

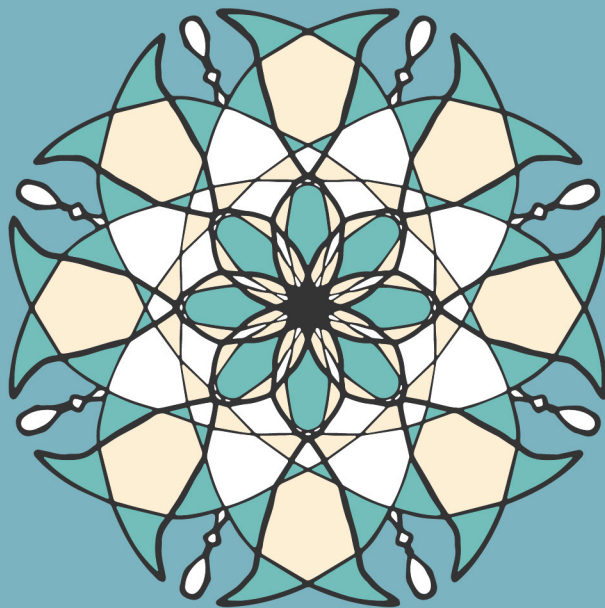
SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

Luciano B. Justino (Org.)

POIESIS DO REAL

LITERATURA E MULTIPLICIDADE

VOL 2





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Moraes de Sousa | *Editor Assistente*

Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB) | José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB) | Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)

Cidoval Moraes de Sousa (UEPB) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) | Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)

Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) | Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)

Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) | Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)

Diego Duquelsky (UBA) | Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)

Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) | Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)

Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) | Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)

Germano Ramalho (UEPB) | Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)

Glauber Salomão Leite (UEPB) | Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)

Gonçalo Nicolau Cerqueira Sogas de Mello Bandeira (IPCA/PT) | Vincenzo Carbone (UNINT/IT)

Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB) | Vincenzo Milittello (UNIPA/IT)

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*

Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*

Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*

Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*

Danielle Correia Gomes | *Divulgação*



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

LUCIANO B. JUSTINO (ORG.)

POIESIS DO REAL
Literatura e multiplicidade
Vol 2



Campina Grande - PB
2019



Estado da Paraíba

João Azevêdo Lins Filho | *Governador*
Ana Lúgia Costa Feliciano | *Vice-governadora*
Nonato Bandeira | *Secretário da Comunicação Institucional*
Aléssio Trindade de Barros | *Secretário da Educação e da Ciência e Tecnologia*
Damião Ramos Cavalcanti | *Secretário da Cultura*

EPC - Empresa Paraibana de Comunicação

Naná Garcez | *Diretora Presidente*
Albiege Fernandes | *Diretora de Mídia Impressa*
Alexandre Macedo | *Gerente da Editora A União*
Maria Eduarda Santos | *Diretora de Rádio e TV*



BR 101 - KM 03 - Distrito Industrial - João Pessoa-PB - CEP: 58.082-010

P749 Poiesis do real: literatura e multiplicidade [Livro eletrônico]. / Luciano B. Justino (Org.). – Campina Grande: EDUEPB, 2019.
3.247 Kb. – Vol.2

ISBN 978-85-7879-573-3 (E-book)

ISBN 978-85-7879-580-1 (Impresso)

1.Literatura – Análise e crítica. 2.Literatura e Interculturalidade. 3.Dialogismo. 4. Hemenêutica. 5.Ficção historiográfica. 6.Literatura Comparada. 7.Intermedialidade. I.Justino, Luciano B. [Organizador].

21. ed.CDD 801.95

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 9

Luciano B. Justino

PARTE 3

ESCRITURAS DO SINGULAR

A ESCRITA COMO AFETO: UMA “UTOPIA” EM UM MUNDO PÓS-UTÓPICO, 12

Luciana Calissi

A RESISTÊNCIA VEGETAL EM *SEIVA VENENO OU FRUTO*, DE JÚLIA DE CARVALHO HANSEN, 26

Annie Tarsis Morais Figueiredo

CAROLINA E A LINGUAGEM DOS EXCLUÍDOS: DO INDIVIDUAL AO SOCIAL, 45

Denise Nascimento

LITERATURA E ANIMALIDADE EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO: O CASO DE O CÃO SEM PLUMAS, 76

Eli Brandão da Silva

Huerto Eleutério Luna

UMA AVENTURA DE MIGRAÇÃO: *A FLORESTA EM BREMERHAVEN* DE OLGA GONÇALVES, 100

Martin Neumann

(RE)PENSANDO VOZES SINGULARES ATRAVÉS DA LITERATURA DE ÁLLEX LEILLA, 133

Micaela Sá da Silveira

DESCOLONIALIDADE, ENGAJAMENTO E IDENTIDADE POLÍTICA, 144

Tarcianna Mirtzy Costa Andrade

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA: PARA UMA CARTOGRAFIA DA LOUCURA ATRAVÉS DE NOVOS CAMINHOS, 153

Jean de Medeiros Azevedo

JUDAÍSMO E ANIMALIDADE EM ALEJANDRA PIZARNIK, 171

Paullina Carvalho

O SUJEITO ESQUIZO EM *ESTORVO* DE CHICO BUARQUE, 208

Érica Tavares de Araújo

MULHER DE MEIA IDADE E TRABALHO IMATERIAL: UMA LEITURA DO POEMA *TEMPO*, DE ADÉLIA PRADO, 219

Jailma da Costa Ferreira

O DEVIR MULHER NEGRA NO ROMANCE SENEGALÊS *O VENTRE DO ATLÂNTICO*, DE FATOU DIOME, 230

Haissa de Farias Vitoriano PEREIRA

**O EU-OUTRO EM GALO DAS TREVAS: MAQUINÁRIO
QUE PRODUZ SENTIDO(S), 245**

Sílvia Jussara Barbosa dos Santos Domingos

**O SER QUE É NA SUA EXISTÊNCIA: NOVOS
DEBATES TEÓRICOS ACERCA DO CONCEITO DE
COMUNIDADE EM *COMO ESQUECER – ANOTAÇÕES
QUASE INGLESAS*, 271**

Keila de Sousa Freire

**A TEMPORALIDADE NAS CRÔNICAS DE JOSÉ LINS
DO REGO, 290**

Lydiane Batista de Vasconcelos

**MORAL DUPLA E PRODUTIVIDADE - ANÁLISE DO
CONTO *CINEMA*, DE MOA SIPRIANO, 305**

João Ferreira Lobo Neto

**PARTE 4
INTERMIDIALIDADES**

ALICE RUIZ E A INTERSEMIOSE DA VOZ, 317

Cristhiane Ferreira da Costa

Luciano B. Justino

**TENDÊNCIAS DO REALISMO E
INTERMIDIALIDADE: MÍDIAS COMO FATOR
CONSTITUTIVO DO EFEITO DO REAL, 336**

André Ângelo de Medeiros Araújo

**UBU REI: ESCRITA LUCIFERINA, HISTORICIZAÇÃO
E ARQUÉTIPO, 371**

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho

**A POESIA VERBAL E A POESIA CINEMATOGRAFICA,
400**

Anacã Agra

**ESCREVO UM CONVITE E COMPONHO MINHA
NARRATIVA COMO ANJO E DEMÔNIO DIANTE DAS
IMAGENS DO AMOR ROMÂNTICO EM MELODIAS
COMPOSICIONAIS SERTANEJAS, 427**

Manuela Aguiar Araújo

**INTERFACES DA RESISTÊNCIA: RELAÇÕES
SIMBÓLICAS ENTRE O MOVIMENTO
#OCUPEESTELITA E O FILME *AQUARIUS*, 445**

Willams Lucian Belo Ramo

**O TEMPO ESPELHADO EM *A VINGANÇA DE UMA
MULHER*, 469**

Diego Kehrle Sousa

**A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO CAMPO DO
POSSÍVEL: UMA REFLEXÃO SOBRE A ÉTICA EM
BATTLESTAR GALACTICA, 487**

Gabriela Barbosa de Souto

APRESENTAÇÃO

Luciano B. Justino

POIESIS DO REAL: LITERATURA E MULTIPLICIDADE É UM LIVRO QUE INDICIA os muitos estratos de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Ele surge dos encontros de 2 disciplinas do PPGLI, “Dialogismo e filosofia do intercultural” e “Tópicos especiais: literatura, multidão, subjetividade”, mas se desdobra para além delas, servindo, de certo modo, de enlace teórico-analítico das três linhas de pesquisa do Programa, a saber: Literatura, memória e estudos culturais, Literatura e hermenêutica e Literatura comparada e intermedialidade.

Assim, memória, hermenêutica e intermedialidade são os três eixos do livro. Os ensaios aqui reunidos dão uma boa medida do modo como se compreende a literatura no PPGLI e, sendo a grande maioria analíticos, também de uma certa ética da crítica que nele se está praticando, menos empenhada em julgar as obras e mais interessada em ver como elas funcionam, com o que fazem rede e vínculo, conforme a instigante sugestão de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Por isso a enorme diversidade das obras analisadas, que compreendem vários gêneros literários, o romance, o conto, a crônica, a poesia, a carta e outras que dialogam com a literatura mas não podem ser chamadas propriamente de literárias, seriados de Tv, quadrinhos, filmes.

Há um vetor central que perpassam os textos aqui reunidos, o realismo e sua insistente permanência no contemporâneo, para além de todos os covéis que o enterraram desde a alvorada do século XX.

Se todo debate em torno do realismo implica uma problematização do que se entende por “real”, o livro traz este incômodo, fecundo incômodo, os modos como se concebem os muitos mundos do mundo, sem o viés totalitário de querer exaurir uma verdade única para uma palavra tão escorregadia quanto o fenômeno que ela nomeia.

A divisão em quatro partes dá mostra dos diversos modos de tratar este “real”, para além, inclusive, de todo realismo estreito.

Poiesis do real e desejo mimético reúne textos que abordam diferentes conceitos de “real”, seja numa perspectiva filosófica, semiótica ou literária, quanto dão conta dos vários modos de semiotização do realismo no contemporâneo. Nesta seção sobressai o conceito de “desejo mimético” de René Girard, explorado e discutido por vários autores.

Semiose da multidão traz textos que objetivam pensar a literatura para além de uma chave identitária substancialista, mais conectada aos diferentes estratos do viver sempre em face de alteridades inescapáveis. Ora centrando o foco de análise nos personagens secundários ou em protagonistas minoritários, tais textos ajudam a pensar o contemporâneo fora dos movimentos de sentidos dominantes.

Escrituras do singular, terceira seção do livro, é um desdobramento diferencial da seção anterior, visto direcionarem a análise para modos de produção de subjetividade “locais”, que fazem sobressair aspectos afetivos, étnicos, geracionais, de gênero. Encenam, antes, a multidão como modo de vida alteritária, singular.

Intermedialidades, última seção do livro, aborda os diálogos da literatura com outros processos de produção de sentido, como a nos dizer que só uma visão inter, semiótica, cultural e disciplinar, é capaz de compreender como a literatura faz enlace com a música, os quadrinhos, o cinema, o vídeo.

Enfim, penso que o calhamaço que o leitor tem em mãos permite pensar como a literatura contemporânea, incluindo seus pontos de fuga para além de si mesma, está em boas mãos, nas mãos dos muitos, dentre eles jovens pesquisadores que assumiram o compromisso de pensar o contemporâneo a partir deste gênero do discurso tão antigo quanto nosso próprio devir de “real”, “mas que diabo quer dizer isto?”

Boa leitura.

PARTE 3
ESCRITURAS DO SINGULAR

A ESCRITA COMO AFETO: UMA “UTOPIA” EM UM MUNDO PÓS-UTÓPICO

Luciana Calissi

A LITERATURA E SUA CRÍTICA, ASSIM COMO TODAS AS ÁREAS DE CONHECIMENTO, se transformam ao longo do tempo. Os formalistas, movimento de crítica literária do início do século XX (entre 1914 e a década de 30) na Rússia, estabelecendo o estudo literário sob parâmetros da especificidade e da autonomia, exerceu grande influência em pensadores ocidentais. Elementos como ritmo, métrica, técnicas narrativas - elementos literários formais -, eram o que determinava o conceito de Literatura. Ela se caracterizava como tal à medida que sua linguagem se diferenciava da “linguagem comum”. A linguagem e seu estudo crítico eram importantes definidores da qualidade literária.

