rio. E quem visse, como ela mesma viu, quando a menina começou a andar de mão fechada para trás, como se tivesse ficado com o braço cotoco do avô, não pensaria nunca que justo aquela mão, arremedo perfeito do velho, seria a que mais daria forma à massa, seria a que mais criaria.<sup>28</sup>

A criação artística do barro por Ponciá e por outras mulheres de sua comunidade, incluindo sua mãe Maria Vicêncio, representa um veículo de transmissão da ancestralidade, da sabedoria popular e de suas raízes identitárias. São ideias e trabalhos cultivados que representam sua fertilidade para com as coisas que as circundam. Desde pequena essa transmissão é percebida na protagonista: “Ponciá Vicêncio também sabia trabalhar muito bem o barro. Um dia ela fez um homem baixinho, curvado, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás.”<sup>29</sup> Este homem esculpido por Ponciá era o Vô Vicêncio e a criação produzida pela menina causou bastante desconforto em sua mãe, por esta ter medo da absorção identitária do avô, pois como mostra o(a) narrador(a): “Aquilo era uma obra de Ponciá Vicêncio, para ela mesma.

<sup>27</sup> ROCHA, Denise. Um canto à maternidade: eu-mulher, de Conceição Evaristo. In: DUARTE, Constância Lima et al. (Orgs.). *Arquivos femininos*. Literatura, valores e sentidos. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014, p. 259-260.

<sup>28</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 77.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 18.

Nada que pudesse ser dado ou vendido”<sup>30</sup> Ao final do livro o(a) narrador(a) demonstra a importância da arte como resistência da memória quando expõe o pensamento de Luandi sobre a irmã e sua criação artística, através do discurso indireto livre da voz narrativa:

Desde pequena trabalhava tão bem o barro, tinha as artes de modelar a terra bruta nas mãos. Um dia ele voltaria ao povoado e tentaria recolher alguns trabalhos dela e da mãe. Eram trabalhos que contavam partes de uma história. A história dos negros talvez.<sup>31</sup>

O terceiro principal orixá aludido na obra é Oxum, orixá que faz referência em sua origem a um rio africano. Segundo Prandi, “Oxum preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas.”.<sup>32</sup> Com isso, podemos entender diretamente a fertilidade também como fio condutor na história de *Ponciá Vicêncio*. Um dos momentos que marca a referência a Oxum é o reencontro da mãe Maria Vicêncio com a sua filha: “O tempo indo e vindo, E neste ir e vir, Ponciá Vicêncio voltava para ela. Para ela, não! A menina nunca tinha sido dela. Voltava para o rio, para as águas-mães”.<sup>33</sup> O rio aparece no início e no final da obra dando fechamento de um ciclo para a protagonista, o que lhe representa um renascimento. No *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, com relação à simbologia do rio, vemos que:

O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao *Nirvana*; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio.<sup>34</sup>

Este *ajuntamento das águas* mencionado pelos autores está inteiramente presente na obra, onde o rio funciona também como a simbologia de uma tomada de consciência para o reencontro dos caminhos dos personagens diante de suas identidades. Quando o personagem Luandi encontra sua irmã e decide

<sup>30</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>32</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, op. cit., p. 22.

<sup>33</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 128.

<sup>34</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009, p. 780.

ir ao encontro de sua mãe, a voz narrativa referente ao pensamento de Maria Vicêncio já nos indica que “O tempo pedia, era hora de encontrar a filha e levá-la novamente ao rio.”<sup>35</sup> A menção aos orixás na narrativa faz com que estes se interliguem, criando uma unidade entre os personagens, que se reconhecem um no outro. Ao final da obra a voz narrativa mostra que: “Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio.”<sup>36</sup> Os autores Chevalier e Gheerbrant ainda acrescentam nesta simbologia que: “se o arco-íris é geralmente anunciador de felizes acontecimentos ligados à renovação cíclica [...], ele pode igualmente preludiar perturbações na harmonia do universo e, até mesmo, assumir uma significação inspiradora de temor.”<sup>37</sup> Portanto, é notório como esta simbologia aparece na obra, desde o início, marcando as perturbações que estão por vir para Ponciá, e ao final, demarcando o momento da *renovação cíclica*.

Todos os símbolos que cercam essas três personagens femininas, Ponciá, Maria e Nêngua, giram em torno da fertilidade como movimento cíclico: A mãe, o rio, a água, o arco-íris, a cobra, a sábia e anciã, a terra e o barro. Esta fertilidade está longe de ser limitada a uma visão anatômica do corpo, ela transcende a partir de uma noção de infinitude, que pode ser bem simbolizada no Ouroboros, a cobra que come o próprio rabo. Como coloca Chevalier e Gheerbrant<sup>38</sup>, “[e]ncontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra”. Além disso, quando a personagem Ponciá Vicêncio encontra no barro e na criação artística seu poder de geração, ela está renovando o ciclo da fertilidade, construindo a partir da terra a própria vida, sendo assim uma transgressão deste mesmo conceito da “mãe” ligada estritamente ao ventre, apontada pelo dicionário citado.

#### ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A reflexão da maternidade junto à ancestralidade no romance analisado

<sup>35</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*, op. cit., p. 127.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>37</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, op. cit., p. 78.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 580.

apresenta um importante estudo de quebra normativa do conceito de materno, assim como dos seus arquétipos correspondentes. Nesta obra, assim como é percebido em outras produções da literatura afro-brasileira, há uma transgressão da maternidade, colocando em ênfase os valores da ancestralidade cultural, representados através da memória e da herança da oralidade. Nas três personagens citadas nesse estudo, maternar significa um empoderamento feminino, constituindo um núcleo matriarcal dentro daquele patriarcal instituído pela sociedade. A maternidade nesta obra se situa entre a dor e a solidariedade das mulheres negras, atuando politicamente na vida das personagens e se apresentando como força motriz de luta e resistência ao sofrimento assistido durante séculos pela sociedade ocidental. Conceição Evaristo apresenta em sua obra a fluidez observada nas produções desta categoria afro-brasileira da literatura, representando o hibridismo estético e cultural que faz parte da absorção de várias identidades que constroem essas subjetividades.

## PERCURSOS, VIRTUALIDADE E PERCEPÇÕES AS POSSIBILIDADES DA IMAGINAÇÃO NA NARRATIVA DE SERGIO CHEJFEC

Mariana Giordano  
UNR/CONICET

RESUMO: A ideia do trabalho é apresentar situações descritas por Sergio Chejfec em dois relatos: “El testigo” e “La experiencia dramática”. Ambas narrativas propõem uma maneira de traçar um mapa de um percurso. O foco não está em “escrever a cidade”, mais o que interessa é a forma de nos imaginar nos percursos pela cidade. Como se coloca o narrador ante a história do *flâneur* benjaminiano-baudelairiano do século XIX, e como é possível retomar essa perspectiva desde o anônimo atual que constitui o homem que passeia pelas grandes megalópoles de hoje. Fechamos o trabalho com reflexões que se encontram num texto que está no blog do escritor “Parábola anterior”, que se chama *Lo que viene después*, onde propõe possibilidades para a literatura em relação à circulação e criação pela internet.

PALAVRAS-CHAVE: Sergio Chejfec. Narrativa. Percurso.

## TRAJECTORIES, POTENTIALITY AND PERCEPTIONS IMAGINATION POSSIBILITIES IN SERGIO CHEJFEC’S NARRATIVE

ABSTRACT: The idea of this work is to present situations described on Sergio Chejfec’s tales: “El testigo” and “La experiencia dramática”. Both narratives propose one way to design a map to one trajectory. The focus is not in “write a city”, but the important matter is a way to imagine travels through the city. The way the narrator is place in front of the history of the benjaminian-baudelairian *flâneur* of the 19<sup>th</sup> century and how is possible to take this perspective from the “actual anonymous”, in which the man who walk the big city today. The work finish with a reflection founded in a text that appear in the blog of the writer, “Parábola anterior”, which name is *Lo que viene después*, where Sergio Chejfec propose possibilities for literature that have a relation with circulation and creation of internet.

KEYWORDS: Sergio Chejfec. Narrative. Trajectory.

**Mariana Giordano** é doutoranda em Humanidades e Artes da Universidad Nacional de Rosario com intercâmbio no doutorado em Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.



## PERCURSOS, VIRTUALIDADE E PERCEPÇÕES AS POSSIBILIDADES DA IMAGINAÇÃO NA NARRATIVA DE SERGIO CHEJFEC

Mariana Giordano

Sergio Chejfec propõe formas bem diferenciadas de olhar Buenos Aires. Segundo as possibilidades e as relações que se pode ter com o mundo. Em nossa consideração é um escritor que está procurando a maneira de como sair para fora do mundo e estabelecer um diálogo entre sua literatura e as novas formas de subjetividades que surgem as relações propiciadas pelas novas tecnologias.

Neste sentido, *El testigo* (A testemunha)<sup>1</sup>, o conto que trabalhamos, propõe imaginar um percurso pela Buenos Aires de 1939, quando Cortázar ainda morava em Buenos Aires. Pelo contrário, o romance *La experiencia dramática*<sup>2</sup> (A experiência dramática), escrito em 2012, faz referência a uma imaginação que só é possível com a chegada de internet e com suas possibilidades, como é a aplicação Google Maps.

Então, desde o texto de Georg Simmel *As grandes cidades e a vida do espírito*<sup>3</sup>, quem imaginou a virada do século XX e, Robin Régine, quem retoma a Walter Benjamin e o *flâneur* do século XIX no texto *L'écriture flâneuse*<sup>4</sup>, vamos na direção do presente junto com o texto de Michel de Certeau *A invenção do cotidiano*<sup>5</sup>, mais também determinadas propostas de Nestor García Canclini, em *Narrar o multiculturalismo*<sup>6</sup> e Jesús Martín Barbero em “Uma agenda para a mudança do século” do livro *Oficio de cartógrafo. Travessias la-*

---

<sup>1</sup> CHEJFEC, Sergio. *El testigo*; Lo que viene después. In: *Parábola anterior*, 2012. Todas as traduções são minhas.

<sup>2</sup> Idem, *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

<sup>3</sup> SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005.

<sup>4</sup> ROBIN, Régine. *L'écriture flâneuse*. In: *Capitales de la modernité*. Walter Benjamin et la ville. Paris: Éditions de l'éclat, 2005.

<sup>5</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Org. Luce Giard e Pierre Mayol. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1997.

<sup>6</sup> CANCLINI, Nestor García. *Narrar o multiculturalismo*. In: *Consumidores e cidadãos*. Conflitos culturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

*tino-americanas da comunicação na cultura*<sup>7</sup>, ajudam a traçar o percurso de leitura entre os dois textos. Para fazer mais visível a brecha temporal que vai desde as primeiras décadas do Século XX até começos do século XXI, recuperamos o texto de Renato Cordeiro Gomes, *Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade*<sup>8</sup>, onde desenvolve ideias, as quais nos permitem desenrolar a leitura, contextualizando-as.

### IMAGINAÇÃO DE PERCURSOS

*El testigo* é um conto, publicado no blog e no livro *Modo linterna* (Modo lanterna), que propõe um percurso por Buenos Aires a partir de um desenho feito com os endereços de escritores que moraram na capital Argentina. O personagem chega a essa ideia pesquisando as velhas guias de telefone na Biblioteca Nacional.

Samich está abocado a una etapa de verificación empírica. Lleva anotadas varias direcciones y va de un lado al otro de la ciudad. Camina cuando se trata de puntos cercanos o toma colectivos cuando son lejanos. Si uno lo ve, piensa en alguien absorbido por una actividad burocrática, o por lo menos una actividad hacia la que se siente obligado. En realidad, uno imagina que Samich busca reponer un mundo acotado de seres antiguos.<sup>9</sup>

Simmel deixa planteado o caráter intelectualista da vida anímica do habitante da grande cidade. O caráter *blasé* que protege dos perigos. Mais os escritores, imagina Samich, ainda intercambiam e habitam a cidade, saído do lugar comum de solidão no meio da multidão.

Para a época em que os endereços correspondiam aos escritores, Buenos Aires não era a mesma que conhecemos hoje. O trânsito, os engarrafamentos, a quantidade de automóveis (o grande sugestionador da modernidade) era bem mais divagar que hoje. Assim os escritores, morando numa das capitãs

<sup>7</sup> BARBERO, Jesús Martín. Uma agenda para a mudança do século. In: *Oficio de cartógrafo*. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

<sup>8</sup> GOMES, Renato Cordeiro. *Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade*. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2012.