Segundo Terry Eagleton (2006), para os formalistas existia um “pano de fundo linguístico normativo” (p.8), referência para o que seria considerado literário. O caráter literário não era fixo, advinha de relações entre tipos de discursos “especiais” ou comuns. “Eles não queriam definir a ‘Literatura’ mas a ‘Literaturidade’ - os usos especiais da linguagem-”, as formas que caracterizariam a Literatura em seu contraste com o senso comum. (p.8). Para eles a literatura era uma expressão não popular, com regras próprias, exclusivas; menos um veículo de ideias e mais uma expressão formal artística e específica, sobrepondo a forma ao conteúdo e ao sentido da obra.

A partir principalmente da segunda metade do século XX, a

teoria literária passou a questionar estes parâmetros da autonomia e a reelaborar conceitos. O próprio conceito de Literatura, segundo CULLER (1999), não seria mais uma questão central para a teoria literária, embora seja ainda uma questão que precisa ser abordada (p.26). Além disto, abandonou a “literaturidade”, e os conteúdo, sentido e significado passaram a se sobrepor à forma e até mesmo à linguagem.

Estas transformações de concepção e prática literárias podem ser consideradas sintomas ou elementos da chamada *globalização*. O mundo globalizado ou, o capitalismo mundial integrado, representa entre outras coisas, uma intensificação de mudanças de paradigmas culturais no Brasil e no mundo. O processo globalizante carrega em si paradoxos e contradições; tenta impor uma massificação cultural e uma homogeneização ética, mas instiga, ao mesmo tempo, a emergência da multiculturalidade e das diversidades; de novas formas de compreender, expressar o mundo, a vida.

Além disto, movimentos sociais, organizados ou não, de “minorias” sociais (negros, gays, migrantes fugitivos etc.) pela inclusão são cada vez mais notórios, ativos; a evidência das diversidades levanta bandeiras para a discussão de concepções sobre a *alteridade* e a *universalidade* e as questões morais supostamente dadas ao longo do tempo no e pelo Ocidente estão sendo repensadas. Butler (2015), inicia sua reflexão sobre a moral na contemporaneidade, citando Theodor Adorno: “Podemos provavelmente dizer que as questões morais surgem quando as normas morais de comportamento deixam de ser autoevidentes e indiscutíveis na vida de uma comunidade” (p.13). Neste sentido, a contemporaneidade nos revela uma crise, considerada de valores, e nos remete à busca de novos sentidos para o mundo, para a vida; uma nova forma de compreensão da complexidade múltipla do contemporâneo, de sociedades pós-utópicas.

A Literatura Contemporânea, que alguns autores a denominam de pós-autônoma, se insere ou se refere a uma sociedade pós-utópica. Até o início da segunda metade do século XX, acreditava-se no ocidente, que a política, a arte, e a intelectualidade poderiam mudar o mundo. Havia projetos coletivos no universo artístico, político, em movimentos estudantis e culturais em geral. Do fim dos projetos

coletivos e da descrença destes sonhos brotou um mundo, uma cultura, uma literatura após as utopias, o que gerou a busca de novos sentidos para a vida e para a própria arte/literatura¹.

Diana Kingler, Amelia Valcárcel, Danilo Santos de Miranda e Judith Butler, são alguns autores que nos ajudam a pensar a arte no mundo contemporâneo. Nos colocam perguntas que nos instigam a reflexões sobre a ética; ética e estética; a relação entre a arte e a política; o que pode a arte e a Literatura; e em que medida elas podem ser consideradas expressões da vida, da vida em sociedade, da resistência e resiliência às questões éticas do mundo mercantilizado, a uma sociedade do controle dos desejos. Nesta perspectiva, a ética será o nosso parâmetro de análise da sociedade tendo como fonte a expressão cultural/literária. A ética, a estética e a política compreendem elementos constitutivos da expressão cultural na contemporaneidade.

Diana Klinger, em seu livro *Literatura e Ética: da forma para a força*, de 2014, coloca suas angústias sobre as diversas transformações por que passa a Literatura em um mundo que revela mudança de paradigmas, declinação de valores éticos e estéticos da modernidade e provoca inquietações em todos os sentidos. A autora questiona a

- 1 O sentido aqui de projeto coletivo, está relacionado com ideais de comunidade e identidade da modernidade, quando a ação coletiva ainda gerava expectativas de mudanças ou grandes mudanças sócio-políticas, através de movimentos sociais e culturais que tinham como proposta a crítica à sociedade capitalista vigente e a busca de alternativas melhores para o bem comum. Nesta perspectiva, a ideia de comunidade e de humanidade era baseada na homogeneidade e universalidade de valores morais e éticos. O que se considera aqui o *fim* destes projetos, se refere ao que Stuart Hall chama de *Modernidade Tardia*, em que o ritmo das mudanças é mais acelerado, com a interconexão das diferentes partes do Globo – “globalização” -, alterando a natureza das instituições modernas e gerando uma *crise da Identidade* e do sentido do que vem a ser coletivo. Segundo Bauman “A ‘comunidade’, como uma forma de se referir à totalidade da população que habita um território soberano do Estado, parece cada vez mais destituída de substância” (BAUMAN, 2007, p.2). Porém, passou a existir na contemporaneidade pós-utópica, onde aqueles projetos perderam força, outras forças e tipos de resistências que se colocam no lugar.

literatura contemporânea, faz críticas à literatura autônoma, e considerações importantes sobre a chamada literatura pós-autônoma; percebe a importância dos novos paradigmas literários como novos desafios da crítica literária.

Apresenta uma escrita despojada das amarras que engessam a escrita e o saber acadêmico; ela se aproxima do leitor, se põe como sujeito autor/leitor trazendo suas memórias para dentro do texto. Parece que a própria forma de sua escrita, mesclando os gêneros epistolar e ensaio, utilizando leituras literárias e reflexões teóricas, já expressa uma divergência dos padrões das formas literárias convencionais. Para a Klinger (2014), a literatura é uma forma de apresentar/expressar a vida. A relação entre literatura e vida é “pensar a escrita para além do estético e do representativo”; é “entender a escrita como prática ou ritual, uma forma de estar no mundo, uma forma de existência”, e de resistência (“Da Forma para a Força”, p.49).

A partir disto, sua questão central é discutir o que pode a literatura neste contexto atual. Para ela, a literatura busca novos sentidos; o que mais importa não é a forma, mas o que a leitura proporciona; o papel da literatura é fazer sentido – literatura é vida. A escrita é um ato que se concretiza na relação com o outro – autor – leitor, então este ato tem como base a alteridade, princípio fundamental da ética como uma ação que reverbera em um coletivo; é resultado de relações que, em diferentes concepções, busca uma forma de pensar e agir no mundo. Daí a relação entre linguagem/escrita e subjetividade, entre literatura e vida. Daí a escrita como ética: “Talvez me agarrando à ideia da escrita [...] ser uma ética, uma prática de si, pensando a literatura como uma potência ou uma força de resistência [...]” (p.144).

A escrita, neste sentido, tem como objetivo o afeto. O afeto de afetar, atingir, provocar reflexão e mudança. O afeto é a ética na escrita; e este se realiza na prática desta escrita, no ato, na ação e na leitura: o modo como o sujeito pode ser afetado pelo texto na procura do sentido da vida. Para falar sobre o sentido da escrita, Klinger (2014) cita Spinoza.

Spinozianamente, a obra deixaria de ser pensada enquanto objeto para ser percebida como ato: ela só

vai ter um sentido (para mim) quando produzir reverberações (em mim), e desse encontro entre mim e a obra resultar um aumento de (minha) “potência de existir”. Sentido: uma questão de encontros e reverberações (p.56).

Assim, a escrita é tida como ato, como força vital, como poder de questionar, de procurar sentido. Sentido esse que está entre o significado e o significante. Há um deslocamento da forma; passa a ser menos centrada no autor e mais voltada para a relação com o outro, nos efeitos da leitura da escrita. A questão da alteridade então passa a ser central quando se pensa na afetação do leitor valorizando uma literatura “significativa”, que dá sentido e transforma. Como diz KINGLER, “A escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros” (2014, p.54).

Para a autora, a Literatura tem poder de mudança, de provocar tensões e distensões na relação provocada pelo ato, e este ato é um ato de potência. Assim, se estabelece uma relação entre potência – o que pode a literatura – afetos e ética. Nesta perspectiva, Diana Klinger adota como parâmetro ético, a ética nietzschiana, que se opõe à ética iluminista aristotélica moderna, a qual prevalece até hoje no ideário de nossa sociedade ocidental. Esta visão moderna é normativa e tem como princípio o homem racional virtuoso, cujas virtudes incluem coragem, temperança, magnanimidade, mansidão, franqueza e justiça. Preconiza a retidão, a austeridade, a moderação nos atos da vida, ou seja, controladora de desejos.

A discussão sobre ética perpassa, portanto, as discussões sobre a vida, a vida em comum, a sociedade. De acordo com Miranda

A preocupação com os valores do comportamento humano, com as finalidades e os motivos de suas ações constitui, muito sumariamente, o campo da Ética. Portanto, nela está implícito o conceito da *melhor conduta*. E por melhor conduta podemos entender duas coisas distintas que, no entanto, se comunicam. Ou bem se define a ética como ideal,

como finalidade a ser alcançada, ou a entendemos como adequação entre a natureza humana e a necessidade da sobrevivência (2004, p.11).

Na verdade, ao se conceber a ética como ideal, buscando algo que seja bom – *melhor conduta* –, esta busca deve levar em consideração o comum; a sobrevivência de cada um depende do outro. Como diz o autor, “por não ser um náufrago solitário [...], mas viver e conviver em sociedade, o ser humano tem a necessidade de criar regras e adotar comportamentos comuns” (MIRANDA, 2004, p.11). Estes comportamentos deveriam ter em conta o reconhecimento do outro, igual ou diferente de mim, criando regras que preservem o respeito, a liberdade e a dignidade humanas, impedindo conflitos e violência sociais. Ainda de acordo com Miranda, é pelo recurso à ética que, racionalmente, escolhemos ações que produzam mais felicidade do que dor, bem-estar social e justiça.

Este autor relaciona a ética a estética da seguinte forma: a expressão artística deve combater o que diz ser uma tendência atual, a individualização e a mercantilização da cultura. Considera que nesta tendência, o ético e o estético se distanciam novamente como no romantismo quando do purismo da estética, onde o que importa é a forma e não o conteúdo ou o papel social da arte. “Portanto, não podemos deixar de lado os vínculos entre os terrenos da ética e o da produção artística dos últimos dois séculos” (MIRANDA, 2004, p.14). Embora, assim como Kingler considera, em certa medida, a arte como forma de expressão que pode ter um papel importante no combate ao “capitalismo cultural”², Miranda o faz de forma inversa.

- 2 Diana Kingler, nesta obra, discute este contexto a partir de José Luis Brea e Nicolas Bourriaud, onde o primeiro caracteriza o capitalismo em 3 fases e as formas em que a arte tem se expressado nestes contextos. Em uma primeira fase, haveria a divisão entre trabalho produtivo e trabalho imaterial. A arte era espaço crítico da produção, da racionalidade voltada para os fins, e a resistência se baseava na sua autonomia com relação à esfera do trabalho e da produção; na segunda fase o Capitalismo de Consumo, nele cresce a indústria do entretenimento; e na terceira, O Capitalismo Cultural que associa cultura e economia. A arte nessa fase do capitalismo pode ser pensada como

Ao contrário de Kingler, sua proposta é pensar a arte sob o ponto de vista da ética iluminista, grega aristotélica, e, portanto, em certo sentido, normativa. “Ao instituir modelos e orientações de conduta em todas as esferas sociais [lê-se portanto também na esfera cultural], a ética cumpre, com toda evidência e necessidade um papel civilizador” (MIRANDA, 2004, p.14).

Judith Butler, em seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2004), nos dá uma resposta a esta ideia de papel civilizador e homogeneizante e/ou universal da ética. Considera a moral “uma questão que tem a ver com a conduta, com o fazer” (p.13), e que a forma como se estabelece é de acordo com o contexto em que surge. Para ela, e de acordo com Adorno, a moral se institui nas relações da sociedade e são questionadas sempre que “deixam de ser autoevidentes e indiscutíveis na vida de uma comunidade” (p.13). Ou seja, quando se evidencia uma aparente crise das ideias éticas; quando o éthos coletivo deixa de imperar. Porém, segundo Butler, Adorno faz uma importante consideração sobre o que se compreende por ideias éticas de uma coletividade; questiona que seja algo de fato coletivo e comum. Na verdade, faz uma crítica à universalidade da doutrina ético-moral da modernidade em relação à contemporaneidade: “Não que antes existisse uma unidade que acabou se separando; o que havia antes era uma idealização, ou melhor, um nacionalismo, que hoje não é mais aceitável nem deveria ser” (p.14).

A universalidade ética, na verdade, representa uma relação de poderes a qual, em seu resultado de forças, gera uma imposição de valores de um grupo sobre outro dentro de uma mesma comunidade, ou de uma comunidade sobre outras ou sobre um “Eu” ou nós; ou seja, não é universal e constitui-se assim em uma violência. Sob esta perspectiva a autora também debate a questão da reivindicação de reconhecimento que nela pode estar contida a violência, uma vez que este reconhecimento se daria como forma de enquadramento de um

mediação ou intervenção, mas não como autônoma e questionadora (p.157-161). Bourriand considera esta última fase como a “sociedade do espetáculo” onde “as relações não são mais diretamente vividas, mas se afastam em sua representação especular. Substituídas por mercadorias; as relações vivem um processo de mercantilização” (p.161).

“eu” em uma concepção ética prévia.

Por outro lado,

O problema não é com a universalidade como tal, mas com uma operação da universalidade que deixa de responder à particularidade cultural e não reformula a si mesma em resposta às condições sociais e culturais que inclui em seu escopo de aplicação. [...]. Isso não quer dizer que a universalidade seja violenta por definição. Ela não o é. Mas há condições em que pode exercer a violência (BUTLER, 2004, p.17).

O que neste momento é importante destacar desta discussão é que, primeiro, a ética iluminista aristotélica não responde às demandas do mundo pós-utópico, onde as particularidades culturais ou diversidades são cada vez mais evidentes e complexas para se submeterem aos princípios da racionalidade ocidental, à pretensão civilizatória de tal concepção, a qual foi reelaborada e instituída mundialmente após as guerras mundiais através das declarações de direitos do homem e do cidadão pelo mundo ocidental. E segundo, é que, apesar da crise evidente da universalidade ética moderna, os discursos predominantes ainda são baseados na moral judaico-cristã e na crença civilizatória, reafirmando condições para a efetivação de uma ética da violência.

Amélia Valcárcel em *Ética, um valor fundamental*, (2004), abre o seu texto com uma questão imprescindível para a discussão do papel da arte/literatura em um mundo onde se evidenciam as diversidades. “Eles e Nós: Estamos Preparados para o Multiculturalismo?” (p.17). A perspectiva de sua análise nos sugere que não. Segundo a autora, “Para a filosofia moral e política do século XX, o cálculo da alteridade foi um problema, isto é, como não conseguimos reconhecer no outro um semelhante” (p.18).

Isto se verifica em três fases deste século que a autora sintetiza em três expressões: “abaixo o outro”, “deixa o outro em paz” e “viva o outro”. A primeira se refere aos tempos em que “A diversidade concreta tinha primazia sobre as abstrações universais” (VALCÁRCEL, 2004,

p.18). Como consequência, imperialismos violentos e genocídios em guerras. A segunda, portanto, caracterizou-se pela virtude da tolerância. Tolerar “É uma forma benéfica de desinteressar-se pelo outro e de estabelecer modos de convivência [...]” (VALCÁRCEL, 2004, p.18). E a última é o tempo do multiculturalismo contemporâneo que, no discurso dos direitos ou na abstração da universalidade, busca o respeito e não a tolerância. O respeito à diversidade e o repúdio à violência. Porém, mais uma vez se verifica que estas virtudes da ética moderna não respondem aos tempos atuais. Também a autora faz uma crítica ao universalismo ético que ainda predomina na contemporaneidade: “frequentemente, os universalismos são falsos por tomarem a parte pelo todo” (VALCÁRCEL, 2004, p.18).

Porém, não questiona a ética humanista, mas propõe um “novo humanismo”, em que a universalidade, de alguma forma, alcance a “Igualdade na Diferença”, ou, “nenhuma diferença sem igualdade” (VALCÁRCEL, 2004, p.37), como se isto fosse possível. “Enfrentamos o desafio de poder assimilar as diferenças colocando-nos todos sob uma lei comum [...]. E somente uma ética resultante de uma ideia comum de justiça, esta grande invenção, pode nos ajudar a enfrentar o desafio do presente” (VALCÁRCEL, 2004, p.38).

Diana Kingler (2014), em suas reflexões, questiona esta ética moderna de submissão às normas da comunidade que, segundo ela, não existe³. De acordo com a ensaísta, diferente de moral – regras que vêm de fora para regular as ações na sociedade – a ética é algo que vem de dentro, provavelmente o “cão que morde dentro”. “É preciso cuidar do cão que morde dentro. Não se deixar domesticar pelo espetáculo excessivo do mundo. Não aceitar a chantagem das pequenas ambições cotidianas” (p.191). Opções internas do indivíduo tentando não se sujeitar estritamente à sociedade de controle revelada por Deleuze⁴.

3 Para a autora, a comunidade é forjada, não existe de fato, não há comunidade coesa e homogênea. Identidade/identificação é diferente de comunidade que acabou ou nunca existiu. Assim, a comunidade é questionada, fica suspenso ou em suspenso (p.107).

4 Segundo Deleuze, o capitalismo atual produziu uma sociedade de controle, diferente da sociedade disciplinar de Foucault, uma vez que as pessoas não

O que pode a Literatura neste mundo do capitalismo cultural?
Como resistir?

Como já colocado, a autora propõe a literatura como forma de resistência, mas não uma resistência engajada aos moldes do século XX, baseada na comunidade e na ética aristotélica ou marxista, mas a resistência nas fissuras do mundo contemporâneo pós-utópico de uma sociedade do consumo. Uma arte que se oponha ao capitalismo cultural e que revele novos sentidos que resistam “à banalização e ao esvaziamento da própria arte” (PRADO JUNIOR, 2004, p.93).

“A literatura não é uma força, mas é preciso transformá-la numa força” (KLINGER, 2014, p.191). Para isto, a ética referente da autora é a ética nietzschiana. Nietzsche propôs uma doutrina que mantinha a noção de ética como conduta para viver bem, este viver porém, exige outras virtudes diferentes da ética judaico-cristã, da culpa e da temperança. Para ele, “novas virtudes eram necessárias para substituir as antigas e assim formar o super-homem, virtudes que diriam sim à vida e ao mundo: altivez, alegria, saúde, amor sexual, guerra, vontade forte, entre outras” (SIVA, K., V; SILVA, M. H., 2008, p.120). Klinger (2014) cita Clement Rosset para dizer da força da alegria: “A alegria constitui a força por excelência” (p.179).

Baseada na filosofia de Spinoza, recuperado mais no final do século XX por Nietzsche e outros pensadores, a ética é vista como uma imanência (natureza/Deus – inseparavelmente presente em todas as coisas no mundo físico) que motiva o conhecimento entre os bons encontros de maneira qualitativa e aumentando a potência de existir; de afetar e ser afetado pelo outro; já que os afetos só existem na relação entre dois corpos. O sentido, a potência, o encontro é o terreno da ética, mas a ética como opção de não se sujeitar ao poder, uma forma de resistir a esse poder. “É recuperado por Deleuze e Guattari [...] que desloca e complementa a questão o “biopoder”, colocado por Foucault, para a da “biopotência” que a ele resiste” (KINGLER,

percebem que estão sendo controladas, que seus afetos/desejos estão sendo roubados/submetidos às regras desta sociedade de consumo. “estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea” (DELEUZE, 1992a, p.216).

2014, p.150), pois embora o biopoder, de um lado, “deixa morrer”, a biopotência, poder da vida, revela novas possibilidades de vivência, resistência e não apenas sobrevivência. Portanto, a literatura pode ser vista como um ato de potência, como força, como resistência às questões éticas da contemporaneidade que reverberam nas expressões artísticas da atualidade.

Estas reflexões iniciais sobre temas importantes para compreender a relação literatura/mundo, ou para tentar pensar a literatura como potência e criadora de resistências – em certo sentido busca de novas utopias ou novos desejos –, demandariam outras sinapses. Porém, na verdade, trata-se da apresentação de algumas leituras que produziram afetação, possibilitaram dúvidas, reflexões, e possibilidade de outras escritas como ato, ação. A Literatura ou a escrita como força pode gerar mudança através do desejo, mas o desejo não como esperança, não domesticado.

Segundo Spinoza, desejo não é falta, é potência. Entre a esperança e a decepção há o prazer e a alegria. A esperança pode significar uma armadilha que leva à impotência, pois esperar é desejar o que não se tem, não se sabe, o que não sabemos se somos capazes. Em síntese a esperança é um desejo cuja satisfação não depende de nós, não nos dá poder. Mas o desejo pode ser uma potência, pois nos instiga ao fazer. Citando Deleuze a autora coloca, “Não cabe esperar, mas buscar novas armas” (p.169).

Acredita-se, que a literatura pode criar heterotopias que geram afetação. As heterotopias, são como lugares reais que estão fora dos lugares aceitos; ou, lugares sobrepostos para enriquecer ou ampliar o real; a heterotopia ou espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2001), são espaços que estão contidos no cotidiano, que são do cotidiano que sobrepostos, *ficcionados*, imaginados para questionar a realidade dada como natural, são também metáforas, compõem a narrativa ficcional; a heterotopia cria espaços ficcionais em que o espaço real é referência. Os espaços heterotópicos são espaços ficcionais criados para sobrepor e reelaborar de forma crítica o espaço social. A literatura do Insólito⁵ pode ser um exemplo disto, pois apresenta o mundo a partir

5 Sobre isto, verificar por exemplo, *As Estruturas narrativas* de Tzvetan Todorov (2006), ou o livro organizado por Maria Cristina Batalha e Flávio Garcia,

de eventos que rompem com a lógica cotidiana, que criam outros espaços para representação do real tendo-o como referência, e, nesse sentido, este tipo de literatura nos revela reinterpretções do mundo e possibilitam questionar a realidade dada através do “fantástico”.

Neste sentido, livros como de Charlaine Harris⁶, que têm o insólito como importante recurso narrativo, apresentando em seu enredo vampiros e outras *monstruosidades*, ou, excluídos e normatizados, compreendem uma literatura que expressa a vida através da heterotopia, na medida em que cria estes espaços baseados na realidade e que promovem afetação e reflexões. Esta produção literária cria estes espaços como estratégia de denúncia social; politiza o espaço literário e real, possibilitando a análise da realidade a partir das metáforas capazes de representar os conflitos as resiliências e resistências nos conflitos sociais.

Seus personagens, organizados em movimentos ou não, vivem formas de opressão próprias de uma sociedade de controle (DELEUZE, 1997), bem como desenvolvem práticas de resistência, que indiciam as experiências históricas da segunda metade do século XX e do início do século XXI, compreendidas aqui como representativas dos embates sociais dessa historicidade. Daí algumas questões a serem analisadas. A escrita de Charlaine Harris, pode ser considerada uma literatura de resistência? Pode ser considerada uma potência, uma ação?