<sup>9</sup> Samich está ocupado em uma etapa da verificação empírica. Leva vários endereços anotados e vai de um lado a outro da cidade. Caminha quando se trata de lugares próximos ou vai de ônibus quando são afastados. Se alguém o vê, pensa que está absorvido por uma atividade burocrática, o pelo menos uma atividade para a qual se sente obrigado. Na verdade, imagina-se que Samich procura reconstruir um mundo apenas de seres antigos. CHEJFEC, Sergio. *El testigo*, op. cit.

culturais do ocidente conseguiram ter uma forma de vida mais similar às das pequenas cidades, baseadas no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento.

Samich imagina um mundo já perimido onde o espírito subjetivo ainda era possível, mais, como afirma Simmel: “O desenvolvimento da cultura moderna caracteriza-se pela preponderância daquilo que se pode denominar espírito objetivo e o espírito subjetivo”.<sup>10</sup>

Outra situação bem diferente é imaginada por Sergio Chejfec na *La experiencia dramática*. Ali começa a narração falando de que um pároco teve a intenção de compartilhar sua ideia de Deus. Para isso não teve melhor comparação que equiparar a Deus com o Google Maps. Como sempre se falou, Deus está em todas partes e com todo o mundo no momento todo, mais o difícil é fazer tangível a presença. Para voltar essa abstração numa coisa que é conhecida por quase todos, se não todos, os que estavam na missa, ele propõe imaginar a Deus como a nomeada aplicação da internet.

Hizo silencio y enseguida agregó que Dios es como los mapas en línea (dijo textualmente “Google Maps”). Puede observar desde arriba y desde los costados, es capaz de abarcar con la mirada un continente o enfocarse en una casa, hasta hacer zoom sobre el patio de una casa.<sup>11</sup>

Mais teve a delicadeza de pensar que Deus inclusive tinha mais “funções” que Google Maps, porque podia saber todo, além da representação visual com todas suas possibilidades: mapa, releve, trânsito, etc. Obviamente, como se fosse necessária a aclaração, sinalou que não significava que os mapas digitais fossem equivalentes a Deus.

O narrador, Félix, a partir dali, vai imaginando o percurso que ele faz para se encontrar com Rose, uma amiga dele com quem compartilham o gosto de falar. Então, ele imagina ao mesmo tempo que ele o faz, o trajeto concreto acompanhado com a imagem de Google Maps.

Temos que agregar a nova (2007) função de Street View, onde a partir de fotos, você pode caminhar pelas ruas. A montagem está feita por profissionais que reconstroem a vida pública. Como seu nome, a vista da rua é tirada

<sup>10</sup> SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, op. cit.

<sup>11</sup> Fez silêncio e em seguida falou que Deus é como os mapas na internet (disse textualmente “Google Maps”). Pode observar de cima e dos lados, é capaz de cobrir com seu olhar um continente ou concentrar-se em uma casa, até dar zoom no pátio de uma casa. CHEJFEC, Sergio. *La experiencia dramática*, op. cit., p. 9.

da realidade. Só tem os rostos meios difusos para preservar a identidade das pessoas. Mais a ilusão ou sensação de estar caminhando as ruas é muito forte.

Esta representação por simulação, mostra o perfil de um mundo multifacetado que adota o ritmo dos pedestres, com uma lentidão típica da herança do *flâneur* que se nega a ingressar às leis do mercado e da vida produtiva.

Frente à loucura que governa as ruas cheias de engarrafamentos, os pedestres do século XXI, já não querem escrever a cidade como totalidade. O objetivo é de ter seu próprio ritmo e seu próprio olhar, sempre parcial e provisório.

#### DE ÔNIBUS, PEDESTRES E VIAGEIROS VIRTUAIS

Nos anos 80, Michel de Certeau escreveu *A invenção do cotidiano*. Redesenhar as práticas culturais no contexto das novas tecnologias, as artes de fazer, a cultura mesma constitui uma tarefa muito cara para os pensadores de hoje. Sabemos que o mundo das relações mudou de sentido e que o caráter anônimo dos fenômenos culturais mostra uma outra perspectiva dos vínculos que a arte pode estabelecer com a sociedade.

O homem ordinário se torna o narrador quando define o lugar do discurso e o espaço de seu desenvolvimento. O que quer dizer que já não é um privilégio dos artistas a invenção da narrativa desde uma ficcionalidade que os protege do cotidiano. Ao invés, o cotidiano é ficcional numa sociedade virtualizada.

A diferença temporal que separa as duas narrações escolhidas constitui exemplos de como se alterou nossa percepção ao longo do século XX e começo do século XXI. Hoje as guias telefônicas quase estão chegando ao fim, porque o telefone fixo é quase uma antiguidade. Aquele tempo onde se podia planejar uma cita a partir da data, o seja, o telefone e o endereço que aparecia na guia, já não é o tempo de hoje:

Samich imagina a Buenos Aires como una extensa colonia de escritores, el territorio temático donde intercambian números de teléfonos, comidas, fotografías y conversaciones. La ciudad vendría a ser el escenario, y como tal elemento central y a la vez accesorio. Podemos imaginar que Samich siente haber llegado

tarde a la colonia, o intuye haber consultado fuentes demasiado atrasadas.<sup>12</sup>

A cidade é o herói da modernidade. Nesse sentido é normal que Samich imagine uma Buenos Aires ideal onde os escritores levam uma vida cultural ativa e compartilhada, baseada em encontros e trocas. Mais na verdade é só uma produção imaginária desde um outro tempo. A moda do retro, do passado se impõe no pensamento do personagem ao ponto de fazê-lo deambular pelas ruas como um *flâneur* anacrônico.

Como bem imagina Michel de Certeau, tal vez as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo que os procedimentos que as organizam.<sup>13</sup> Assim na narrativa de *La experiencia dramática*, escolhe a pedestres que constituem outra forma do tempo das percepções. Onde o traço vem substituir a prática: “(Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá)”.<sup>14</sup>

Certeau vão propor uma *retórica caminhada* ou *enunciação pedestre* para o ato de ir a pé que parece encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação mais próximo a um presente descontínuo e fático, onde o paralelismo entre uma enunciação linguística e uma enunciação pedestre parece possível.

Com isso nos acercamos a narrativa de Chejfec onde moldar frases equivale a moldar percursos. A exterioridade e a interioridade se confundem, gerando elementos de coexistência, pois *o espaço é um lugar praticado*.<sup>15</sup>

Entre os séculos XV e XVII os mapas ganham autonomia e as descrições de percursos desaparecem. Hoje, no século XXI os mapas ajudam a criar descrições. De fato, a descrição é um ato criador que desenha uma forma performativa. Enquanto o relato abre um espaço para ações concretas.

E com a internet o espaço se faz mais amplo ainda. Não só tem relação com o espaço, mais bem, com o tempo. É verdade que se antes vivíamos em cidades, hoje vivemos na internet. O espaço virtual ganha lugar em nosso

---

<sup>12</sup> Samich imagina Buenos Aires como uma grande colônia de escritores, o território temático onde compartilham-se números de telefone, comidas, fotografias e conversas. A cidade se tornaria o cenário, e como tal, elemento central e, simultaneamente, acessório. Podemos imaginar que Samich sente ter chegado tarde na colônia, ou intui ter consultado fontes atrasadas demais. Idem, *El testigo*.

<sup>13</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, op. cit., p. 174.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 222.

cotidiano de modo que nossa imaginação se situa tanto no espaço concreto como no espaço propiciado pela virtualidade.

O avance tecnológico possibilitou viajar, conhecer cidades enterais sem sair da própria casa. A janela se transformou em *Windows*. Essa cidade moderna que foi a testemunha do *flâneur*, e que olhava o desaparecimento do ser humano na massa, hoje virou num espaço anónimo onde a observação e a reflexão se misturam até não ser coisas separadas. Assim se pode caminhar tanto pelas ruas como pela tela.

Se pode desenhar o mesmo percurso e imaginar enquanto se caminha o traço na internet. O texto de Renato Cordeiro Gomes retoma o aporte de Julio Ramos, quem fala da *retórica do passeio*, com o sentido de que o caminhante sai de seu interior para estabelecer relações com a cidade desordenada.

E justamente, pela narrativa se pode organizar um percurso particular onde o individual vire anónimo. Ou seja, ali onde os relatos podem criar uma organização das ações no meio da cidade, é que se pode continuar pensando a cidade como espaço para narrar. Por isso, a *enunciação pedestre* proposta por Certeau, propõe uma estratégia discursiva.

A medida que se faz o percurso se organiza, ao mesmo tempo, a narração. E se associa um espaço aberto à operação de vagar sem destino. A ter imagens como se olhássemos um videoclipe, como propõe Canclini em seu texto *Narrar o multiculturalismo*, o seja, uma montagem de imagens descontínuas.

Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore -que durante séculos produziram os signos de distinção das nações-, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana. O que significam, dentro deste processo, as construções imaginárias que o contradizem.<sup>16</sup>

A identidade é uma construção imaginária que se narra, mais também, no mundo da tecnologia, pode ser uma imaginação no meio da solidão. E se a percepção não é compartilhada não se pode falar de identidade ao menos que seja possível que coexistam tantas identidades como habitantes tem o mundo.

Nesse sentido sublinhar o território pode ser uma estratégia para voltar as observações para o mundo. Faz sentido uma narrativa se poder ser lida, si não

---

<sup>16</sup> CANCLINI, Néstor García. *Narrar o multiculturalismo*, op. cit., p. 124.

como se faz para ser parte da cultura? Assim, mapear a partir da casa dos escritores é uma possibilidade de fazer coexistir diferentes temporalidades numa mesma linha sincrônica.

Mais perto de nosso presente é o percurso desenhado por Félix em *La experiencia dramática*, onde se pensa e se percorre, ao mesmo tempo, no espaço concreto e no virtual. Os flashbacks e as conexões instantâneas estão presentes e se misturam gerando uma colagem pessoal e exterior: “Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser bom leitor da vida urbana, há que se dobrar ao ritmo e gozar das visões efêmeras.”<sup>17</sup>

As narrações são necessárias. Faz parte do ser humano como forma de compartilhar a experiência. O primeiro mapa traçado na história o fez Penélope, tecendo e destecendo o tear, e simulando o percurso de Odisseu. Ele no espaço real, ela no espaço virtual. Assim explica Jesus Martín Barbero em seu texto “Uma agenda para a mudança do século”.

A ideia metafórica do espaço virtual de Penélope, hoje é o mais cotidiano do mundo para a gente que tem aceso diário a internet. E a indiferenciada linha divisória entre o real e o virtual, em parte se deve a que nossa imaginação, nossa comunicação e nossa maneira de estar presente foi modificada pelas comunicações de massas: “A singularidade do mundo que habitamos passa pelos espaços virtuais que, em outros tempos, teciam os sonhos e as representações, e agora tecem também as redes da comunicação”.<sup>18</sup>

A denominada tecnósfera reinventa um espaço comum mais próximo a nossas vivências. As multiplicidades de temporalidades demonstram o novo modo de habitar o mundo, de pensar os entornos artificiais, mais também de imaginar a subjetividade que pode abrir horizontes desde o uso massivo e cotidiano dos meios tecnológicos.

No texto, Barbero explica como é que o desenvolvimento tecnológico transforma a imagem mental do mundo. Isto é o que acontece quando imaginamos, ao mesmo tempo que caminhamos pelas ruas, o traçado no Google Maps. Além do mais, as vezes acontece que primeiro conhecemos os lugares pelo mapa digital, então quando vamos com nosso corpo presente pelos espaços já vistos, lembramos as imagens e olhamos a partir delas.

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>18</sup> BARBERO, Jesús Martín. Uma agenda para a mudança do século, op. cit., p. 261.