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto

Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito (2012).

- 6 Charlaine Harris é uma escritora norte americana no cenário contemporâneo que escreveu diversos livros com narrativas que tematizam a exclusão social através de criaturas sobrenaturais, *monstrualizadas* e pós-humanas como vampiros, lobisomens e outras personagens. Na década de 2000, publicou uma série de livros intitulada *The Southern Vampire Mysteries*. Nos livros desta série há vários tipos de personagens à margem da sociedade, como gays, negros etc., representados principalmente por vampiros que lutam por conquista de direitos na sociedade fictícia/real.

Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BATALHA, Maria Cristina; GARCIA, Flávio (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. **Mil Platôs**. v.I. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FOUCAULT, Michel. Estética: **Literatura, Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, Charlaine. **Série The Southern Vampire Mysteries**. Nova York: Ace Books, 2001 – 2013.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.). Ética e Cultura. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004, col. Debates.

MIRANDA, Danilo Santos de. Ética e Cultura: um convite à Reflexão e à Prática. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). Ética e Cultura. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004, col. Debates, p.11-15.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2008, p.119-123.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VALCÁRVEL, Amélia. Ética, um valor fundamental. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e Cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004, col. Debates, p.17-38.

A RESISTÊNCIA VEGETAL EM *SEIVA VENENO OU FRUTO*, DE JÚLIA DE CARVALHO HANSEN

Annie Tarsis Morais Figueiredo

*Luz do sol,
Que a folha traga e traduz,
Em verde novo
Em folha, em graça,
em vida, em força, em luz...*
Caetano Veloso.

DIANTE DA VISÃO DA INFINITA BELEZA

No mundo da poesia produzida hoje no Brasil está Júlia de Carvalho Hansen, além de poeta e astróloga, ela é editora da *Chão da Feira*, seu primeiro livro de poemas – *cantos de estima* (2009)⁸ – e

7 Juntamente com Carolina Fenati, Cecília Rocha e Luísa Rabello; Júlia de C. Hansen edita uma série de publicações de modo alternativo sendo essenciais para quem ler e/ou estuda literatura, o foco da Chão da Feira são os ensaios e os livros de poesia e prosa. Além disso, a editora possui a série “Gratuita” e a “Caderno de leituras”, estão disponíveis para download no link: <http://chaodafeira.com/>

8 Link para download: <https://pt.scribd.com/document/45464735/Cantos-de-Estima>

segundo – *alforria blues ou Poemas do Destino do Mar* (2013)⁹ – estão disponíveis para download na internet, tal característica aponta para a acessibilidade de sua poesia. Através de posts no YouTube e Facebook, lê os próprios poemas e publica poesias inéditas, assim sendo, ela se apropria das redes sociais para espalhar arte no território de ódio, isolamento e vingança que tem se transformado os sítios virtuais.

Entre em contato com a poesia de Júlia através da *Modo de Usar & Co.* – revista de poesia e outras textualidades conscientes¹⁰ – em 2015, rapidamente vinculei a outros poetas brasileiros, pois vi nos textos alguns resquícios de Leonardo Fróes, Manoel de Barros e alguns poetas da “poesia marginal”. Os rastros dessas outras leituras juntamente à novidade de sua poesia apontaram para mim uma experimentação direta do real, para além do intermédio das representações, e desse modo, a linguagem não se torna uma barreira de explicações, mas sim uma ponte de acesso vivo. Na sintaxe dispersiva, Hansen, como vários outros poetas, também nos ensina a atingir um grau único para se habitar o aqui e o agora.

Volto-me neste texto para seu último livro, o *Seiva veneno ou fruto* (2016), um livro curto (vinte e sete poemas), porém cheio de densidade onde o desvelamento, não somente do sentido, mas das sensações, se dá a conta-gotas e, como leitura possível, tenciono analisar a linha de afirmatividade da vida, precisamente o perspectivismo enquanto gesto vital de possibilidade de vida.

É na conexão humano & planta que a soma de efeitos da sua linguagem poética irá configurar a singularidade numa aventura criativa e senciente, dessa maneira, a intervenção é construída de modo distinto, fazendo brotar da síntese uma profundidade aparentemente limitada se sentida e compreendida pelo racionalismo cartesiano, pois ele está muito mais preocupado em dividir (linguagem em forma/conteúdo) do que compreender o saber do mundo em teia. Por essa razão defendo uma leitura que interpele a dinâmica não-linear¹¹

9 Link para download: <http://chaodafeira.com/livros/alforria-blues-ou-poemas-do-destino-do-mar/>

10 Acesso em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/>

11 Isso me remete às falas do anão no ponto 2 “Da visão e enigma”, em

dos poemas, uma leitura para outros formatos, por isso, os aspectos da esquizoanálise (DELEUZE; GUATTARI), do perspectivismo ameríndio e xamanismo são ressaltados, os dois últimos elementos advêm da investigação de Viveiros de Castro (2016) a partir dos seus pressupostos cosmológicos, eles servem aqui como metodologia para criarmos uma narrativa analítica sobre o *Seiva veneno ou fruto* (2016). No primeiro momento, então, viso interpretar em intensidade sua poesia focando nas relações citadas.

Por fim, na segunda parte, foco na revolução molecular advinda da alteridade máxima, a capacidade de ocupar outra perspectiva. A escritura da poeta é cheia de encontros que evocam uma necessidade ativa do fazer poético. Foi necessária a entrada na noção de devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997), para então gestar na análise um olhar distinto e singular sobre o devir-planta (e devir-cosmo) nos poemas. Desse modo, as teorias entram como forma de interação e interpretação e não como uma chave nos fazendo encontrar um sentido-essência. Preocupe-me em deixar a poesia guiar a leitura para assim mapear nela os traços das linhas de fuga e resistência.

CRIAR RAÍZES É O MESMO QUE FAZER ÓRBITAS OU A CONSCIÊNCIA DAS PLANTAS

Afastar-se do campo subjetivo e descer à terra para assim ascender, eis o movimento proposto pela poeta, ou seja, depois da dispersão abstrata a possibilidade de afetos a partir de outros contatos e experiências. Criar raízes pode ser como realizar movimentos em torno de novas vidas e inteligências. Isso é, portanto, elíptica ou hiperbolicamente uma maneira de orbitarmos continuamente os outros, de nos comunicarmos com os outros, fundando a necessidade de descolonizar nosso olhar e nossas percepções sobre o entorno.

Também o plural de raiz no poema “Criar raízes é o mesmo que fazer órbitas”¹² elabora uma irradiação rizomática onde surge o ponto

Assim falou Zarathustra, de Nietzsche: “‘Tudo o que é reto mente’ [...] ‘Toda verdade é curva, o próprio tempo é um círculo’”.

12 Os poemas não possuem títulos, eles se encadeiam um ao outro para compor uma narrativa sobre a necessidade em se ter uma consciência relacional, por isso, ao ler aleatoriamente (saltando as páginas), o leitor acaba entrando

de abertura para outros vínculos, ele se dá “[...] na estrada abaixo/ do esquecimento e do desgaste/que a reza dos gramáticos encerra/o inconsciente se move/O tempo todo” (HANSEN, 2016, p.33). Desse modo, é sem nossa intervenção que a mudança existe e por isso mesmo sua poesia tenta acompanhar tal dinâmica, os poemas parecem fluxos de pensamentos e sensações frente a este universo ainda por desbravar.

Já a interligação entre o humano & a planta se dá a partir da jornada semente-rebento-árvore-casca podre-retorno-terra, é o ciclo da vida que no jogo entre natureza e cultura ocorre de múltiplas maneiras, dentro inclusive das nossas fabulações tecnológicas e o convite em aprender com culturas distintas, a vegetal, é o cerne do uso da língua por Hansen. Um dos motivos da sua escrita é, portanto, o perspectivismo, para começarmos, notemos como o paradigma do olhar acontece:

[...]
Oferecer o próprio corpo a ser
arbusto e água corrente
vento já não sei
o que engloba
o que me olha
(HANSEN, 2016, p.22).

A cada *enjambement* transborda possibilidades de junções sintáticas e cada salto não acontece de forma abrupta e sim com serenidade. A junção de “arbusto”, “água”, “corrente” & “vento” aponta para a vontade de ser refrigerio do outro, um inquilinismo do auxílio sem violação. E em “já não sei/o que engloba/o que me olha”, fica lançado o encontro entre “o que vemos, o que nos olha”¹³, e assim, a miragem do alcance do outro. É a partir disso que inventamos códigos e modos de habitar a linguagem, buscar a eficácia da voz e acesso, contudo, somente na imanência corpórea recebemos os outros. Isso é

num fluxo contínuo de imagens que despertam uma percepção de integração predecessora.

13 Referência ao ensaio de Georges Didi-Huberman.

estar num estado de ser apenas um ponto no todo e na vertigem do acontecimento.

A serenidade mencionada não é passiva, pois, por outro lado, ela assinala a inquietação e inconstância, como no uso dos elementos “água corrente” e “vento”, ou seja, ser abrigo e ao mesmo tempo trânsito seguro para não aprisionar, mas deixar fluir, para um conhecimento de nutrição das energias positivas. Vê-se que as interpretações contraditórias coexistem na poesia de Hansen. E em “ser arbusto” vemos operar uma vizinhança molecular, não uma imitação molar, tal vizinhança busca uma “zona de vizinhança ou co-presença” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.64), portanto a ligação não se dá de forma romântica, nostálgica e destrutiva, mas sim como forma de desassociar alguns pontos cristalizados sobre natureza e cultura. A zona de vizinhança faz com que repensemos o humano, por isso os teóricos da esquizoanálise visam o aspecto nômade e adaptativo das relações e contextos.

Dentro das vidas aprisionadas, cheias de energia de destruição, tem-se outra forma de vida, a menor, como meio de ainda desejar e desafiar o poder. Ser atravessado pelo estado germinal e luminoso de uma planta é, como defende Guattari (1985), uma “pulsção política do desejo”, é assim que se dá o devir-planta, somos atravessados por potências vegetais, não imitamos uma planta. Devir é o processo vital de “extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.64). O estado vegetal, na clausura do biopoder, é uma forma de contemplar o mundo a partir de sentidos não condicionados pelas entidades desumanizadoras.

A consciência da planta, tão evocada, dialoga com a “alter-anthropologia indígena” de Viveiros de Castro (2016, p.38), pois é no “continuum sócio-espiritual” entre as espécies que a nossa imagem sobre o que é o humano é modificada. Entretanto, o vir-a-ser da humanidade está na diversidade dos corpos, dessa forma, Viveiros de Castro elabora a “teoria cosmopolítica”, nela o universo é povoado por seres de corpos distintos unidos pelo mesmo espírito e cada um possui estrutura ontológica, assim sendo, todos que fazem parte do

cosmo são intensamente pessoas.

O respeito em aceitar a potência de cada indivíduo é o reverso do autoritarismo que vem ganhando força, e dentro desse panorama, a poesia xamanista¹⁴, no sentido de realizar “intercâmbio de perspectivas”, serve de influxo criativo voltado à possibilidade de reconquistarmos nossos desejos e nosso corpo. Para Viveiros de Castro o xamanismo é um modo de agir e também conhecer, dessa maneira, ao invés de objetificar o que se vê, passa-se a “personificar”, saber que “a forma do Outro é a pessoa” (2016, p.50). No poema abaixo temos figurações do devir-planta de um eu-lírico xamã afinado à perspectiva vegetal:

Procuo no vento
a consciência das plantas.
Noto que o que se eleva
tem raiz. Recuo mil anos
para afirmar: mil anos!
E conquistar
o silêncio? Adiante.
Se está em algum lugar
a experiência dos deuses
mora nas frutas
(HANSEN, 2016, p.16).