## SUBJETIVIDADE E VIRTUALIDADE

A biblioteca começa a ser o cemitério dos livros, enquanto no digital aparece uma faceta interativa da natureza humana. Chejfec se põe a imaginar no texto *Lo que viene después* (O que vem depois) a literatura por vir. Se é possível que a literatura possa construir um leitor acorde a essas novas exigências de mutabilidade e instabilidade constantes. A ideia de *simulação* aparece quando reflexiona o que poderia acontecer com a literatura na era de internet, mais também com uma forma muito óbvia de lidar com as novas tecnologias:

También hay un aspecto muy evidente de lo digital que ejerce una fuerte presión sobre lo literario; me refiero a los protocolos técnicos, las marcas constructivas de los medios digitales extrapoladas a formatos literarios convencionales. Así, a veces se ven relatos epistolares contruidos con base en mensajes electrónicos, o simulando entradas en twitter, etc. En esos encabezados reiterados, correspondientes a cada mensaje, podemos intuir la presencia excluyente de la máquina en tanto intermediario técnico. Son estrategias icónicas y un poco ingenuas desde un punto de vista, es cierto, y en su inocencia muestran también una pasividad poco crítica frente a estas metáforas técnicas, de quienes toman prestada su elocuencia, digamos, constructiva, y en este sentido son también poco naturalistas.<sup>19</sup>

A viagem que propõe nesse texto é uma simulação pelo virtual onde os percursos de outras viagens são recuperados, mas pelo Google Maps. O exemplo, neste caso é o livro de Agustín Fernández Mallo, “Mutaciones” pertencente ao *El Hacedor (de Borges)*, *remake*, ali onde: “El narrador de Fernández Mallo se traslada junto con la pantalla, y en la pequeña mano blanca que representa la posición del cursor encuentra tanto un signo cultural como la cifra de su propia subjetividad de viajero” (Chejfec: *Lo que viene después*). (O narrador de Fernández Mallo é transferido junto com a tela, e na pequena mão branca que representa a posição do cursor encontra um signo cultural

---

<sup>19</sup> Também tem um aspecto muito evidente do digital que exerce uma forte pressão sobre o literário; quero dizer os protocolos técnicos, as marcas construtivas dos meios digitais extrapolados a formatos literários convencionais. Assim, as vezes se encontram relatos epistolares contruidos com base em mensagens eletrônicas, ou simulando entradas em twitter, etc. Nestes cabeçalhos repetidos, correspondentes a cada mensagem, podemos sentir a presença excludente da máquina em tanto intermediário técnico. São estratégias icônicas e um pouco ingênuas desde um ponto de vista, na verdade, e em sua inocência mostram também uma passividade pouco crítica frente a estas metáforas técnicas, de quem tomam emprestado sua eloquência, digamos, construtiva, e nesse sentido são também pouco naturalistas. CHEJFEC, Sergio. *Lo que viene después*, op. cit.



tanto como a sinal de sua própria subjetividade de viajero).

Assim coloca fotografias tomadas com seu celular na tela do computador. O escritor recupera a viagem feita por Robert Smithson<sup>20</sup> em seu ensaio *Los monumentos de Passaic*.

O interessante de discutir nessa publicação onde, a escrita antes mencionada, é questionada por María Kodama. Ela, a viúva de Borges, pediu a seus advogados retirar os exemplares não vendidos das livrarias por considerar um uso não permitido da obra de Borges. Quando Borges é uma das principais motivações de Fernández Mallo para fazer o experimento.

Isso me lembra o caso de Pablo Katchadjian, que em 2008 publica *El Aleph engordado* (O Aleph engordado), experimento onde soma mais de 5000 palavras ao conto de Borges. Nesta oportunidade a viúva também faz uma demanda judicial contra a propriedade intelectual.

Mas Borges parece ser o escritor indicado para tirar exemplos. Também Maria Kodama demandou ao cemitério de Genebra onde fica o túmulo de Borges ao ar livre porque enterraram a uma prostituta famosa perto de ele, o que ela considerou uma injúria.

Assim, como faz Fernández Mallo segundo Chejfec, põe à literatura em função de máquina que se somete as regras da *simulação*, consegui criar uma outra subjetividade de *flâneur* que repete um percurso pré-existente mais agora pela tela do computador. Mais só porque encontra na *simulação* um suporte para dar testemunha, para propor novas sensibilidades onde a subjetividade de hoje pode criar novas experiências.

Então, será uma nova forma de realismo como sugere Chejfec? “Realismo”, palavra tão debatida nos tempos atuais. No texto de Renato Cordeiro Gomes, *O instante e o cotidiano urbano: um paradoxo de certo realismo literário e midiático*<sup>21</sup>, se fala da importância das novas tecnologias e a relação com nossas percepções das cidades. O condicionamento que as novas imaginações que descobrimos a partir da internet insere em nosso olhar o mando, faz que a percepção mude junto com a paisagem.

Eu procuro ao escritor Fernández Mallo e é um físico. A física é nossa outra inspiração para ler o mundo. Quando a teoria e a crítica literária não são

---

<sup>20</sup> SMITHSON, Robert. Los monumentos de Passaic. In: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

<sup>21</sup> GOMES, Renato Cordeiro. O instante e o cotidiano urbano: um paradoxo de certo realismo literário midiático. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora, 2011.

suficientes, procuramos uma leitura sobre a física teórica e o mundo começa a rolar novamente. Isso tem a ver com as potencialidades da literatura que propõe Sergio Chejfec, com as relações entre literatura e novas formas imaginárias do mundo de hoje. Assim as possibilidades de reflexão explodam em mil direções.

Então, voltamos ao escritor que cita Chejfec para falar das simulações digitais contemporâneas, ideal para refletir sobre a relação entre arte-ciência. Não vamos a desviar tanto o filo que estamos tentando seguir, mas se o mundo se pode pensar desde uma perspectiva hegeliana, o seja diacrónica, seria Aby Warburg quem há proposto pensar o mundo em seu sincronismo. Hegel corresponderia ao mundo de Newton, e Warburg ao mundo de Einstein.

Jesús Martín Barbero propõe o tempo cíclico para as origens, o tempo linear para a história cronológica, e o tempo esférico para o nosso presente. Hoje, as narrativas deveriam desrealizar o espaço, espalhar a memória e liberá-la da carga histórica.

O tempo é relativo e múltiplo. Ninguém mais fala de uma forma tão simples e contundente sobre o tempo como Borges. A história de múltiplos universos, já estava presente no conto *El jardín de senderos que se bifurcan*, onde se pode escolher todas as possibilidades juntas. Isso apareceu antes na literatura é depois virou o normal comportamento dos átomos. Então, será que são universos tão distantes a ciência e a arte? O forte caráter heurístico, até inclusive conjectural, da escrita dos físicos já é bem conhecida. E a revolta na arte pelo impacto tecnológico, também.

O mundo é probabilístico. O mundo seria um holograma. E a literatura é um objeto vivo também, que atravessa os tempos e que se redefine com cada novo olhar. Por isso, se busca de algum apoio para desenrolar uma abordagem que se adeque as expectativas. A possibilidade que Chejfec oferece no romance, *La experiencia dramática*, e no exemplo de Fernández Mallo, é pensar o presente heterocronicamente. Refletir com suas reflexões sobre essa mudança no centro das instituições que movem na literatura outras subjetividades. Félix está ali, experimentando com sua presença as mudanças, o vazio e a indiferença.

## PIRANDELLO E A INQUIETUDE MODERNA

Andrea Quilian de Vargas  
Rosani Úrsula Ketzer Umbach  
UFSM/CAPES/CNPq

**RESUMO:** O escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello viveu entre dois mundos: o atrasado universo da Sicília no final do século XIX, e a arrojada modernidade do início do XX. Sua obra contempla as mutações dos sistemas de valores e a transformação das condições sociais e históricas da vida, ao mesmo tempo em que ressalta a impotência do homem diante dessa realidade. Sua poética se articula segundo a dinâmica e a temática de uma estética decadentista que critica a sociedade e os postulados de um radicalismo artístico, assim como a ausência de sentido da história e da vida. *O falecido Mattia Pascal*, *Um, nenhum e cem mil*, *Seis personagens à procura de um autor* e *Assim é (se lhe parece)* são obras citadas neste trabalho com o intuito de mostrar que fragmentação, ruptura com a mimesis e antirrepresentação são uma constante em Pirandello, cuja obra se encontra imersa na contraditória modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pirandello. Modernidade. Antirrepresentação.

## PIRANDELLO AND THE MODERN UNEASINESS

**ABSTRACT:** The Sicilian writer and playwright Luigi Pirandello lived between two worlds: the late Sicily universe in the end of the nineteenth century, and the bold modernity in the beginning of the twentieth century. His work encompasses the changes in the system of values as well as the social and historical transformations. At the same time, he highlights the powerless man who was facing such reality and this becomes a meaningful element in his texts. Pirandello's poetic constitutes itself according to the dynamics and theme of a criticizing decadence towards society, the postulates of an artistic radicalism and the absence of history, and life meaning as well. *O falecido Mattia Pascal*, *Um, nenhum e cem mil*, *Assim é (se lhe parece)* e *Seis Personagens à Procura de um Autor* are the works cited in this paper with the purpose of showing that fragmentation, mimesis disruption and anti-representation are constant in Pirandello's works which are immersed in the contradictory modernity.

**KEYWORDS:** Pirandello. Modernity. Anti-representation.

**Andrea Q. de Vargas** é doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria.

**Rosani Úrsula K. Umbach** é professora titular do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria.

## PIRANDELLO E A INQUIETUDE MODERNA

Andrea Quilian de Vargas  
Rosani Úrsula Ketzner Umbach

*Não me parece mais, o atual, tempo de escrever livros, nem por brincadeira. No que diz respeito à literatura, como a tudo o mais, devo repetir meu costumeiro estribilho: “Maldito seja Copérnico!”*

Pirandello, *O falecido Mattia Pascal*

Tentar compreender a obra de Pirandello em sua totalidade é adentrar uma prática discursiva inserida em um problemático contexto: a modernidade. Recordemos alguns importantes eventos históricos da época que abrange desde o nascimento (1867) até a morte (1936) do escritor e dramaturgo siciliano, sem os quais o mundo econômico, social e cultural não seria como o conhecemos. A história moderna é marcada, segundo o escritor e filósofo estadunidense Marshall Berman (1982, p. 15), por grandes descobertas nas ciências físicas, descomunal explosão demográfica, desenvolvimento de sistemas de comunicação, Estados nacionais cada vez mais poderosos que lutam com obstinação para expandir seu poder, movimentos sociais de massa e de nações lutando para obter algum controle. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Berman afirma que:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15.

Esse conjunto de fatores criou um estado de consciência histórica, crítica e filosófica oscilante, sendo a “decadência”<sup>2</sup> a ideologia predominante da modernidade. Em sentido negativo, significou um estado de crise da razão e da consciência ligada a fenômenos como a alienação social do indivíduo e a degradação dos valores humanos, grosso modo. Em sentido positivo, a decadência configurou-se como resposta artística a essa crise por intermédio de obras de escritores obstinados como Huysmans, no contexto francês, e Pirandello, no caso da Itália. Este se insere nos moldes decadentistas ao ressaltar como elemento significativo em seus textos o homem alienado e impotente. Nesse sentido, a obra de Pirandello se articula segundo a dinâmica e a temática de uma decadência que critica a sociedade e os postulados de um radicalismo artístico, assim como a ausência de sentido da história. É moderna, da mesma forma, na medida em que contempla as mutações dos sistemas de valores e a transformação das condições sociais e históricas da vida.

Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman divide a modernidade em três fases, sendo que a primeira compreende o período entre o início do século XVI e o fim do século XVIII, quando as pessoas não fazem ideia do que as estava atingindo. A segunda fase começa com a onda revolucionária de 1870 e com as reverberações da Revolução Francesa, a qual instaurou um espírito revolucionário que desencadeou explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Todavia, o público moderno do século XIX ainda mantinha vínculos com um mundo que não chegava a ser moderno na sua totalidade. “É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização.”<sup>3</sup> Para Berman:

Na terceira e última fase, no século XX, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e frag-

---

<sup>2</sup> Inspirado na poética revolucionária de Charles Baudelaire e como oposição à cientificidade do Realismo e do Naturalismo, o Decadentismo surge, no final do século XIX, como uma sensibilidade estética contrária às associações frequentes entre arte, objeto e técnica, que evocava a evasão à realidade cotidiana, a exaltação dos elementos ligados à ruína social e moral, a morte, o tédio, associados à crença de que as regras do dia-a-dia não mais tinham aplicação no campo das artes.

<sup>3</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, op. cit., p. 15.

mentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade, e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.<sup>4</sup>

Inserido nesse contexto, o microcosmo das novelas, dos romances e do teatro pirandellianos é a forma compactada de certo conjunto de comportamentos levados ao paroxismo, pois Pirandello é um autor que identifica com grande clareza as causas sociais e históricas da alienação do indivíduo que vivencia a modernidade sem entendê-la claramente. Segundo afirma Aurora Fornoni Bernardini, em *Henrique IV e Pirandello*, ele mesmo viveu:

no limiar de duas épocas, duas concepções de mundo, indiscutivelmente contrastantes — faltou-lhe, no dizer de alguns críticos, o salto da dialética para integrá-las, viveu os momentos do drama sem resolvê-lo, e mesmo que no fim [...] tenha esboçado os caminhos de uma metafísica [...], permaneceu, contudo, basicamente preso ao fio sutil de uma pungente saudade por tudo o que foi passando sem poder deter-se, de tudo que foi sendo sem conseguir viver.<sup>5</sup>

Desse modo, suas personagens encontram-se absorvidas por um emaranhado de conflitos entre o presente e o passado, o social e o individual, a vida e a arte, o ser e o parecer. Nesse sentido, toda sua poética repousa sobre a tentativa de ruptura da antiga relação entre a denotação e a conotação, tematizada seja formalmente, seja ideologicamente. A quebra da harmonia entre autor e personagem, personagem e ator, representação e vida, pessoa e personagem, representa formalmente a indagação acerca do sentido da vida e da arte que ronda toda a obra de Pirandello.