A palavra “raiz” alude à memória e ancestralidade, o “reco” para um estado das coisas distinto é evocado, mais uma vez o elemento “vento” é trazido, agora com sentido de libertação. A procura pela consciência das plantas é, por assim dizer, “a investidura em uma corporalidade característica – dos personagens ou actantes que povoam esse plano, todos concebidos como compartilhando uma condição geral instável na qual seres humanos e não-humanos se acham

14 Ao elaborar este texto descobri que Claudio Willer – conhecido por estudar o misticismo na *geração beat* - realizou um curso sobre xamanismo e poesia. Willer olha para Roberto Piva, Jorge de Lima, Herberto Helder, Artaud e Rimbaud em busca da conexão entre os poetas e os xamãs. Link para saber mais detalhes: <https://claudiowiller.wordpress.com/tag/xamanismo-e-poesia/>

inextricavelmente emaranhados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.55). O tom de afinação se rebela e fica dissonante ao aparecer a exclamação (!) é o interstício do desvelamento, a descoberta da potência do silêncio, um silêncio que em meio ao constante ruído atual se torna território de intensificação, sendo propriamente a oxigenação das plantas um modo de vida em que devemos depositar nosso desejo. Dentro da ocidentalização exacerbada do pensamento estão as relações ecológicas configuradas no *Seiva veneno ou fruto* (2016), quem o lê tem uma experiência cognitiva de encontro com o vazio¹⁵ e o comum, o universo existente passa a ser partilhado solidariamente entre humanos e não-humanos.

Metafórica e literalmente, é em silêncio que nascem, vivem e reproduzem as plantas. É a invisibilidade e silenciamento de uma revolução que acontece sem ninguém ver. E lentamente, a contemplação do mundo (não num sentido elitista, em ócio) é uma atividade de recepção e transformação a partir de uma nova sensibilidade. Uma “prática micropolítica que só tomará sentido em relação a um gigantesco rizoma de revolução moleculares, proliferando a partir de uma multidão de devires mutantes” (GUATTARI, 1985, p.139), o devir-planta é a compreensão do impacto que fazemos na terra e consciência de entregar algo de volta, algum benefício. A troca salutar dentro do atual modo de vida capitalista só ocorre na vida intensa, quando o corpo, o inconsciente, o desejo e os afetos fogem das capturas do poder. Dentro desse contexto é que o reverso da instrumentalização da linguagem e do pensamento nos dá novas visões do real.

O silêncio nos ensina a comunicar: “Se está em algum lugar/a experiência dos deuses/mora nas frutas”, nesse alimento advindo dos “ovários” das flores e no processo de germinação e amadurecimento para retornar à terra se dá o movimento de “experiências dos deuses”; o de gestar e morrer, e assim retornar, mudar. A fruta, como o ovo, representa a origem e nela se dá a ligação com o sagrado, a beatitude está nesse retorno incondicionado para a reintegração com o todo.

15 O vazio de que falo é como o *Ma*, da cultura japonesa, ou seja, o entretempo e entrelugar em que a vida acontece. Entre um verso e outro, uma ação e outra, quem se depara com os poemas de Hansen atinge esse aspecto imaterial do vazio como possibilidade de criação de um tempo próprio.

Tal destino nos torna comum e faz com que não tenhamos uma vida só nossa. Vale ressaltar que há uma mediação ininteligível nos poemas, a dificuldade de exatidão para interpretá-los faz com que eu parta algumas vezes para interpretações advindas da sinestesia, marca central da poesia de Hansen.

Parte da discussão realizada neste texto aponta para uma crítica a domesticação da razão, e talvez todo o lance de cegueira vinda do esclarecimento (que Saramago explorou tão bem) explique o esquecimento de que somos parte da natureza e por isso a exploração e destruição de seus elementos, por isso há uma atitude de aceitação em sermos minimizados ao comum no livro analisado. Mais que o aspecto escatológico, preocupo-me com a alteridade entre os seres que o processo civilizacional não deu conta, gerando essa forma esvaziada de pensar através do capitalismo verde que tenta compensar superficialmente o desgaste da Terra. Abaixo está outra linha de fuga proposta, a do ser selvagem, notemos:

Nós somos o fogo
somos também o telhado
em tantos jaguares aves
em confins já fui
transformada. E tive rumo.
Hoje não estou transtornada.
Nem tenho que quebrar
linhas pois sou aquele
que não cessa: o selvagem.
Ó selvagem comedor de linhas!
Que a nossa canção se faça suficiente
manta de lã luminosa.
E sem porquê utilizada. Amada!
Amam-se as peças & os ancestrais
se gastam. E se gestam.
onde deus fez a morada
(HANSEN, 2016, p.31).

O elemento fogo, no início, pode apontar para o conhecimento

intuitivo do espírito, mas se formos para um sentido mais profundo, Chevalier & Gheerbrant (2017, p.440) aponta para uma simbologia que nos é cara aqui, a de que o fogo, para várias culturas, é o caminho da iluminação, pois ele destrói o invólucro que separa o homem do todo-natureza. Esse aspecto de morte e renascimento percorre todo o *Seiva veneno ou fruto* (2016). A palavra “telhado” aponta justamente para uma camada, uma casca de proteção, o invólucro mencionado anteriormente. Esse telhado nos faz remeter à vida sedentária que busca por segurança em troca da liberdade, quando lemos: “e tive rumo. Hoje não estou transtornada”, conclui a ideia desse objetivo que configuramos em vida, a de estarmos seguros, que é justamente um bloqueio, uma perturbação que o eu-lírico se livrou e agora passa a abraçar o devir.

Logo após, enseja outro movimento, o nômade, “nem tenho que quebrar/linhas pois sou aquele/que não cessa: o selvagem.”, esse não querer quebrar linhas aponta para a continuidade em se fazer em constante devir. O selvagem é, portanto, aquele que se faz em processo, em busca. Não ter a certeza do rumo é estar à deriva de novas vivências, a “manta luminosa” (in)útil de que fala é uma proteção qualquer criada para o ser-aí. Já em “amam-se as peças & os ancestrais/se gastam. E se gastam/onde deus fez a morada.”, vemos o jogo que coloca em questão a troca de valores entre objetos e aspectos espirituais, mas também vemos outra relação com os “ancestrais” o gastar/gestar é justamente essa morte e renascimento, o verbo no passado (“fez”) traz a ideia de que se trata de uma espécie de ruína do sagrado. E por ser ruína é um signo de morte, mas também de vida a se gerar após o caos.

Já no devir-planta e na aproximação com o selvagem, Hansen nos dá outro modo de afirmação da vida, a de que somente sem ressentimento (“R. de ressentimento/esburacando a minha língua” – p.14), é que a luta pode realizar transformações. O ressentimento dialoga muito com o ideal, é preciso o acontecer, o concreto, pois o ideal também se tornou armadilha do capital, a luta deve ser travada com consistência, sabendo que cada ponto da natureza pensa, embora acreditemos que ela precisa da gente para isso. Num estágio Caeiro, “pensar é estar doente dos olhos”, os olhos precisam captar

novas luzes e investir em outras potências do pensar e agir, em suma, o olho precisa voltar a ver; na partilha da visão, nos diz:

Estou sempre à espera de ver.
Vou na frutaria de olhos muito abertos
vez em quando meus ombros se fecham
quando muito chama a ver. Temem o fogo
que se alastra entre estalos nas estruturas.

Preciso dissolver um pouco dos vigiantes olhos
para encontrar todos os olhares que tenho por onde.
É assim que vejo também a confusão.
A confusão tem algumas coisas para me ensinar.
Essa pouca relação é nossa.
Meu esteio é claro quando estou pisando
meu chão diamantado de dentes
de cada animal que comi para me tornar
humana. E assim poder dizer.

Mas eu sei
sou tão pontual
nasci para esperar
os deuses não.
Día desses
ganharei outra velocidade.
Serei planta –
E hei de continuar
iluminada
pela água
(HANSEN, 2016, p.39).

O “ver” nos remete ao jogo ontológico em que o pensamento é posto como armadilha e os sentidos como lugar de intelecção, em outras palavras, o cogito cartesiano é desconstruído para assim dar lugar a outras possibilidades de acesso à vida sem superestimar a razão, tal questão lembra o poema “O observador observado”, de Fróes.

O local escolhido, a “frutaria” nos remete a um lugar cheio de cores, cheiros, enfim, um microcosmo de mistura que simboliza a vida e seus matizes.

Esse debruçar-se sobre os detalhes e se deslumbrar com a vida menor que há em cada canto é o exercício fundamental da poesia. Em profundidade, com o pensamento e o olhar diluídos, se chega a outros estágios do sentir, é o que remete os versos: “preciso dissolver um pouco dos vigiamentos olhos/para encontrar todos os olhares que tenho por onde.”, esses olhos que são títeres de juízos de valores morais se rompem para as múltiplas perspectivas e essa coletivização do indivíduo abre os horizontes de acesso ao comum e co-pertencimento.

Para finalizar o movimento do poema, tem-se: “dia desses/ganharei outra velocidade./Serei planta –/E hei de continuar/iluminada/pela água”. O jogo “velocidade/planta” me faz lembrar Manoel de Barros (“a inércia é meu ato principal”), temos a oposição complementar entre elementos que operam distintamente da forma pré-fabricada de ação no mundo. A ascendência ao estado planta e a cristalinidade da água que é fonte de vida e iluminação causa um jogo de transparência e luz que simboliza a plenitude da transubstanciação, explico, a pureza e delicadeza parada e silenciosa pode causar uma revolução, afinal, movimentos disparatados de revolta acabam esvaziando os bons motivos para se lutar e viver, além de que se anulam frente aos desmandos da pseudodemocracia.

As características realçadas neste tópico demonstram a singularidade do *Seiva veneno ou fruto* (2016), a respiração de cada verso proporciona e mostra um acesso distinto a um lirismo vibrante e retrata a necessidade de uma vida comunitária de respeito às diferenças. Vemos que a poética de Júlia de Carvalho Hansen engloba uma abertura e dinamização ampliando nosso ângulo óptico. Dentro desses aspectos, parto para a revolução molecular que, como o nome aponta, não precisa ser geral, majestosa, isso acarretaria uma destruição molar, aqui trata-se de uma transformação pontual, espalhada e indistinta.

DESPERTAR DE LUZ REENCONTRADA¹⁶

16 O primeiro título foi retirado da letra “Luz do Sol”, de Caetano Veloso (“diante

O que foi notado sobre o devir-planta e a resistência vegetal se deu dentro de um exercício de paciência por se rebelar, esta é uma insurgência acrescida do ativismo político da vida natural e, sem tantos planos se configura, num meio hostil, um abundante ponto de saúde. Os brotos de vida, a fotossíntese, a frutificação e floração, esse tragar e traduzir a luz de modo benéfico. Essas épocas das plantas cheias de vitalidade não ocorrem somente em harmonia, mas sim em processos violentos a exigirem força, transformação e poda (limites).

Ocupo-me neste momento em ver as luzes, os pontos luminosos¹⁷ de possíveis a nos esperar na obscuridade do cotidiano tirano. Reflorestar o nosso interior, ou seja, buscar essa resistência vegetal, sabendo que “a língua – que é todo um investimento –/está capitalizada em um lugar nenhum” (HANSEN, 2016, p.35). A liberdade em utilizar a língua e desbravar sua potencialidade sem privações é configurar novas perspectivas. Partindo desse pressuposto, os sentidos como meio de pensar o mundo veem na linguagem simples de percepções profundas uma integridade social capaz de acionar uma convivência e responsabilidade do viver junto.

A luz reencontrada é o momento de iluminação e de encontro com o ponto de mutação, ela faz dos inimigos, aliados; modifica forças destrutivas em forças vitais. Contra a tanatopolítica está a resistência vegetal, aquela, mesmo aparentemente morta e seca, ainda possui os galhos verdes internamente e com o cuidado pontual consegue ainda manter-se. É essa vida que teima em viver, podemos comparar aos homens comuns que procuram brechas para existir. O caminho da práxis se dá entre o vento (nômade/livre) e a árvore (sedentária/enraizada), isso demonstra a confluência entre estados distintos, afinal o vento empresta liberdade à planta, a água nutrição, a terra sustentação, essa coletividade primordial é evocada pela semântica astral de Hansen.