Em seus textos são sublinhadas a crise dos valores burgueses (como o individualismo), a instabilidade das instituições sociais (especialmente a família e o casamento), a imutabilidade da natureza humana, a antiga relação aparentemente indissolúvel entre significantes e significados, resumida na afirmação: “Assim é, se lhe parece”. É importante reconhecermos, entretanto, que mesmo que o dialogismo pirandelliano pressuponha temáticas dominantes (a crise do sujeito, a multiplicidade das máscaras, a incomunicabilidade), nem por isso Pirandello se coloca no interior dessas ideologias. Suas personagens são, por vezes, pensadores, por vezes vestígios da psicologia à maneira de Dostoiévski, mas, em cada caso, suas atitudes desestabilizam os componentes

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 15-16.

<sup>5</sup> BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello*. Roteiro para uma leitura. São Paulo: EDUSP, 1990, p. 17-18.

da ideologia burguesa, sobretudo a ideia de um individualismo realizável e um mundo perfeito.

A queda da linguagem reduzida ao tom explicativo também deriva, em Pirandello, da consciência acerca da inautenticidade das máscaras e dos papéis sociais, os quais decompõem qualquer fundamento ou certeza. Assim sendo, o siciliano teatraliza, narrativiza e põe em discussão a desintegração, a queda do indivíduo moderno, incapaz de efetivar a própria individuação por não possuir um espaço que seja só seu. Sua subjetividade e sua consciência de si encontram obstáculos: os sistemas sociais institucionalizados.

São esclarecedores, para que entendamos melhor as conexões existentes entre Pirandello e a modernidade, alguns trechos de *O falecido Mattia Pascal*. Publicado em 1904, o romance tem como protagonista um bibliotecário de uma perdida aldeiazinha no interior da Itália, Miragno, que vê seu nome na página necrológica do jornal local. Após ter passado alguns dias jogando em Monte Carlo, Mattia fora considerado desaparecido e, segundo o jornal, estava morto. O defunto havia sido encontrado nas suas terras e reconhecido pela esposa e a sogra, com quem Mattia havia se desentendido antes da partida. Com oitenta e duas mil liras no bolso, uma importância de certo vulto na época, o atordoado protagonista leu na primeira página do jornal:

**Suicídio:** assim, em negrito. Ontem, sábado, 28, foi encontrado, na levada de uma azenha, um cadáver em estado de adiantada putrefação. [...] A azenha está localizada num sítio chamado da Stia, a cerca de dois quilômetros da nossa cidade. [...] Mais tarde, foi reconhecido como o nosso [...] bibliotecário Mattia Pascal, desaparecido há vários dias. Causa do suicídio: dificuldade financeira.<sup>6</sup>

Inicialmente, a vontade de Mattia foi desfazer aquela mentira absurda, mandar logo um telegrama dizendo que ele estava voltando, que continuava vivo. Mas não foi isso que o confuso bibliotecário fez:

[...] mas claro! Minha libertação, a liberdade, uma nova vida! [...] Estava morto, estava morto, não tinha mais dívidas, não tinha mais mulher, não tinha mais sogra, ninguém! Livre, livre, livre! Que pretendia mais?<sup>7</sup>

A partir daí, Mattia Pascal, “o falecido”, mergulhou na construção de uma

<sup>6</sup> PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 97-98.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 100.

nova identidade, batizada, mais tarde, com o nome de Adriano Meis. “Uma identidade se esvai, outra surge”.<sup>8</sup> Sobre essa peripécia que inicia o romance de Pirandello, assim escreve Alfredo Bosi:

O romance mostra, nesse primeiro tempo, a possibilidade da morte da máscara social. Possibilidade que se revela, do meio para o fim da narração, como algo precário e afinal ilusório: a nova personagem, nascida do nada, e que recebera o nome de Adriano Meis, também começa a assumir, para os outros, uma determinada fisionomia pela qual será vista, julgada e cristalizada na teia social. A fôrma social é uma fonte de equívocos e sofrimentos, um mal insuperável.<sup>9</sup>

Em outra passagem do romance, logo após decidir não mais voltar para casa, Mattia se depara com um importante problema:

Quem é que ele [o cocheiro] está conduzindo? Nem mais eu mesmo sei. Quem sou eu, agora? É preciso que pense nisso. Um nome, pelo menos, um nome é indispensável que me dê a mim, sem demora, [...] para não me ver atrapalhado se, depois, na estalagem, me perguntarem qual é. [...] Vejamos! Como é que me chamo?<sup>10</sup>

A modernidade de Pirandello, portanto, se projeta em um novo paradigma, aquele do indivíduo que mal pode suportar a própria máscara, mas que não é capaz de suplantá-la. Berman ratifica tal assertiva ao afirmar que “o homem moderno jamais se mostrará bem trajado, porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito”.<sup>11</sup> Mattia Pascal é, desse modo, a ficcionalização desse homem deslocado e abismado que reflete sobre a vida em tempos de modernidade:

Mas a vida, ao contemplá-la desse modo, como espectador, parecia-me, agora, sem substância e sem finalidade; sentia-me perdido naquela turbamulta. E, enquanto isso, o estardalhaço e a incessante agitação da cidade atordoavam-me. Mas, por que os homens, perguntava-me a mim mesmo febrilmente, afanam-se assim em tornar cada vez mais complicado o mecanismo de sua vida? Por que todo esse estrondo de máquinas? E o que fará o homem, quando as máquinas fizerem tudo? Compreenderá, então, que o chamado progresso nada tem a ver com a felicidade? Mesmo admirando-as, que alegria experimentamos por todas as invenções com as quais a ciência acredita honestamente que enriquece a

<sup>8</sup> BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 133.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*, op. cit., p. 102.

<sup>11</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, op. cit., p. 21.



humanidade (e a empobrece, porque custam tão caro)?<sup>12</sup>

Marshall Berman assinala que, na modernidade do século XIX, destacam-se as novas paisagens, dinâmicas e desenvolvidas, repletas de engenhos a vapor, fábricas, apitos, ferrovias, áreas industriais desenvolvidas, jornais diários, telégrafos, telefones e, em especial, “um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo, exceto solidez e estabilidade”.<sup>13</sup> Esse ambiente é fortemente atacado pelos pensadores modernistas, os quais se esforçam para fazê-lo ruir, mesmo estando à vontade em meio a todo esse caos. Em outras palavras, havia uma oposição, mas articulada e pensada de forma positiva. Em Pirandello, todavia, é perceptível outra postura diante do turbilhão moderno, aquela defendida pelos críticos do século XX, os quais, segundo Berman:

carecem quase inteiramente dessa empatia com e fé em seus camaradas, homens e mulheres modernos. [...] não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser. Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito — como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo — desapareceu.<sup>14</sup>

Assim sendo, o desconforto diante do teor compulsório da vida transforma-se em tragédia social, reescrita em Pirandello por intermédio da impossibilidade de ser de suas personagens, sendo Vitangelo Moscarda um exemplo pertinente. Rico e ocioso banqueiro, o protagonista de *Um, nenhum e cem mil*, romance elaborado entre os anos 1916 e 1926, ao ouvir da esposa que seu nariz era torto, que suas orelhas não eram simétricas e que suas sobrancelhas mais pareciam dois acentos circunflexos, submerge em um processo que desnuda a fragilidade do Eu, em face do olhar do Outro. Moscarda descobre que somos para os outros tão somente aquilo que parecemos, de modo completamente relativista. Aloja-se, então, na mente da personagem, uma grande dúvida: quem era ele, na verdade? Para si próprio, ele era um, nenhum ou cem mil, não importa! Firme no propósito de desfazer as tantas imagens dele construídas e disseminadas, Vitangelo Moscarda inicia uma série de

<sup>12</sup> PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*, op. cit., p. 137.

<sup>13</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, op. cit., p. 17.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 25.

atos insanos que deixam em polvorosa toda a cidade e, especialmente, sua esposa Dida. Inicialmente, ordena o despejo de um casal que há muito residia em uma casinha de sua propriedade. Após ouvir os insultos de seus concidadãos (Usurário! Usurário!), os quais assistiam ao pobre casal juntando seus poucos pertences na rua, debaixo de chuva, Moscarda faz, aos recém despejados, uma doação de uma casa de grande valor. De usurário, passa a ser chamado, então, de louco. A esposa foi-se embora sem a menor cerimônia após a perda do *status* de banqueiro rico do marido. Moscarda faz doações generosíssimas de seus bens, optando por morar em um albergue de mendigos e mentecapotos, onde termina seus dias.

Nunca mais me olhei num espelho e nem me passa pela cabeça querer saber o que aconteceu com meu rosto e a minha aparência. Aquela que eu apresentava diante dos outros deve ter mudado muito, e de modo bastante cômico, a julgar pelo espanto e pelas risadas com que fui acolhido. [...] Nenhuma lembrança resta, hoje, do nome de ontem — ou do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa, se um nome é, em nós, o conceito de cada coisa situada fora de nós, e se, sem nome, não há conceito, ficando em nós a coisa como cega, indistinta e indefinida, então cada um grave aquele nome que tive entre os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a frente daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão.<sup>15</sup>

A tentativa desesperada de escapar das máscaras chega ao paroxismo em *Um, nenhum e cem mil*, narrativa que tematiza não somente o homem fragmentado, dividido em um caleidoscópio de imagens, mas também o fim das histórias de amor, da coerência social, da possibilidade de coexistência entre o Eu e o Outro. Ao assinalar tais rupturas, Pirandello reivindica outra forma de linguagem, aquela voltada para si mesma, aquela capaz de desarticular paradigmas, de questionar o próprio funcionamento interno, em outras palavras, uma linguagem autorreflexiva que subverte o conceito de mimesis e nega a representação do real como um dos objetivos da obra de arte. Desse modo, a antirrepresentação configura-se em um projeto estrutural que intenta desmascarar o processo criativo. Nesse sentido, as personagens de Pirandello encontram-se na encruzilhada entre representar e a impossibilidade de fazê-

---

<sup>15</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 206-207.

lo, pois estão inseridas em um sistema institucionalizado e hierarquicamente organizado.

Em *Seis personagens à procura de um autor*, talvez a mais conhecida peça de Pirandello, o jogo mimético é enfaticamente negado: no palco onde pretendem ensaiar os atores de uma peça, adentram seis personagens que reivindicam um autor que lhes dê a possibilidade de representar. Todavia, a história já está pronta e, dela, os seis não abrem mão. Inicia-se, então, um longo diálogo entre personagens, diretor e atores, onde o processo criativo é desnudado diante dos olhos dos espectadores.

Já nas primeiras páginas da peça, está claro seu teor metaficcional, pois assim lemos:

[...] E o que é que o senhor quer que eu faça se não nos vem, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem, feitas, de propósito, de tal modo que não satisfaçam nem aos atores, nem aos críticos nem ao público? ... (Os atores riem)<sup>16</sup>

Essa fala do diretor, o qual se dirige a um ator que reclama por ter de usar um gorro de cozinheiro, seguida de outros diálogos, esclarece a proposta de Pirandello de romper com a mimesis e com as expectativas do público, acostumado a ver, nos palcos teatrais, a representação da vida como ela é, ou como parece ser. Nesse sentido, as personagens que reivindicam seu posto, que pretendem desvencilhar-se dos atores, que desejam elas mesmas representarem seus papéis, essas são verdadeiras personagens pirandellianas.

Vejamos o diálogo entre o Pai, uma das seis personagens, e o diretor, em *Seis personagens à procura de um autor*.

O DIRETOR: os senhores querem fazer graça?...

O PAI: Em absoluto! Que está dizendo, senhor? Ao contrário, trazemo-lhes um drama doloroso.

A ENTEADA: E podemos fazer a sua fortuna!

O DIRETOR: Façam-me o favor de ir embora! Não temos tempo a perder com loucos.

O PAI (*ofendido, mas melífluo*): Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros. [...] Digo que, ao pensarmos nesses absurdos verdadeiros, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste, justamente, no

<sup>16</sup> Idem, *O falecido Mattia Pascal*, op. cit., p. 356.

oposto: em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura [...] é a única razão de ser da profissão dos senhores.

O DIRETOR: [...] Acha que a nossa é uma profissão de loucos?...