Em outro poema, sem excesso de palavras, lemos: “Eu quero ver

da visão da infinita beleza”) e os demais são alguns versos do *Seiva veneno ou fruto* (“criar raízes é o mesmo que fazer órbitas” e “despertar de luz reencontrada”).

17 Os vaga-lumes que se referia Pasolini – *A sobrevivência dos vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN).

o que o canto ensina a ver/Curiosa capacidade das plantas de iluminarem o cantar/E assim fazerem o que não sabem fazer: cantar” (HANSEN, 2016, p.28), o jogo sinestésico entre audição (canto) e visão (ver) aponta para o não domínio da razão (contraponto ao Iluminismo). No fato das plantas cantarem quando apenas iluminam o cantar, fica evidente uma simbiose entre quem produz o canto e a planta, tal sonoridade de um só canto comprova a totalidade do mundo e convergência das vozes e lutas.

Por conseguinte, o poema a seguir resume a revolução molecular proposta pela resistência vegetal a qual busco reconhecer aqui. Ele soa como uma junção de mantras e ainda noto uma entonação análoga d’*A flor e a náusea* (Drummond). O aspecto de singeleza em meio ao um ambiente desertificado (como a flor de lótus) tem a ver com os textos do *Seiva veneno ou fruto* (2016), vejamos:

Despertar de luz reencontrada
[...]
revela-nos
a luz fecunda
que havia morrido e vida que é, retorna
sobe! Até a hora em que já não há sombra
e o sol, atingindo a metade do dia, em euforia
declina feito a lua, que quando se torna cheia
começa a ser mastigada, aos quartos.
Aos quartos! Já de volta está a indeterminada
que nos mistura ao tempo das gestações, germinações
todas no escuro acontecem
as transformações. Entrega-se
a purificação do intelecto que a noite entrega
dominadora hipnótica das coisas que se agitam no
mundo.
Abaixem as vozes! Abaixem.
Até que as trevas se abram em luz
vibração ordenadora do caos
descansa. É o verdadeiro coração do mundo
a ligação de uma a outra

é onde estão e abraçam-se mutuamente.

A aurora e o breu. No princípio eram o mesmo
(HANSEN, 2016, p.27).

A “luz fecunda” é a linha de afirmação da vida interliga os poemas de Hansen, essa linha parte da luz do sol, do amanhecer provido de potência. Essa vida que “retorna/sobe!” é o movimento guiado pela esperança. Assim sendo, podemos reparar o poema adquirir um movimento extático, o de ascender, nos remetendo à própria dedicatória do livro. Mas não é somente a luz da manhã, é também a da noite, a lunar, afinal, como aponta o hipérbato: “todas no escuro acontecem/ as transformações.”, os fios de luz surgem do escuro, em silêncio, devolvem ao mundo a paz e a viabilidade para criar, gestar, gerar, germinar ações. No verso final: “a aurora e o breu. No princípio eram o mesmo”, há um comum os ligando, a noite (caos) representa a morte, o sono e a ilusão, é também o momento de pausa para o nascimento e renovação do dia. Afinal, tem-se o sonho, o inconsciente a mover-se o tempo todo, como afirma o outro poema. É esse o devir próprio da noite tão compreendido pelas plantas.

O breu é território do absurdo, num tempo distinto gera outro tipo de conhecimento, flertando com as incertezas. E se o dia pode ser carregado de sofrimento da abstração, no escuro a figura do xamã vê mundos distintos. Sendo então, longe do alarde, no silêncio da noite, que a abertura da consciência acontece. A visão não parte somente dos olhos em contato com a luz, mas também de outros sentidos, esse poema ensina-nos, portanto, a abertura do corpo ao devir-planta, na repressão, se dá contra a instrumentalização dele. Dessa forma, a revolução molecular ocorre na gestação de novas visões do real, no entretempo dia/noite; luz/escuro, por exemplo. Esse entendimento está associado ao estar no mundo de forma responsiva, apaziguada e atenta para gestar bons encontros, como o trecho abaixo ilumina:

A senha é cordial. Dê corda

[...]

A senha é: seja cordial

Em teus diálogos

Convença teus antepassados

A fazerem uma revolução
De acordo no acontecido.

A própria vida
& o inexplicado
além de luzir
intrincados
permanecerão
(HANSEN, 2016, p.37).

A gentileza pretendida pelo verso: “seja cordial/Em teus diálogos” exprime a necessidade em se ter um comportamento agradável e sensato com os outros, esse equilíbrio e essa harmonia advêm do devir-planta ao irromper uma existência reflexiva e tranquila. É esse mesmo devir que convence os “antepassados/A fazerem uma revolução/De acordo no acontecido”. A articulação para lutas parte do co-pertencimento em diversas causas, podendo neutralizar a pandemia de ódio e desprezo provenientes do individualismo exacerbado.

Se houver revolução, a “vida & o inexplicado” se unirão, o verbo “luzir” mais uma vez surge no sentido de esperança e fruto de coisas boas. A linguagem poética de Hansen possui uma oralidade peculiar que acaba por habitar a palavra de diversas maneiras, apontando para sentidos simples a se tornarem complexos por não estarmos acostumados a senti-los. Ela traz uma simplificação dentro dos sistemas complexos atuais, são ideias transparentes, contudo soa algumas vezes como um koan budista, em outras palavras, possui pouca acessibilidade da razão, voltando-se para um caminho sensorial e sócio-espiritual.

A cordialidade e consciência da união, bem como lucidez em estarmos num planeta que não passa de um “pálido ponto azul”¹⁸ e não somos centro do universo, nos faz agir fora da configuração padrão (antropocêntrica e egoica) em que vemos tudo girando ao nosso redor. Se transformar em ninguém, abdicar a vaidade de querer se distinguir pode ser um contraveneno ao narcisismo do tempo presente. Olhar para o “nós”, não somente para o eu, sobre isso fala o poema

18 Referência à fotografia da Terra pela sonda Voyager 1 (1990), bem como as colocações de Carl Sagan a partir dela.

que carrega o verso/título do livro, analisemos:

Da palavra sair
habitar outros mundos
a espinha dorsal do peixe
lamber até limar os dígitos.
Dar os tímpanos
ao vibrar dos grilos
reconhecer a chegada do trovão
no deslocar do sangue
e ao anteceder terremotos
subir! No alto da árvore
e cair com o rabo
enovelando um galho
se dependurar na abóbada celeste
soprar o rumo dos polos
e das marés que vem dos polos.
Não conhecer despedida
viagem ou remorso
código, símbolo ou faca.
Nunca alterar a rota do fogo.
Ser seiva, veneno. Ou fruto
(HANSEN, 2016, p.45).

Em “não conhecer despedida/viagem ou remorso/código, símbolo ou faca”, há uma sequência de artefatos fabricados pelo homem e num olhar rápido pode-se achar que o ser humano passaria melhor sem eles, contudo em “nunca alterar a rota do fogo”, outro viés é colocado, com um toque de amor fatis, há a defesa de que passar por todas as mudanças faz parte do destino dos homens.

Ainda nas primeiras linhas constata-se a maior revolução, é esta: “sair/habitar outros mundos”, e igualmente buscar entrar em contato com a ancestralidade, pois ela nos encaminha para o selvagem, o bárbaro e o primitivo existente em nós e pode ser reconstituído em meio ao Antropoceno. Por isso o fogo, o ar, a água e a terra, com potência de transformação surgem comumente na sua poética, são

como elementos que juntos realizam mudanças gigantes, possuem mais de um estado, podendo vir a construir ou a destruir.

O verso “ser seiva, veneno. Ou fruto” tem um pouco disso, no título do livro a vírgula é retirada e essa ausência de pontuação aponta para duas coisas “seiva veneno” e “fruto”; já no poema, para três: “seiva”, “veneno” e “fruto”. Nas duas formas há um imbricamento entre seiva, elemento de nutrição vegetal; e veneno, elemento de destruição, tal confluência resguarda a ligação entre forças opostas, como a luz e o breu do outro poema. Já o fruto é símbolo de vida e aqui, o jogo se dá para além do bem e do mal, pois o maniqueísmo não explicaria as complexas e diversas relações de vida, já que ser veneno em determinado momento pode ser uma forma de possível, afinal o veneno também pode purificar, dependendo do ponto de vista.

A revolução molecular compreendida aqui parte da experiência do convívio e a acolhida só acontece de forma genuína se deixarmos ser atravessados pelo outro, quebrar muros, invólucros, camadas, peles, o que separa e é fronteira, eis um intuito da poesia de Hansen. Através de enigmas, ela fabrica formas de superarmos a nadificação, de repensarmos determinados princípios cristalizados e despercebidos a que nos sujeitamos, que gangrenam nossa vida nos levando ao fascismo implantador da tristeza e do terror. Desse modo, a resistência vegetal passa a ser um meio de transmutação para o luzir, para o suplantar.

A FRAGILIDADE DO FINALIZAR

Em algum ponto da escrita desse texto fui lembrando d’*O menino do dedo verde* (1957), de Maurice Druon. Tistou, o garoto protagonista da narrativa, tem o poder de transformar aquilo que é cruel e cinza em vida, alegria e cor. Ao tocar a superfície doente, ele leva à cura, nos lugares como cadeia, hospital e campo de guerra esteve o dedo de esperança do menino. Retorno agora do cenário infantil e penso a poesia de Hansen do mesmo jeito, a de Fróes também e de tantos outros... Suas poesias são sementes de transformação em meio a hostilidade e, construídas de modo holístico, instauram comunicação com vários universos.

É dentro dos mecanismos do biopoder que a cura se faz necessária,

pois sabemos que todas as instâncias de nossa vida estão dentro desse modo de administração social. Mas, por outro lado, todas as generalidades cotidianas, por mais banais que sejam podem estar contidas na biopotência. Hansen, à vista disso, elabora novos fluxos, seja na leitura astrológica ou no fazer poético, contribuindo com uma intensidade espiritual em diálogo com os aspectos político-sociais.

Em cada detalhe, até mesmo nas informações técnicas sobre a produção do livro, encontramos uma sensibilidade encantadora. O acesso aos bastidores dialoga com a transição e renovação propostas, pois o livro ficou pronto entre a chuva e o estio. Os movimentos dos astros e planetas também estavam em comunhão (entrada de Saturno em Sagitário). E, “os 800 exemplares saúdam Hölderlin!”, esse poeta tão admirado por Heidegger que bebe de um paganismo para produzir uma nova perspectiva sobre a natureza & vida, tal aspecto extemporâneo é produzido na poesia de Hansen também.

Por fim, resta-me continuar acompanhando e relendo atentamente seus escritos na tentativa de ver melhor outros mundos - os invisibilizados/silenciados e os superexpostos (outra forma de invisibilidade e silenciamento) -, desejo um caminho cheio de sucesso e bons frutos para Júlia. Soube que ela ministrará dia desses uma oficina de poesia chamada “grafar o vegetal”, o nome aponta para a nervura vegetal da celulose que tornou realizável a criação do papel, do livro, de *Seiva veneno ou fruto*, deste texto e de outras vidas.

Se concluir é nunca terminar de fato, principalmente se tratando da poesia de Júlia de C. Hansen, a fragilidade em encerrar este texto mora na abertura de sua poética e, portanto, no fechamento da minha escrita. Por não poder dialogar com o enclausuramento do sentido é preciso deixar a poesia simplesmente estar lavrada aqui para logo sair por aí.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.4. 1.ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.11-114.

GUATTARI, Félix. Pistas para uma esquizoanálise – os oito princípios. In: **A revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. 2.ed. Trad. Suely Rolnik, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.138-141.

HANSEN, Júlia de Carvalho. **Seiva veneno ou fruto**. 1.ed. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CAROLINA E A LINGUAGEM DOS EXCLUÍDOS: DO INDIVIDUAL AO SOCIAL

Denise Nascimento

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?