O PAI: Hum! Fazer com que pareça verdadeiro o que não o é, sem necessidade... só por prazer. O ofício dos senhores não consiste em dar vida, na cena, a personagens imaginárias?

O DIRETOR: Pois eu lhe peço o favor de acreditar, meu caro senhor, que a profissão de ator é uma nobilíssima profissão! E, se hoje em dia os senhores teatrólogos modernos só nos dão peças cretinas para representar, e fantoches em vez de homens, saiba que nos gloriamos de ter dado vida, aqui, sobre essas tábuas, a obras imortais!

O PAI: É isso mesmo! [...] Dar vida a seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros. Somos da mesma opinião.

[...]

O DIRETOR: E o senhor, com essas outras pessoas em volta, nasceu personagem?

O PAI: Exatamente. E vivos, como nos vê.

(O diretor e os atores desatam a rir, como se tratasse de uma brincadeira.)<sup>17</sup>

Nas palavras do Pai encontra-se a síntese do que as personagens representam na obra de Pirandello: sua realidade pode ser menos real, mas é certamente mais verdadeira. Isso ocorre pelo simples fato de que, de acordo com o siciliano, não há, no mundo, uma realidade exclusiva ou definitiva, mas múltiplas possibilidades e perspectivas. A realidade, dessa forma, entra em colapso, juntamente com a noção de verdade, como afirma Raymond Williams em *Tragédia moderna*:

Podemos construir, para nós mesmos, uma ilusão e podemos temporariamente entrelaçá-la à ilusão de outra pessoa. Mas, enquanto a vida continua, o entrelaçamento é ameaçado, e tanto a pressão do outro, representando a sua própria ilusão, quanto ainda a sua distância, a impossibilidade de alcançá-lo verdadeiramente, são vivenciadas de modo trágico.<sup>18</sup>

Assim sendo, a personagem que se distancia do humano e se reconhece unicamente como personagem coloca-se acima do homem que, desprovido de uma identidade coesa e de uma realidade, busca, incessantemente, representar papéis, vestir máscaras, com a ingênua esperança de que pareçam

<sup>17</sup> Ibidem, p. 361-364.

<sup>18</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bichof. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 197.

reais. Em outras palavras, a personagem é dotada de uma verdade que o homem não possui. Desse modo, o autor radicaliza e cria, em toda sua obra, uma espécie de alegoria negativa da impossibilidade de comunicação do indivíduo que vive em uma sociedade fundamentalmente ilusória e carente, a sociedade moderna. Verdade? Somente a personagem possui.

Em *A desumanização da arte*<sup>19</sup>, José Ortega y Gasset, ao referir-se à música, à literatura e ao teatro, explica que durante o século XIX, os artistas reduziram ao mínimo os elementos estritamente estéticos, fazendo com que a arte consistisse, quase que na sua totalidade, na representação de realidades humanas. Em outras palavras, para Ortega Y Gasset, toda a arte era realista, cópia da vida, sendo que, para com ela deleitar-se, era necessário somente possuir alguma sensibilidade humana. Talvez seja por isso, afirma o crítico espanhol, que:

a arte do século XIX tenha sido tão popular: está feita para a massa indiferenciada na proporção em que não é arte, mas sim extrato da vida. Lembre-se de que em todas as épocas em que existiram dois diferentes tipos de arte, um para minorias e outro para a maioria, esta última foi sempre realista.<sup>20</sup>

Contudo, a arte nova, nascida no final do século XIX e início do XX, que ultrapassou as barreiras da representação é, para Ortega Y Gasset, aquela que se propôs a deformar a realidade, romper com seu aspecto humano, confrontar o espectador, intimidá-lo, desafiá-lo. Tal tarefa, aparentemente fácil, é de uma complexidade gigantesca, pois “a realidade espreita constantemente o artista para impedir sua evasão. Quanta astúcia pressupõe a fuga genial!”<sup>21</sup> De acordo com o crítico espanhol, Pirandello foi um dos grandes artistas do final do século XIX que obrigou o povo, o qual queria ser reconhecido como “toda” a sociedade, a enxergar-se como o que é, apenas povo, “mero ingrediente [...] da estrutura social, inerte matéria do processo histórico, fator secundário do cosmos espiritual.”<sup>22</sup> Para tanto, Pirandello renegou o mundo exterior, aquele conhecido pelo povo inculto, submergindo no mundo obscuro da arte, exclusivamente.

<sup>19</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Vicente Cechelero. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 28.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 23.

Não obstante a rusticidade e a grosseria contínua de sua matéria, foi a obra de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, talvez a única nestes últimos tempos que provoca a meditação do aficionado na estética do drama. É ela um claro exemplo dessa inversão do tema artístico que procuro descrever. O teatro tradicional nos propõe que em suas personagens vejamos pessoas e nos espantos daquelas a expressão de um drama “humano”. Aqui [em Pirandello], pelo contrário, se consegue interessar-nos por umas personagens como tais personagens; ou seja, como ideias ou puros esquemas. Caberia afirmar que esse é o primeiro “drama de ideias”, rigorosamente falando, que se compôs. Os que antes se chamavam assim não eram tais dramas de ideias, mas sim dramas entre pseudo-pessoas que simbolizam ideias.<sup>23</sup>

Assim sendo, a proposta de Pirandello vai de encontro às expectativas do público, o qual procura o drama humano na obra de arte, drama esse constantemente desvirtuado, ironizado ou simplesmente excluído, pois a ruptura, a subversão, o rasgo, são os reflexos fundamentais da prática discursiva pirandelliana. Seu teatro é “sobre” a representação, não “de” ou “para” a representação, sendo que o discurso se volta a si mesmo, exclusivamente. Entretanto, ao mesmo tempo em que nega a realidade da vida, exterior ao texto, Pirandello exacerba a ideia da impossibilidade da representação de uma existência alienada utilizando-se de personagens camponeses, funcionários públicos medíocres, ociosos, pessoas comuns, com alguma deformidade física, inclusive. Tal aproximação com a vida como ela é representa justamente a negação dessa vida proposta por Pirandello. Em outras palavras: para fugir do homem comum e da tentativa de representá-lo, a estratégia é justamente colocá-lo em cena, menosprezá-lo, ridicularizá-lo, postura que vai ao encontro de uma sistemática artística frequente no início do século XX. Nesse período, assistimos a uma considerável transformação da personagem romanesca e teatral, a chamada “crise da personagem”. Para entendermos o significado dessa expressão, é interessante partirmos das considerações de um grande crítico literário italiano chamado Giacomo de Debenedetti<sup>24</sup>, o qual escreve:

Appena ci si mette a leggere i romanzi moderni si è colpiti da un fatto abbastanza sconcertante. Dal ritratto dei personaggi scompare, quasi senza eccezione, ogni vestigio di bellezza fisica, specialmente nella faccia, cioè nella parte più espressiva della persona. [...] In breve, col finire della narrativa naturalista [...] comincia nel romanzo e nel racconto l’invasione vittoriosa dei brutti, che a

<sup>23</sup> Ibidem, p. 65-66.

<sup>24</sup> DEBENEDETTI, Giacomo de. *Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1988.

non lungo andare occuperanno tutto il territorio. [...] Per rimanere nell'ambito italiano, si guardino i personaggi di Pirandello e di Federigo Tozzi, i due veri iniziatori del romanzo moderno in Italia. A mettere insieme i visi e le figure di quella gente, si ricava poco meno che un'adunata da moderna Corte dei Miracoli: un repertorio di rappresentanti dello squallido, dello scostante, dello scontroso, dell'inameno, dello scombinato, del repulsivo. [...] Pirandello ha dunque intuito [...] l'eziologia dell'affezione deformante che interessa prima di tutto i tratti facciali, imprime sul viso *una facies*<sup>1</sup> che lo dissesta e gli dà un'espressione disofferenza. [...] Comunque, l'agente patogeno è l'Altro, che fa sentire la sua presenza dentro l'Io, se vogliamo usare la terminologia di Rimbaud.<sup>25</sup>

A consideração de Debenedetti parece, em um primeiro momento, limitar-se a um nível exclusivamente estético: a beleza física da personagem. Todavia, o conceito pode ser ampliado para um plano menos material, atingindo as esferas ética, estética e moral. É fato que, especialmente a partir dos anos 1900, já não é mais possível tratar a personagem se não como um ser fraturado e problemático, contrário ao equilibrado, sereno e belo sujeito da arte antiga. Essas figuras não encontram, raríssimas são as exceções, finais felizes na poética pirandelliana. Ao contrário, nascem, vivem e morrem sob as pesadas botas da sociedade que jamais as perdoa pela sua mediocridade.

De maneira globalizante, a morte do homem livre é fortemente assinalada na obra de Pirandello. Todavia, é por intermédio de personagens sicilianas provincianas, tacanhas, que tal morte é reforçada, de forma particularizada. Nesse sentido, a proposta de Pirandello é global e particular ao mesmo tempo, pois tende a certa universalidade, sendo testemunho de uma sociedade em específico: a da Sicília. Mesmo afirmando que o valor de Pirandello é mais cultural do que estético, Gramsci compreendeu bem essa característica do discurso pirandelliano. Para o filósofo italiano, Pirandello:

<sup>25</sup> “Assim que começamos a ler romances modernos, somos atingidos por um fato bastante impressionante. Do retrato dos personagens desaparece, quase sem exceção, cada vestígio da beleza física, especialmente no rosto, que é a parte mais expressiva de uma pessoa. [...] Em suma, com o fim da narrativa naturalista [...] começa no romance e no conto a invasão vitoriosa do feio, que a curto prazo ocupa todo o território. [...] Para permanecer dentro do âmbito italiano, observemos os personagens de Pirandello e Federigo Tozzi, os dois verdadeiros iniciadores do romance moderno italiano. Ao colocar juntos os rostos e figuras daquela gente, obtinha-se pouco menos do que um encontro da moderna corte dos milagres: um repertório de representantes do esquálido, o hostil, o mal-humorado, o transtornado, o repulsivo. [...] Pirandello então percebeu [...] a etiologia da doença deformante que afeta em primeiro lugar os traços faciais, dá ao rosto uma aparência que desestabiliza e dá-lhe uma expressão de sofrimento [...]. No entanto, o patógeno é o Outro, o que faz sentir a sua presença no eu, se quisermos usar a terminologia de Rimbaud.” Tradução nossa.

é criticamente um “aldeão” siciliano que adquiriu certas características nacionais e outras europeias, mas que sente em si mesmo esses três elementos de civilização como justapostos e contraditórios. Dessa experiência, veio-lhe a atitude de observar as contradições na personalidade dos outros e, posteriormente, também aquela de ver o drama da vida como o drama dessas contradições.<sup>26</sup>

Gramsci pontua, ainda, que Pirandello contribuiu imensamente para desprovincianizar o homem italiano, despertando nele um senso crítico capaz de transcender a atitude melodramática tradicional dos anos 800. Entretanto, o fez por intermédio de personagens como Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, sujeitos alienados, sem saída diante da história, das forças sociais e da avassaladora locomotiva moderna. Não é possível determinar uma gramática ou um sistema discursivo da modernidade, mas se pode encontrar certa lógica no teatro e na literatura modernos com base nas palavras de Baudelaire: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.<sup>27</sup> Nesse sentido, a forma pirandelliana de captar o transitório consiste na insistência em abordar o descentramento do Eu e da obra, o que ocorre mediante a desarmonia, os finais inconclusivos e o mal estar presentes em muitos de seus textos. Dessa forma, nenhuma relação é duradoura ou permanente em Pirandello, tudo é transitório, temporário, fugaz, assim como a vida moderna. Vida que, para o siciliano, pode ser muito mais inverossímil e sem sentido do que a arte.

É justamente a busca do sentido da vida que move Pirandello em uma época em que, segundo Weber, citado por Berman, os homens não passam de “especialistas sem espírito, sensualistas sem coração; e essa nulidade caiu na armadilha de julgar que atingiu um nível de desenvolvimento jamais sonhado antes pela espécie humana”.<sup>28</sup> Wladimir Kryszinski, em *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*<sup>29</sup>, assinala que a inquietude de Pirandello se insere no quadro de um gosto artístico que, no início do século XX, era comum a alguns grandes criadores, como Joyce, H. James, V. Woolf, Musil, entre outros, os quais sinalizavam para a morte do homem liberal.

<sup>26</sup> GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 58.

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 174.

<sup>28</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, op. cit., p. 26.

<sup>29</sup> KRYSINSKI, Wladimir. *Il paradigma inquieto*. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità. Trad. Corrado Donati. Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 33.