Conceição Evaristo.

O EXERCÍCIO DA ESCRITA É COMUMENTE ASSOCIADO A UMA ATIVIDADE executada com compulsão uma vez que o escritor sente uma necessidade quase vital por escrever. Carolina Maria de Jesus também sentia urgência em fazê-lo, se no início era com o propósito de um desabafo apenas, mais tarde decidiu por transformar tal atividade em uma prática social, para tanto buscou adequar sua linguagem às exigências do discurso padrão, realizando uma manobra estratégica que resultou em se apropriar de uma língua outra.

O texto a seguir aborda questões sobre aspectos do uso da linguagem em Carolina Maria de Jesus e sua abrangência, em que é

observada uma ação política — ainda que involuntária por parte da autora —, assim como reforça sua opção pela vida solitária, sem, entretanto, impedi-la de usar o alcance de sua escrita em prol dos outros favelados. Trata ainda do sentido de fazer parte de uma comunidade ou um grupo, sem enfrentamentos físicos entre o sujeito e o local de habitação, mas de tentar estabelecer vínculos afetivos.

Considerando que a linguagem é um dos itens básicos na constituição do sujeito, do seu autoconhecimento ou de qualquer tipo de conhecimento, afirma-se que é a partir dela também que o sujeito tem acesso ao mundo, podendo transformá-lo de acordo com sua realidade.

Nesse sentido, a linguagem assinala o lugar de inscrição da subjetividade, das escolhas, das representações e assume também um caráter político importante nas ações do sujeito e na sua história. É por esse viés que a escrita produzida por Carolina Maria de Jesus tem importante valor literário, histórico-documental e se torna cada vez mais forte diante dos impedimentos que ainda insistem em mantê-la à margem canônica.

Carolina era uma mulher das margens, esse posicionamento está registrado em seus diários, e a consciência desse fato fez com que ela descobrisse meios de sobreviver nesses lugares marginais. Com essa habilidade, a autora construiu um mundo próprio, uma linguagem que retrata a materialidade do cotidiano, ao mesmo tempo em que buscou se distanciar dessa concretude, da qual não queria fazer parte.

Por intermédio de manobras estratégicas — tais como o uso de um vocabulário “exótico”, ou na tentativa de usar a língua “culto-padrão”, de criar imagens poéticas e rítmicas, entre outras marcas —, Carolina rompeu com a fronteira que ela mesma estipulou entre sua vivência solitária e a coletiva e expressou em sua narrativa o conflito de ser sozinha e fazer parte de uma comunidade.

O aparecimento da escritora no cenário social e literário brasileiro veio consolidar o movimento político em que a identidade da cultura negra, amparada pelo conceito de *Nègritude*¹⁹, buscava reelaborar,

19 Negritude é um conceito polissêmico. Foi Aimé Cesaire, poeta antilhano então radicado na França, que o cunhou em definitivo em 1935. Entre as ideias centrais que reúne está presente: “a reversão do sentido negativo da palavra

não só no Brasil, mas em muitas partes ao redor do mundo.

Artistas, escritores e poetas negros brasileiros, dos quais podemos citar: Solano Trindade, Abdias Nascimento e Oswald de Camargo, entre outros – se preocupavam com a construção de aportes estéticos-políticos que pudessem inverter as representações negativas elaboradas sobre o negro, e tais aportes eram suscitados pela onda do conceito do movimento de negritude.

Não obstante a efervescência do momento, o sucesso de *Quarto de Despejo* passou ao largo da intenção estética negra buscada pelos autores seus contemporâneos, visto que a própria Carolina parecia alheia aos embates que havia em torno da produção literária produzida por negros junto ao campo literário hegemônico. Carolina escrevia mais por instinto que por protesto, escrevia porque sentia necessidade de desabafar sobre as humilhações e os preconceitos que vivia – como diz em várias passagens²⁰ de seu diário que não tinha quem se dispusesse a ouvi-la.

Quando escrevi o meu *diário* não foi visando publicidade. É que eu chegava em casa, não tinha o que comer. Ficava revoltada interiormente e escrevia. Tinha impressão que estava contando as minhas magoas para alguém. E assim surgiu o “Quarto de Despejo” (C.A., p.181).

negro para dela extrair um sentido positivo”. Envolve também a rejeição a toda forma de assimilação cultural ou “imitação” do mundo branco. Hoje outros significados são associados à categoria negritude, por exemplo: o reconhecimento em uma ancestralidade africana. Pode-se citar os nomes de Aimé Cesárie (Antilhas), Leopold Sédar Senghor (Senegal), Leon Damas (Guiana Francesa) foram os principais articuladores da *negritude* enquanto movimento poético que aglutinou jovens estudantes de origem africana a partir da França nos anos 30 e se disseminou para o mundo.

- 20 Vale salientar que iremos respeitar a escrita de Carolina Maria de Jesus sempre que fizermos citações de trechos de seus livros que serão indicados com as iniciais dos títulos, desse modo: *Q.D.* (Quarto de Despejo), *D.B.* (Diário de Bitita) e *C.A.* (Casa de Alvenaria) acompanhados dos respectivos números das páginas.

Os escritos de Carolina não registram qualquer forma de agenciamento ou engajamento político com grupos organizados em prol do povo negro, e esse fato não pode ser compreendido como uma marca de negação à sua identidade, mas como uma opção ou autonomia.

A autora demonstra em várias passagens não ter conflitos com sua identidade: "...eu adoro minha pele preta, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo do branco. Porque o cabelo de preto onde põe fica" (Q.D., p.54). Percebe-se um sentimento positivo e de autoaceitação para com a própria pele e corpo. Seu não engajamento político passa por outros caminhos.

Para os pesquisadores e estudiosos da obra caroliniana – José Carlos Sebe Bom Meihy e Joel Rufino dos Santos – essa não afiliação política da escritora, não equivale dizer que ela estava alienada quanto às questões sociais e políticas vigentes na época. Para Meihy:

Inexiste em Carolina um eu enunciadador negro. O que resta é um eu titubeante entre si mesmo e o universalismo. É evidente que os textos poéticos de Carolina refletem aspectos dessa cultura, mas sua vivência ultrapassa a exclusividade de qualquer compromisso com a causa negra (MEIHY, 1995, p.25).

Para Santos, Carolina "Não hostilizou sindicatos, partidos, ligas de trabalhadores, movimento de mulheres, associações de favelados, amigos de bairro, movimentos negros, mas também nunca quis entrar em nenhum" (SANTOS, 2009, p.115), ela pensava por si. É esta a condição de estar dentro e fora do sistema que submerge na escrita caroliniana, a narrativa de sua experiência de vida entre o coletivo e o individual determina o lugar social que ocupava e ao mesmo tempo repudiava.

Vale lembrar que em se tratando de pertencer a uma comunidade, Carolina não se ajustou a nenhuma propriamente dita. Se, grosso modo, viver em comunidade quer dizer partilhar elementos, seja como linguagem, costumes, crenças, valores e lugares, é preciso que esse convívio seja saudável, pois dos conflitos sobram apenas

“amargas experiências”, para lembra Zygmunt Bauman.

Esse movimento de estar dentro e fora dos “lugares”, Carolina antecipou o que muitos estudiosos apontam na atualidade como: a dificuldade de se conceituar o termo “comunidade”, que não mais aponta apenas para o mundo real, pois há que se considerar o mundo virtual, e por isso detém um significado flutuante.

O conceito de comunidade foi largamente explorado por várias ciências - principalmente, a Filosofia, a História, a Sociologia e a Antropologia - que a priori compactuavam de uma mesma referência, ou seja, pensavam no vocábulo como uma ferramenta capaz de apreender e analisar as relações de um segmento social, organizada dentro de uma localização geográfica. Tal concepção sofreu alterações na medida em que essas ciências também modificaram suas perspectivas diante do dinamismo da sociedade.

Considerando que “comunidade” possui um amplo leque de definições, cujo sentido de vínculos está explícito, podemos ainda associá-la a outros termos, tais como: territorialidade, coletividade ou agrupamento - sem o risco de perder a acepção que perpassa o sentido do viver em comum.

O sentimento de pertencer a um determinado grupo corresponde em compartilhar e ter relações de proximidade de crenças, hábitos e valores entre os moradores do mesmo espaço geográfico. Contudo, cabe ressaltar que cada elemento comunitário absorve tais relações de modo particular, aceitando ou refutando os elos que preservam a união dentro da comunidade; em outras palavras, compreende-se que a ideia de pertencimento passa, sobretudo pela dimensão da subjetividade.

Pertencer ou não a determinados grupos acaba se tornando um jogo “político”, que não isenta indivíduos por estarem deste ou de outro lado. Carolina até tentou não se vincular a qualquer grupo, mas automaticamente, mesmo à sua revelia, agrupou-se à “comunidade dos sem comunidades”²¹, aqueles socialmente rejeitados.

21 Faço referência ao texto *Elementos para uma cartografia da grupalidade* (2015), de Peter Pål Pelbart, em que aborda tópicos conceituais distintos sobre comunidade, inspirados em diferentes pensadores do tema, nesse percurso, Pelbart transita por algumas categorias de comunidades: “dos

Os relatos da escritora evidenciam o quão frágeis eram os elos que pressupunham a tal unidade comunitária, conforme o seguinte registro:

1 de julho ... Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas. Estes gestos não me ofendem. Eu até gosto porque não preciso parar para conversar. (...) Quando passei perto da fábrica vi vários tomates. Ia pegar quando vi o gerente. Não aproximei porque êle não gosta que pega. Quando descarregam os caminhões os tomates caem no solo e quando os caminhões saem esmaga-os. Mas a humanidade é assim. Prefere vê estragar do que deixar seus semelhantes aproveitar. Quando ele afastou-se eu fui pegar uns tomates. Depois fui catar mais papeis. Encontrei o Sansão. O carteiro. Êle ainda não cortou os cabelos. Ele estava com os olhos vermelhos. Pensei: será que ele chorou? Ou está com vontade de fumar ou está com fome! Coisas tão comum aqui no Brasil. Fitei o seu uniforme descorado. O senhor Kubstchek que aprecia pompas devia dar outros uniformes para os carteiros. Êle olha-me com meu saco de papel. Percebi que ele confia em mim. As pessoas sem apoio igual ao carteiro quando encontra alguém que condoi-se deles, reanimam o espírito.

Eu não gosto do Kubstchek. O homem que tem um nome esquisito que o povo sabe falar mas não sabe escrever (Q.D., p.66).

É notório que na medida em que foi amadurecendo, Carolina foi percebendo também as mudanças que a sociedade sofria. Os avanços

celibatários, a comunidade dos sem comunidades, a comunidade negativa, a comunidade ausente, a comunidade inoperante, a comunidade impossível e a comunidade de jogo" (Cf. Bibliografia).

tecnológicos dos meios de comunicação, as novas formas de circular as informações e de consumir bens modificaram a maneira do viver em comum. As pessoas foram perdendo os valores e os vínculos com “seus outros”, com seus territórios geográficos, simbólicos e nada disso passou despercebido aos olhos da escritora.

O século XX é apontado por muitos críticos e teórico como o século das revoluções científicas, tecnológicas, culturais, econômicas e sociais – para citar algumas –, por outro lado, há aqueles que destacam um lado mais sombrio e desolador.

Para o pensador francês Jean François Lyotard (1924-1998), por exemplo, o século XX inicia uma Era marcada pelo fim das grandes narrativas, por rupturas, crises, e por uma espécie de existência livre em que cada indivíduo é capaz de (re)criar sua história, independente de “outros”.

No livro *Comunidade: na busca por segurança no mundo atual* (2003), o sociólogo polonês Zygmunt Bauman discute sobre as profundas mudanças que assolam o ser humano, apontando com mais exatidão o “individualismo”, a “fluidez” e a “efemeridade” das relações. O sociólogo localiza essas transformações sociais a partir da Revolução Industrial, para ele, o principal causador do enfraquecimento nos relacionamentos contemporâneos, mas aponta a segunda metade do século XX como o momento em que o individualismo, idealizado pelos revolucionários franceses, se sobressaiu, fragilizando ou “eclipsando” o viver em comunidade.