Segundo Krysinski, o escritor austríaco Robert Musil foi, sem dúvida, o criador e o analista mais sutil e o que melhor articulou esse processo, especialmente em *Uomo senza qualità*. Nesse romance, Musil diagnostica uma misteriosa doença da época: a vida europeia não coincidia com a ideologia europeia.

O professor Walter Moser, da Universidade de Ottawa, é citado por Krysinski como o mais pontual examinador da questão da morte do homem liberal na obra de Musil. De acordo com Moser, Musil <sup>30</sup>:

affronta a più riprese l'esperienza che priva l'individuo delle qualità in virtù delle quali può erigersi nella funzione di soggetto: razionalità, autonomia, responsabilità, stabilità [...] La perdita dei suoi attributi di uomo liberale si intensifica fino al loro annullamento: l'individuo [è] di colpo ridotto al suo compito elementare: proteggere la stirpe.<sup>31</sup>

Para o professor polonês Wladimir Krysinski, essa fórmula pode definir perfeitamente o universo da dissolução do Eu de Pirandello, pois, em toda sua obra, encontram-se temáticas e discursos que correspondem à perda daquilo que Musil chama “função do eu” e “conceito de eu”. Nesse sentido, a poética pirandelliana multiplica as perspectivas, sem que nenhuma seja a verdadeira ou a central, aproximando-se do que assegurava Nietzsche:

O mundo é cognoscível; mas este é interpretável de modos diversos, e não existe nele um sentido, mas inumeráveis sentidos. “Perspectivismo”. São os nossos desejos que interpretam o mundo: os nossos instintos com seus prós e contras.<sup>32</sup>

Não seria equivocado afirmar que o perspectivismo de Nietzsche se aproxima ao de Pirandello, tão bem exemplificado em *Um, nenhum e cem mil*, romance onde um determinado sujeito se choca com a própria imagem refletida no espelho, a qual também impacta com os tantos outros conceitos a ele atribuídos pelos outros. Quem era Vitangelo Moscarda? Um? Nenhum? Cem mil.

Encenada pela primeira vez em 1917, *Assim é (se lhe parece)*, uma adaptação que o próprio Pirandello produziu de uma novela escrita dois anos antes,

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>31</sup> “enfrenta repetidamente a experiência que priva o indivíduo das qualidades pelas quais ele pode manter-se erguido em sua função de sujeito: racionalidade, autonomia, responsabilidade, estabilidade [...] A perda de seus atributos de homem liberal se intensifica até o anulamento: o indivíduo [é], de repente, reduzido à sua tarefa elementar: proteger a linhagem.” Tradução nossa.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos póstumos: 1855/1886. In: *Textos didáticos*. Campinas, n. 22, abr. 1996, p. 16-17.

intitulada *A senhora Frola e o senhor Ponza*, traz a história de um grupo de curiosos e palpiteiros de uma cidadezinha do interior da Sicília que dedica boa parte de seu tempo para desvendar os mistérios da família que acabara de chegar: senhor e senhora Ponza, e a sogra, senhora Frola. O que desperta a curiosidade da população do lugarejo é o fato de a pequena família não viver sob o mesmo teto. Senhor Ponza e sua esposa residem em uma casa, enquanto a sogra vive em outra. Genro e sogra, todavia, têm versões opostas para o fato. Apesar de morarem em casas separadas, a senhora Frola visita a filha diariamente, mas apenas à distância. Ela diz que em razão da possessividade do genro, Sr. Ponza, mãe e filha não podem ter contatos mais íntimos. A versão do genro, entretanto, é que a sogra tem problemas psiquiátricos, não aceita o fato de que sua filha verdadeira morrera há quatro anos. Em função disso, senhor Ponza pede que sua segunda esposa, a qual só aparece ao final da peça, se passe pela filha da senhora Frola, represente esse papel.

Essas distintas versões do fato aguçam a curiosidade dos moradores, que promovem um verdadeiro tribunal informal para chegar, sem sucesso, à verdade. Frente à impossibilidade de decidir quem seria o louco da trama, os pacatos cidadãos da cidade entram num estado de histeria coletiva e instauram um verdadeiro interrogatório a fim de extrair a verdade dos forasteiros. Genro e sogra, em função disso, ameaçam abandonar a cidade. É então que, intimada a comparecer diante de todos, ao final do terceiro ato, a jovem senhora Ponza surge no gabinete do prefeito, vestida de preto e com um véu espesso que lhe oculta a face.

SENHORA PONZA

*[depois de olhar a todos através do véu, diz com solenidade sombria]*

O que querem de mim depois disso, senhores? Aqui existe uma desventura, como veem, que deve permanecer escondida, porque só assim pode valer o remédio que a piedade lhe concedeu.

O PREFEITO

*[comovido]*

Nós queremos respeitar a piedade, minha senhora. Entretanto, gostaríamos que a senhora nos dissesse...

SENHORA PONZA

*[escandindo lentamente as palavras]*

...o quê? A verdade? É esta: que sou, sim, a filha da senhora Frola...

TODOS

*[com um suspiro de satisfação]*

Ah!

SENHORA PONZA

[logo em seguida, com o mesmo tom de antes]  
 ...e a segunda esposa do senhor Ponza...  
 TODOS  
 Oh! Como assim?  
 SENHORA PONZA  
 ...sim, e para mim nenhuma, nenhuma!  
 O PREFEITO  
 Ah, não, senhora. Para si própria, a senhora deve ser uma ou outra!  
 SENHORA PONZA  
 Não senhores. Para mim, sou aquela que se crê que eu seja.  
 [olha para todos através do véu e se retira. Silêncio]<sup>33</sup>

Prevalece, em *Assim é (se lhe parece)*, um dos temas mais caros a Pirandello: a dúvida acerca da sanidade, da verdade e a aposta na incapacidade do ser humano de conhecer a realidade. Não há, para o escritor siciliano, uma verdade absoluta, mas incontáveis perspectivas, estritamente relacionadas à individualidade de cada um. Como cada homem vê-se obrigado a vestir máscaras e assumir papéis, de forma ininterrupta e compulsória, acaba sendo nenhum. Ou, parafraseando a senhora Ponza, é aquilo no qual os outros acreditam.

A crise existencial do homem moderno, portanto, torna-se uma constante em Pirandello, o qual não se ajusta ao pensamento até certo ponto positivo de alguns grandes críticos da modernidade do século XIX que, segundo Berman, compreendem que:

a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem. Porém, todos eles acreditavam que os homens modernos tinham capacidade não só de compreender esse destino, mas também de, tendo-o compreendido, combatê-lo. Assim, mesmo em meio a um presente tão desafortunado, eles poderiam imaginar uma brecha para o futuro.<sup>34</sup>

Para as personagens de Pirandello, as quais traduzem a inquietude, o medo, as incertezas e a angústia do homem moderno, o mundo é algo sem controle e sem solução, onde vivem e se jogam sempre para perder. Suas criaturas são sempre seres fraturados, divididos, sobreviventes de uma catástrofe chamada modernidade.

<sup>33</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. Trad. Sergio N. Melo. São Paulo: Tordesilhas, 2011, p. 173-174.

<sup>34</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, op. cit., p. 25.

## A JANELA INDISCRETA DA TESTEMUNHA PRIMO LEVI E O FANTÁSTICO PÓS-AUSCHWITZ

Anna Basevi  
UFRJ/CAPES

RESUMO: Primo Levi, mundialmente conhecido por seu testemunho do campo de extermínio (*Se questo è un uomo*, 1947) publicou uma coletânea de contos intitulados *Histórias naturais* onde utiliza os recursos do fantástico para imaginar as consequências paradoxais da racionalidade humana. A narrativa “Borboleta angélica” destaca-se pelos elementos do horror e do drama, relacionados ao tema das experiências genéticas durante o nazismo. O interesse deste conto e a sua especificidade pós-Auschwitz reside em alguns aspectos: em primeiro lugar em sua estrutura que reflete a problemática sobre o testemunho; no efeito de incerteza que se produz entorno ao que seria “imaginável” questionando a frágil fronteira entre real, possível e fantástico; a organização narrativa a partir do eixo rastro-fragmento-testemunho. Veremos, desta forma, como o texto é marcado por um dos eventos mais traumáticos do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Auschwitz. Fantástico. Primo Levi.

## THE WITNESS INDISCREET WINDOW PRIMO LEVI AND SURREALISM AFTER AUSCHWITZ

ABSTRACT: Primo Levi, renowned for his testimony of Nazi camp (*If This Is a Man*, 1947), published a collection of short stories entitled “Natural Tales”. He uses the surrealistic elements and plots to imagine the paradoxical consequences of human rationality. “Angelic Butterfly” relates to the theme of genetic experiments during Nazism and stands out for horror elements and drama. This tale’s relation to the post-Auschwitz reflection lies firstly in its structure which raises the question of the witness; secondly, in the uncertain effect of the “imaginable” as it questions the fragile boundary between real, possible and fantastic; thirdly in the narrative organization based on the connection of the ideas of trace, fragment and testimony. In my analysis I will expose how this text is marked by one of the most traumatic events of the twentieth century.

KEYWORDS: Auschwitz. Fantastic. Primo Levi.

Anna Basevi é doutoranda em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## A JANELA INDISCRETA DA TESTEMUNHA PRIMO LEVI E O FANTÁSTICO PÓS-AUSCHWITZ

Anna Basevi

A ruptura que o extermínio nazista trouxe na consciência do mundo ocidental vinculou o conceito de realidade ao trauma, impondo à literatura, como afirma Márcio Seligmann-Silva, a busca de “uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento”<sup>1</sup>. Giorgio Agamben fala de “lição decisiva do século”<sup>2</sup> e Shoshana Felman de “século pós-traumático”<sup>3</sup>: o nosso tempo está, portanto, incumbido de redefinir a relação entre o mundo e sua representação, levando em consideração a catástrofe e os paradoxos da modernidade, tarefa pela qual a literatura é convocada como um dos veículos principais. Se a *Shoah* irrompe com “fatos tão reais, os únicos reais para o sobrevivente e ao mesmo tempo inimagináveis” (segundo a síntese de Agamben<sup>4</sup>), como se reconfigura a relação entre real e irreal, possível e impossível na narrativa fantástica após Auschwitz, e principalmente na obra de um escritor-sobrevivente?

### EXPERIÊNCIAS INIMAGINÁVEIS

Mundialmente conhecido por sua primeira publicação, *É isto um homem?* (*Se questo è un uomo*, 1947) — uma das obras fundamentais da literatura de testemunho — Primo Levi escreveu, além de outros textos mais conhecidos<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 75.

<sup>2</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 20.

<sup>3</sup> FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*, op. cit., p. 13.

<sup>4</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 20

<sup>5</sup> Os outros títulos célebres são as narrativas autobiográficas, *A trégua* (*La tregua*, 1963) e *A tabela periódica* (*Il sistema periodico*, 1975), e o ensaio e última obra, *Os afogados e os sobreviventes* (*I sommersi e i salvati*, 1986). Levi escreveu também os romances *A chave estrela* (*La chiave a stella*, 1978) e *Se não agora, quando?* (*Se non ora, quando?*, 1982), poesias, textos narrativo-ensaísticos, artigos e numerosos contos com temas diversos. Apesar de suas declarações sobre a marginalidade da atividade de escritor em relação à atuante profissão de químico, Levi é hoje considerado um “clássico” da literatura do século XX, continuamente reeditado e o autor moderno mais lido nas escolas italianas.

uma coletânea de contos intitulada *Storie naturali* (1966), hoje traduzida para o português e publicada em uma coletânea maior chamada *71 contos de Primo Levi*<sup>6</sup>. Nos contos de *Histórias naturais*, o escritor utiliza, como já outros fizeram, os recursos do fantástico para imaginar as consequências aporéticas e extremas da racionalidade humana, a qual, através de uma inquietante combinação de audácia científica e falta de escrúpulos éticos, consegue produzir resultados “inimagináveis”. Embora a crítica não tenha um juízo unânime sobre os numerosos contos de Levi (enquanto é hoje unânime a consagração de Levi e de *É isto um homem?* como obra de alto valor literário), é recente a curadoria por Ernesto Ferrero de uma reedição de alguns contos protagonizados por animais sob o título *Ranocchi sulla luna e altri racconti* (Rãs na lua e outros contos). Segundo Ferrero, as narrativas breves escritas entre as décadas de 50 e 70, são “apólogos”, “*exempla*” nos quais é central algum questionamento moral<sup>7</sup>; ao mesmo tempo, o cenário de uma gênese interminável quase em direta competição com Deus, habitado por cientistas, seres e situações extraordinários, é recorrente em Levi como o sonho humano de construir “uma espécie de laboratório semiclandestino, sempre aberto, onde sua paixão artesanal (o ‘pensar com as mãos’ que tanto lhe agrada) permite farejar cruzamentos poderosos”.<sup>8</sup> Do ponto de vista estilístico, Ítalo Calvino, amigo e estimador de Levi, elogiava este “mecanismo fantástico que parte de um dado científico-genético” pela sua força intelectual e poética, pelo humorismo e equilíbrio narrativos presentes<sup>9</sup> enquanto Marco Belpoliti — organizador da obra completa de Levi e da edição da coletânea completa de contos<sup>10</sup> —, ressalta a familiaridade com o gênero da paródia, privilegiado por um dos autores mais estimados pelo próprio escritor, François Rabelais. Se nem todos os contos de ficção científica ou de sociedades imaginárias obtêm um resultado uniforme de eficácia narrativa, “Borboleta angélica” pertence à produção do escritor capaz de suscitar um ponto de vista crítico a partir de sua qualidade.

Na produção fantástica de Levi, geralmente caracterizada por um tom

<sup>6</sup> LEVI, Primo. *71 contos*. Trad. Maurício Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>7</sup> FERRERO, Ernesto. Introdução. In: LEVI, Primo. *Ranocchi sulla luna e altri animali*. A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 2014, p. X.

<sup>8</sup> Ibidem, p. XIX.

<sup>9</sup> CALVINO, Ítalo apud ibidem, p. IX.

<sup>10</sup> Marco Belpoliti é também autor do mais recente ensaio crítico de 700 páginas, *Primo Levi di fronte e di profilo*, lançado no final de agosto de 2015 na Itália pela editora Guanda.

irônico, por vezes fruto de uma visão crítica do presente, outras vezes inspirado por uma inquietação sobre o futuro, mas raramente trágico, o conto “Borboleta angélica” destaca-se pelos elementos do horror e do drama explícito, relacionados ao tema da obsessão genética do nazismo.

O interesse do texto e a sua especificidade pós-Auschwitz residem, a nosso ver, em determinados aspectos narrativos: em primeiro lugar em sua estrutura, capaz de refletir a temática; em seguida, no efeito de incerteza que se produz entorno ao que seria “imaginável”. Para desenvolver nossa reflexão é preciso ressaltar três momentos que, ao longo da trama, correspondem a três cenas diferentes; representam também as três etapas da reconstrução de um caso estranho onde no começo há apenas indícios a serem coletados, sem o conhecimento do tipo de crime ocorrido. Veremos porque a terceira e última parte caracteriza o texto como marcado pelo evento sintetizado no nome-emblema de *Auschwitz*.

A breve narrativa inicia-se com a cena que reúne quatro membros de uma comissão internacional, dois meses depois do fim da Guerra, em 1945, na cidade de Berlim ainda ocupada pelas Forças Aliadas. Um francês, um inglês, um americano e um russo são encarregados de colher indícios, vestígios, sinais e eventuais testemunhos para descobrir o que acontecera, durante o conflito, numa habitação concedida a um pesquisador alemão, tal professor Leeb, do qual nada mais se sabe. Nesta primeira fase de perlustração no apartamento, os homens encontram materiais variados: cascas, panos imundos, penas e excrementos de pássaros, ossos, e repugnantes restos infestados de vermes. Diante de um espetáculo tão desolado o russo exclama com desprezo: “Herrenvolk!”, expressão não traduzida no texto, mas que significa “povo dos senhores” e utilizada pelo nazismo com o sentido de raça superior. Por meio de uma junção irônica o discurso equipara, portanto, vermes e a raça superior, antecipando a imagem dantesca das borboletas geradas dos “vermes”<sup>11</sup>. Na página sucessiva repete-se a conexão entre os desagradáveis vestígios e o nazismo quando o químico encarregado pela análise das amostras se queixa dos “restos nojentos” e conclui: “sangue, cimento, xixi de gato, e de rato, chucrute, cerveja: ou seja, a quintessência da Alemanha”. O grupo consegue enfim deter uma jovem disponível a testemunhar, mas nós leitores não a escutamos logo — isto é, não lemos neste momento sua fala —, pois há um

---

<sup>11</sup> Ver nota n. 12.

corte e a narração segue com uma segunda cena. Aqui o coronel responsável pela investigação janta com os quatro homens do início, mais outros colaboradores (cientistas, jornalista etc.) e aproveita para explicar o fenômeno reprodutivo da *neotenia* dando como exemplo a espécie do *axolotl*, uma salamandra mexicana que costuma se reproduzir ainda no estado de larva, antes de virar adulta. Estes conhecimentos zoológicos, segundo a explicação do coronel, teriam estimulado as ousadas experiências do professor Leeb na tentativa de extrair do ser humano um ser superior. O narrador intervém para acrescentar mais um indício em favor do conhecimento do leitor sobre a personalidade de Leeb: descobrimos que o cientista alemão interessava-se nos textos *O mito do século XX* de Alfred Rosenberg, teorizador de ideias racistas, e o Purgatório de Dante. Aprendemos assim, em parte, a razão do título “Borboleta Angélica”, derivada do décimo canto do Purgatório onde, ao comparar a alma a uma borboleta, um espírito sugere a Dante a possibilidade de metamorfose do corpo humano após a morte. Nós mortais somos, diz o verso dantesco, vermes nascidos para formar a angelical borboleta, onde a similitude associa a alma à borboleta que renasce do corpo-verme.<sup>12</sup>

O leitor começa a conectar a sensação inquietante dos indícios da primeira imagem (a casa abandonada com restos) à personagem de Leeb e às suas teorias sobre o desenvolvimento do potencial angelical dos seres humanos (a segunda etapa). Mas até aqui, nós leitores temos apenas fragmentos de informações, oferecidas nas duas cenas da casa e do jantar, que não costurariam o episódio se não houvesse a terceira parte da narração: o testemunho, ou melhor, fragmentos de testemunho, porém decisivos, de uma garota de 19 anos, a qual três anos antes observara de sua janela alguns movimentos estranhos na casa da frente, justamente a casa do mistério. Ouvimos finalmente a testemunha relatar o que havia espiado (e sua narração também se refere a momentos temporais diversos). A primeira vez, ela viu dois homens e duas mulheres levados na habitação. As portas e janelas daquela casa, sempre trancada, vão assim se abrindo aos poucos pela narração. Mais uma informação é acrescentada com outro episódio: de repente um bombardeio ajudara a curiosidade da menina quando destruiu os vidros da janela da casa de Leeb.

---

<sup>12</sup> ALIGHIERI, Dante. Canto X. Purgatório. In: *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2008, v.124. “O superbi cristian, miseri lassi, /che, de la vista de la mente infermi, /fidanza avete ne' retrosi passi,/ non v'accorgete voi che noi siam vermi /nati a formar l'angelica farfalla,/ che vola a la giustizia sanza schermi?” (vv. 121-126).



Ela conta, portanto, ter descoberto naquela ocasião (e sempre pela sua janela) um enfermeiro que vigiava enquanto os quatro estavam deitados e inertes, condição, esta, que evidentemente não lhes permitiu ouvir os bombardeios (estariam vivos ou mortos?); dias mais tarde e graças a um segundo bombardeio, ela conseguiu observar melhor o interno da casa onde desta vez se debatiam, acorrentadas, quatro horrendas aves parecidas a urubus com pequenas asas sem penas, e com cabeças de múmias. Os fragmentos de visões até aqui recolhidos juntam-se a mais um episódio presenciado assim que terminara a guerra. Ela segue narrando: àquela altura todas as pessoas, desesperadas e famintas, moravam na rua após a destruição de suas casas, enquanto a casa do professor Leeb permanecera em pé. Ao notar uma multidão barulhenta e agitada entrando e saindo da habitação, a menina aproximou-se e descobriu que as pessoas haviam atacado as aves para uma macabra refeição, todos ignorando (ela inclusive) a proveniência das infelizes criaturas. Somos nós leitores que podemos enfim reconstruir o caso e adivinhar o nexos entre as cenas entreolhadas. Desvela-se a tentativa do doutor Leeb de extrair do corpo humano criaturas puras obtendo um resultado oposto e assombrado: quatro monstros destinados a um terrível final. A potencialidade pertencente ao imaginário dantesco é aqui invertida numa metamorfose negativa que denuncia a ausência de qualquer forma angelical no ser humano e demonstra a outra face, tenebrosa, de todo mito de pureza. Estamos num mundo revirado: imagem e expressão, esta do mundo revirado, frequente na narração de Levi sobre o campo de extermínio, assim como de cabeça para baixo é o desenho piramidal do Inferno de Dante — um dos grandes intertextos da obra de escritor.

Do nosso ponto de vista, não se trata apenas de ressaltar a alegoria das experiências de alteração genética e uma visão apocalíptica — ou seja, o tema — mas de perceber a instabilidade da fronteira entre o possível e o inacreditável, organizadora da narrativa. Os fatos são reconstruídos através de bizarros indícios e trechos de histórias, informações reais e estranhas ao mesmo tempo, que parecem fantásticas como o esquisito *axolotl* ou o não muito conhecido fenômeno da *neotenia*, (segundo o qual seres adultos de alguma espécie mantêm características morfológicas e fisiológicas típicas de estádios juvenis anteriores). Por outro lado, surge um estranhamento: temos uma narração onde quase tudo é verossímil menos a metamorfose de pessoas em inquietantes pássaros; no entanto a sensação que a leitura suscita é uma incerteza

contínua sobre a fronteira entre real e irreal. Tanto o fenômeno da *neotenia* quanto o *axolotl* estão alinhados com outros frutos da fantasia de Levi, como frequentemente acontece em seus contos fantásticos, onde sua experiência de cientista lhe permite criar nomes, animais, teorias, sempre na fronteira entre o real e a invenção para o gênero textual da ficção científica. A primeira impressão do leitor é, portanto, de estar na dimensão imaginária dentro da qual Levi pode ter criado um fenômeno e sua terminologia técnica; se na dúvida, porém, o leitor digitar as palavras desconhecidas na “rede”, fotos como as seguintes aparecerão, com todas as explicações:



Desnorteados, não sabemos mais o que é fantasia e o que realidade, pois estas imagens parecem mais falsas do que verdadeiras e as criaturas fotografadas transmitem algo inquietante. A este ponto instala-se uma dúvida sobre os conteúdos do texto: talvez a metamorfose em aves narrada seja possível enquanto o *axolotl* pode ser uma brincadeira no mundo da informação em rede; ou os dois fenômenos estão ambos na ordem do extraordinariamente real?

Uma sensação entre surpresa, confusão e terror ocorreu em outro tipo de estranhamento experimentado em Auschwitz, principalmente no primeiro impacto, relatado em *É isto um homem?* por meio da descrição de um mundo não interpretável e estados de ânimo de desarmada incredulidade:

absurda precisão (p. 14); desconcertados e desarmados (p. 18); incompreensível e louco (p. 19); agora é o segundo ato (p. 21); tudo isto é apenas um enorme aparato para caçoar de nós (p. 22); parece-nos assistir a alguma peça maluca (p. 23); coisas estranhas e absurdas (p. 23); atônitos e transtornados (p. 24); infundáveis e insensatos são os rituais obrigatórios (p. 32); frente a este complicado mundo infernal, minhas ideias se confundem (p. 40); geométrica loucura (p. 50); hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido (p. 105).<sup>13</sup>

Retomaremos, então, a pergunta inicial, gerada pelo efeito da narrativa: se houve na esfera dos fatos históricos, chamados “reais”, algo inimaginável, onde estaria o limite, a capacidade de prever e definir o que é possível e o que é impossível? Em outros termos, se Auschwitz foi possível, haveria outras irrealidades prestes a se tornarem reais? Por quais metamorfoses devemos esperar na oscilação imprevisível entre humano e inumano? A experiência do inimaginável (e espantoso, pois acreditamos nele como se acredita na cena sonhada de um pesadelo) perpassa todo o conto “Borboleta angélica” em gradações e dimensões diversas: a pureza da raça que leva às câmaras de gás (nível da História), as experiências delirantes do doutor Leeb (nível da trama), nossa confusão sobre real e fantástico (nível do efeito da leitura). Se já percebemos como desestabilizadora a ausência de critérios para saber se o impossível se tornará real e se o possível atingirá o inimaginável, o que produz o curto circuito na leitura é a consciência traumatizada de que algo chamado

---

<sup>13</sup> As referências das páginas são aqui relativas à edição brasileira: LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

Auschwitz aconteceu.

Para frisar a irrealidade do real e a realidade do irreal, vale a pena lembrar que a referência ao texto de Alfred Rosenberg, *O mito do século XX* (*Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, 1930) remete a uma longa série de pensadores e divulgadores das ideias nazistas que orbitam em torno da eugenia<sup>14</sup> e das técnicas adotadas em prol da suposta superioridade racial. Embora uma eugenia de tipo “preventivo” tenha surgido, de fato, no início do sec. XX em muitos países (Suíça, EUA, Dinamarca, Suécia), sob influência das concepções positivistas, como convicção de que a esterilização de pessoas fisicamente ou psiquicamente doentes fosse uma proteção social e um direito do Estado, esta foi também a porta de entrada da política genética do regime nazista que desenvolveu, poucos anos depois das leis sobre esterilização, teorias para a eliminação física dos sujeitos considerados imperfeitos. No livro-manifesto *Mein Kampf* de 1925, Adolf Hitler já propõe explicitamente o que virá a ser o centro do plano “Aktion T-4”, isto é a eliminação de pacientes psiquiátricos ou pessoas com deficiências físicas ou psíquicas que será realizado entre 1939 e 1941.<sup>15</sup>

Se as ideias de superioridade racial de alguns povos europeus e, mais especificamente, nórdicos, são sustentadas por vários pensadores ao longo das décadas do novo século, a Alemanha hitleriana implementa uma política sistemática e institucional, desde a primeira cadeira acadêmica da disciplina “Higiene da raça” concedida a Fritz Lenz à propaganda liderada pelo teórico oficial Hans F.K. Günther, até as criminosas experiências com seres humanos vivos (principalmente ciganos e judeus) realizadas por Robert Ritter e Josef Mengele.

De outro lado, a organização do projeto *Lebensborn* por parte do braço direito de Hitler, Heinrich Himmler, representa a outra face do racismo nazista, pois se os projetos de eutanásia e da *Endlösung der Judenfrage* (a “solução

---

<sup>14</sup> O conceito de “eugenia” (palavra criada por Francis Galton, primo de Darwin, em 1883) surge numa época na qual as elites ocidentais e positivistas, partindo das bases darwinianas e malthusianas sobre evolução, estão interessadas no aperfeiçoamento genético da espécie humana e inevitavelmente desemboca no desenvolvimento de classificações mais políticas do que científicas das assim ditas “raças” humanas.

<sup>15</sup> Para uma abordagem histórica destas questões: FRIEDLANDER Henri. *Le origini del genocidio nazista*. Dall'eutanasia alla soluzione finale. Trad. Massimo Maraffa. Roma: Editori Riuniti, 1997. [*The Origins of Nazi Genocide*, Chapel Hill, 1995]; KOHN, Marek. *The Race Gallery*. The Return of Racial Science. London: Vintage, 1996; MÜLLER-HILL, Benno. *Scienza di morte*. L'eliminazione degli ebrei, degli Zigani e dei malati di mente 1933-1945. Trad. Italo Barrai. Pisa: ETS editrice, 1988. [*Tödliche Wissenschaft*, Hamburg, 1984].

final da questão judaica”) visam eliminar aqueles considerados indignos de viver, com a seleção atuada no *Lebensborn* — e a assistência oferecida as mães envolvidas no programa — pretendia-se favorecer o nascimento dos loiros filhos da “raça ariana” e desta forma elevar o grau de “pureza” do sangue e das feições consideradas germânicas. O que de fato se constata é que antropólogos, médicos, cientistas e psiquiatras colaboraram à estruturação de uma justificativa para o extermínio e para a utilização de seres humanos a ele destinados, por um lado e, por outro, constroem um idealismo de pureza que se aproxima do monstruoso.

Pode-se entender, portanto, o comentário de Primo Levi sobre sua produção fantástica incluindo perfeitamente o conto em questão: “Estas histórias são mais possíveis do que outras”.

#### JANELA INDISCRETA

Acenaremos a outros elementos concernentes à imagem da garota que espiava pela janela de escondido enquanto ouvia do pai a afirmação: “nós, alemães, menos sabemos, melhor será”. Em primeiro lugar, a partir deste discurso, o autor inscreve a monstruosa inversão metamórfica no contexto de uma Alemanha cúmplice e muda por indiferença ou medo. Além disso, a testemunha, apesar de central na narração e na resolução do caso, é colocada fisicamente à margem do cenário (a janela), confirmando, por um lado, o lugar privilegiado de observação do escritor e, por outro lado, a condição necessária, mas incompleta, de quem testemunha no lugar das vítimas. Resaltaremos que as janelas são duas, com um espaço intermediário vazio de um mundo mudo/surdo/cego.

Segundo a reflexão desenvolvida no ensaio *Os afogados e os sobreviventes*, o testemunho “integral” pertenceria aos que desapareceram nas câmaras de gás e não podem mais narrar a destruição até suas etapas finais.

Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós sobreviventes somos uma minoria anômala além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram — são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e terra, 2004, p. 81; p.72.

A condição do sobrevivente incumbido pela tarefa tanto urgente quanto limitada de dar voz às “verdadeiras” e mudas testemunhas é retomada por Agamben e definida “paradoxo de Levi” em *O que resta de Auschwitz*.<sup>17</sup>

Como acenado acima, não indiferente permanece a posição decisiva e ao mesmo tempo deslocada da testemunha, no umbral constituído pela janela de onde tenta compreender os acontecimentos atravessando a barreira da outra janela. Se as paredes e a janela da casa muda formam a fronteira mortal entre o mundo de dentro e de fora como metáfora do arame farpado dos campos de concentração ou o portal a um mundo infernal, o lugar do umbral de onde se espia o crime não opera como distanciamento e cegueira perante os acontecimentos, mas, ao contrário, auxilia a obstinação de um olhar curioso, engajado na exploração do horror semiescondido e tolerado pela maioria. É preciso sublinhar que a imagem do umbral não é rara na obra do escritor e remete à sua ideia de escrita testemunhal. Além da questão já citada da relatividade ontológica do testemunho (segundo o escritor, não existe uma “testemunha integral” e o testemunho possível é incompleto), Levi também escolhe uma perspectiva mais subjetiva do que panorâmica, porque literária e não histórica, já desde sua estreia como escritor. Sobre a presença frequentíssima do ponto de vista tomado a partir de uma abertura ou de uma porta, Alberto Cavaglion afirma que o ato de se colocar no umbral sintetiza de maneira insuperável o estilo de Primo Levi, “sua modalidade de observar o Mal ‘na soleira’”<sup>18</sup>. A colocação “de seu olhar de juiz” neste espaço fronteiro representa também uma escolha de moderação, como ainda observa Cavaglion<sup>19</sup> referindo-se ao simbolismo de sua “posição intermediária, nem externa nem interna” em *É isto um homem?*. O testemunho de Levi, de fato, propõe um discurso sobre os campos de extermínio — e, portanto, desafia o silêncio — mas sua fala distancia-se da descrição enfática e chocante. Segundo o crítico, o escritor evita “os tons extremos do grito e da mudez”<sup>20</sup> na escolha de seu estilo narrativo: “O indizível não tem lugar no livro: é a percepção de quem, após ter

<sup>17</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 151.

<sup>18</sup> CAVAGLION, Alberto. *Il senso dell'arca, Ebrei senza saperlo*. Nuove riflessioni. Napoli: L'ancora, 2006, p.79

<sup>19</sup> Alberto Cavaglion, um dos críticos mais atentos à obra de Levi, organizou a última edição italiana de *Se questo è un uomo*, enriquecendo-a com oitenta páginas de relevantes notas e comentários colocados no final, mais uma breve apresentação inicial. LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Edizione commentata a cura di Alberto Cavaglion. Torino: Einaudi, 2012. Notas p. 153-237.

<sup>20</sup> CAVAGLION, Alberto. *Il senso dell'arca, Ebrei senza saperlo*, op. cit., nota p. 153.

estado ‘no umbral da casa dos mortos’, dela entreviu os traços, mas entendeu que a salvação poderá advir somente da escrita.”<sup>21</sup>

A condição da testemunha entre duas posições-limites reafirma, portanto, a preferência por um tom de voz moderado, e ao mesmo tempo permanece sendo o alicerce da narração: aumenta-se não o volume, mas a potência da palavra dita. Assim é também no caso da jovem espectadora da metamorfose do humano em in-(h)umano.

Evidentemente, no coração da interpretação proposta encontra-se a questão relevante da função testemunhal. Na própria construção do texto, o que torna os fragmentos parte de uma trama com um sentido é exatamente o relato da jovem testemunha, pois este permite desvelar um episódio escondido e terrível que nenhuma personagem presenciou completamente. Como vimos, o episódio acontecido em um quarto trancado remete à problemática da falta de testemunha integral, aquela que não voltou de sua morte para testemunhar, pois a testemunha integral corresponderia a uma das quatro cobaias do Dr. Leeb. Coerentemente, ao longo da trama, não temos um testemunho completo, e sim fragmentos de discursos e visões. Assim, os fragmentos de materiais recolhidos pelas personagens perplexas e enojadas refletem os fragmentos narrativos com os quais nos deparamos e que precisamos recompor no final na nossa tarefa de leitores. O procedimento não teria, porém, nada de original se tudo isso se limitasse a um mosaico, a uma recomposição de fragmentos narrativos rumo a uma decodificação textual; no entanto, a linha que costura e organiza o encaixe final é dada justamente pelo aspecto testemunhal de um evento inimaginável, capaz afinal de recuperar o terrível fato escondido.

No Brasil, é de Renato Lessa a proposta de ler os textos do escritor italiano como um “proceder em fragmentos”, como uma experiência reconstituída através de fragmentos<sup>22</sup>, e de fato toda a prosa de Levi se caracteriza por sintéticas e densas descrições de personagens e múltiplas micro-estórias inseridas na trama. Lessa identifica no que ele chama “a estética do fragmento” a

---

<sup>21</sup> Ibidem, *Presentazione*, p. XI. A expressão “no umbral da casa dos mortos”, de influência dostoiévskiana, é de Levi. Cf. tradução brasileira: “Nunca mais vi Schlome, mas não esqueci seu rosto sério e suave de criança, que me recebeu no umbral da casa dos mortos” (p. 29). A partir deste episódio, Alberto Cavaglion foi quem desenvolveu primeiro a análise intertextual com a obra de Dostoiévski.

<sup>22</sup> LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. In: SCHWEIDSON, Edelyn. *Memória e cinzas*. Vozes do silêncio. Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva, 2009, p. 96-97.

modulação possível do testemunho de algo impossível de se transmitir e, em geral, da narrativa pós-Auschwitz.

Além da figura do fragmento, outra imagem operacional nos ajuda na leitura do texto: a metáfora do rastro que Jeanne Marie Gagnebin retoma a partir de Paul Ricoeur. A aporia da “presença do ausente e a ausência da presença” contida na metáfora “preciosa” e “complexa” do *rastro*<sup>23</sup> permite “superar, apesar da ambivalência da presença de algo que não mais existe, o silêncio definitivo que se instauraria sem o texto escrito”. Se Jean-Pierre Vernant observa que a palavra grega *séma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, Gagnebin ressalta a natureza comum dos diferentes rastros, o túmulo, o signo, a palavra, a escrita como veículos de rememoração e luta contra o esquecimento.<sup>24</sup> O rastro se torna, então, uma sorta de interface do testemunho. No conto estudado, os rastros encontrados na habitação e o testemunho final da jovem se completam e se comprovam mutuamente, e mutuamente restituem um sentido um ao outro dando uma direção e uma forma final à narração.

O tradutor da edição brasileira dos contos, Maurício Santana Dias, conclui que “o campo da invenção remete o escritor à hipótese aberrante de que talvez a espécie esteja orientada para a autodestruição”<sup>25</sup>, mais do que pode transparecer de seus livros testemunhais. Em muitas de suas breves narrativas Levi “deixou que viessem à tona, sob formas desimportantes, os destroços daquele naufrágio”<sup>26</sup>. Se o nosso tempo caracteriza-se como “era das testemunhas”, segundo a definição da historiadora Annette Wieviorka<sup>27</sup>, podemos sem dúvida ler o conto em questão, sobre rastros e testemunho, ele mesmo como rastro e testemunho da catástrofe na literatura fantástica. Em “Borboleta angélica” o eixo entre rastro, testemunho e o olhar da testemunha central/deslocado representam o núcleo narrativo marcado pelo evento traumático do século XX.

<sup>23</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p.44. Ver também p.107-118 e o ensaio: Verdade e memória do passado, *Ibidem*, p. 39-47.

<sup>24</sup> *Idem*, O rastro e a cicatriz, op. cit., p. 112.

<sup>25</sup> SANTANA DIAS, Maurício. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, Primo. *71 contos*, op.cit. p. 9-20.

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> WIEVIORKA, Annette. *L'era del testimone*. Milano: Raffaello Cortina, 1999. [*L'ère du témoin*. Paris: Fayard, 2013. 1. ed. 1998]