Bauman reforça seu argumento usando a assertiva do sociólogo americano Maurice R. Stein:

(...) as comunidades se tornam cada vez mais dispensáveis... As lealdades pessoais diminuem seu âmbito como o enfraquecimento sucessivo dos laços nacionais, regionais, comunitários, de vizinhança, de família e, finalmente, dos laços que nos ligam a uma imagem coerente de nós mesmos²².

22 Stein, Maurice R. *The Eclipse of Community: an interpretation of American Studies*, 2.ed. (Nova York: Harper and Row, 1965), p.329).

As consequências dessa nova concepção de viver em sociedade são sintetizadas por Bauman na palavra “insegurança”, que se torna o carro-chefe em suas análises. Para ele, o sentimento de insegurança é contraditório porque é capaz de agrupar, mas não vincular pessoas; ao contrário, potencializa as diferenças, instiga à exclusão, à violência e deixa o sujeito à mercê de suas parcas estratégias de defesas. Por insegurança pessoas vivem próximas, mas erguem muros, trocam a liberdade pela vigilância privada e transformam seu vizinho num “outro”, um inimigo em potencial.

Diante de tal cenário, Bauman recupera no livro *Modernidade Líquida* (2000) a ideia do *panóptismo*²³ tratado por Michel Foucault no livro *Vigiar e Punir* (2007). O que Foucault destacava como modelo do panóptico (“o olho que tudo vê”), era o sentido de alerta em que viviam os cidadãos, sabendo-se da constante vigilância desempenhada pelos órgãos institucionais. Já o que se destaca neste panóptico baumaniano é a disseminação da desconfiança e da vigilância entre os indivíduos.

A função panóptica que regulamentava a sociedade para a manutenção do poder e da ordem, garantia uma conduta rotineira, monótona, semelhante e superficial aos sujeitos. Com os avanços tecnológicos o poder de vigilância mudou de mãos, saiu do espaço confinado das instituições e tornou-se onipresente, móvel e quase invisível na sociedade. As presenças das câmeras de monitoramento públicas ou de vigilâncias privadas comprovam que o poder e o controle estão ao alcance de todos.

Diante dessa constatação, Bauman sugere que o mundo atual vive uma era “pós-panóptico”, momento em que não há um olhar centralizador, vigilante. O controle dos movimentos está em cada esquina, em cada aparelho de GPS²⁴ presente no cotidiano da população.

23 O filósofo francês Michel Foucault utilizou a arquitetura de uma prisão para explicar o princípio do panóptico, em que é possível instalar nas pessoas o sentimento de constante vigilância sem necessariamente ver quem o vigia. O modelo do panóptico não estaria presente só na prisão, mas também em hospitais, escolas, fábricas etc.

24 GPS são as siglas para Global Positioning System. Trata-se de um instrumento de navegação por satélite. Originalmente criado para fins militares na década

Tamanha disseminação do controle interfere diretamente no comportamento das pessoas que se tornaram mais desconfiadas, independentes e individualistas. Não há mais laços duradores, tudo é passageiro. Ou nas palavras do sociólogo:

A individualização chegou para ficar; toda elaboração sobre os meios de fazer frente ao impacto sobre o modo como levamos nossas vidas deve partir da aceitação desse fato. A individualização concede a um número sempre crescente de homens e mulheres uma liberdade de experimentação sem precedentes (...) (BAUMAN, 2000, p.43).

É pelo viés do individualismo, do imediatismo e da velocidade nas relações que Bauman denomina de “modernidade líquida”, o que muitos teóricos classificam como “pós-modernidade”²⁵. Utilizando a metáfora da “fluidez ou liquefez” o sociólogo busca compreender o dinamismo da “modernidade”:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escozem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”, são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam outros obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam

de 1970 nos Estados Unidos, foi aos poucos sendo adaptado para integrar os sistemas de dispositivos móveis (carros, celulares e tablets), através do GPS pode-se obter informações sobre a posição de algo em qualquer horário e em qualquer condição climática. (<https://www.significados.com.br/gps/>).

- 25 Abre-se aqui uma grande discussão a respeito da nomenclatura desse período contemporâneo. Não há muito consenso entre os teóricos que trabalham a questão, mas a título de exemplificação pode-se citar os nomes de Guy Debord (sociedade do espetáculo); Anthony Giddens (modernidade tardia); Jean François Lyotard, Boaventura Santos (pós-modernidade); Marc Augé (sobremodernidade); Manuel Castells (sociedade em rede); F. Jameson (capitalismo tardio) e Gilles e Deleuze (sociedade do controle), entre outros.

seu caminho. Do encontro com os sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza” (...). Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leve viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são as razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, *nova* de muitas maneiras, na história da modernidade (BAUMAN, 2000, p.8-9).

Um das afirmações baumanianas fundamentais sobre o homem moderno é a que expõe sua capacidade de escolher o modo de organizar a vida. Nesse propósito Bauman elabora um artigo em que decreta o fim da sociedade de produção e “celebra” a sociedade do consumo e da autonomia, calcada no acúmulo de capital. Faz então uma observação diferenciando *Homo sapiens* de *Homo eligens*²⁶.

O sociólogo esclarece que o homo eligens, é o homem que escolhe, é aquele capaz de se decidir pelas ofertas que a vida apresenta, por isso direcionado para o consumismo. Mas tantas ofertas encaminham o sujeito para o abismo da “aflição”, da obrigatoriedade de se fazer escolhas:

Sugiro que a idéia de “melancolia” representa, em última instância, a aflição genérica do consumidor (o *Homo eligens*, por decreto da sociedade de consumo); um distúrbio resultante do encontro fatal entre a obrigação e a compulsão de escolher/o vício da escolha e a incapacidade de fazer essa opção (BAUMAN, 2008, p.58).

Carolina também escolheu um caminho, embora de maneira

26 Bauman faz uso dessa classificação em mais de um livro seu, em *Vida para Consumo*, *Modernidade Líquida* e *Cegueira moral*.

“suavizada”, ela optou pelo mercado, quando percebeu que teria chance de ser revelada como escritora. As anotações em *Q.D.*, relatam sua vivência em comunidade em duas partes: uma em que apenas registra o cotidiano da favela e a relação conturbada com os vizinhos; e outra parte em que já vislumbra chances reais de publicar seu diário.

Portanto, a primeira parte que cobre apenas o mês de julho (do dia 15 ao dia 28) do ano de 1955, chama atenção a insistência com que Carolina demonstra sua compulsão por escrever e o desejo por publicar tais textos, como confere algumas citações a seguir:

20 de julho Deixei o leito as 4 horas para escrever... (*Q.D.*, p.15).

21 de julho (...). Enquanto as roupas corava eu sentei na calçada para escrever. ... (*Q.D.*, p.17).

...estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com êsse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela... (*Q.D.*, p.21).

Outro ponto interessante, nesta fase, é o fato de a narrativa trazer a perspectiva individualizada de Carolina. A escritora transferiu para o papel as observações solitárias que fazia dos problemas diários da favela e da difícil relação com os vizinhos:

...Nas favelas, as jovens de 15 anos permanecem até a hora que elas querem. Mescla-se com as meretrizes, contam suas aventuras (...) Há os que trabalham. E há os que levam a vida a torto e a direito. As pessoas de mais idade trabalham, os jovens é que renegam o trabalho. Tem as igrejas que dá pão. Tem o São Francisco que todos os meses dá mantimentos, café, sabão etc.

...Elas vai na feira, cata cabeça de peixe, tudo que pode aproveitar. Come qualquer coisa. Tem estomago de cimento armado (...) (*Q.D.*, p.14).

E reforçando seu comportamento isolado, relata: “... Eu gosto de

ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo!” (Q.D., p.19).

Há uma lacuna temporal em seus registros de aproximadamente três anos – e não há explicação para esse fato nos diários – portanto, a segunda parte das anotações retorna em 1958, especificamente no mês de Maio, quando Carolina conheceu o jornalista Audálio Dantas e este a convenceu a continuar suas anotações, já prevendo modos de torná-los públicos. Dessa forma, a escritora ampliou sua percepção e desloca seu olhar para o coletivo, endurece nas críticas que faz à sociedade e às autoridades responsáveis pela manutenção da desigualdade social. O lado íntimo não é apagado neste momento, mas perde um pouco sua contundência.

As anotações datadas desde Janeiro de 1960 deixam claro que Carolina já estava convencida de que faria sucesso como escritora, mas sua condição de favelada ainda era forte e presente, o que é traduzida na escrita como um “eu” oscilante entre os dois mundos: o individual e o coletivo.

O encontro entre o jornalista Audálio Dantas e a escritora pode ser compreendido como o contato potencializado dessas duas realidades. Quando conheceu a escritora, Dantas era um jornalista em início de carreira e sua ida à favela naquele dia foi para fazer uma matéria sobre as novas moradias que se formavam às margens do rio Tietê – conforme declara na introdução de *Quarto de Despejo* (2004, p.27-28) – tinha o sonho de alavancar a carreira com uma matéria revolucionária; entretanto, o que descobriu em Canindé foi algo que superou suas expectativas.

Quando Dantas chegou na favela, algumas pessoas foram até ele reclamar que a prefeitura havia instalado brinquedos para as crianças, mas os homens adultos não as deixavam se aproximar, pois eles haviam tomado posse dos balanços impedindo os pequenos de brincarem por lá. O repórter foi no local averiguar e encontrou a seguinte cena:

... Carolina estava perto da balança dos meninos (...). E protestava, aonde já se viu uma coisa

dessas, uns homens grandes tomando brinquedo de criança!

Carolina, negra alta, voz forte, protestava. Os homens continuavam no mesmo bem-bom do balanço e ela advertiu: - deixe estar que eu vou botar vocês todos no meu livro! Aí eu perguntei: - que livro? Então ela respondeu: - O livro que eu estou escrevendo as coisa da favela.

Fui ver o livro(...) ninguém podia melhor do que a negra Carolina escrever histórias tão negras. (...) foi por isso que eu disse assim para Carolina Maria de Jesus, lá mesmo, na horinha que lia trechos do seu diário - Eu prometo que tudo isto que você escreveu sairá nem livro (DANTAS, 2004, p.27).

O encontro dos dois foi por acaso, no entanto, promoveu uma mudança profunda em suas vidas. Das mãos de ambos, surgiu um livro revolucionário que trouxe à tona a verdade nua e crua de uma população negligenciada pelo poder público. Para tanto, Dantas lançou mão de alguns recursos materiais, estilísticos entre tantos outros que puderam converter o indivíduo singular (Carolina) na imagem de toda uma comunidade.

Apropriando-se do cotidiano da favela, o repórter transformou aqueles relatos em um documento de caráter jornalístico inquestionável - embora aquela realidade fosse vivenciada por diversos sujeitos, o texto foi construído a partir de um ponto de vista particular e subjetivo -. E neste movimento, a escrita caroliniana ganhou o valor de um discurso representativo que por intermédio das manobras editoriais do jornalista, num primeiro momento, desvelou-se toda uma coletividade.

Somente um sujeito imerso na miséria para expor com propriedade os dilemas surgidos em decorrência das violências que alicerçavam o cotidiano dos favelados de Canindé, Carolina se prestou a esse papel sem autocomiseração. Com a possibilidade concreta da publicação de seus escritos, Carolina deu-se conta de que seus relatos seriam melhores aceitos pelos leitores, se compreendidos como

um gesto de revolta (coletivo) e não apenas um pedido de socorro individual.

Carolina até compartilhava dos problemas diários com os outros moradores da favela, entretanto, ela buscou solucioná-los com recursos próprios, ou por intermédio de seus esforços em capturar e denunciar aquelas mazelas. Fica explícito que o viver em “comunidade” para a escritora não é sinônimo de viver em consenso. As observações que faz da vida dura na favela, a coloca em uma posição distanciada, não há um “nós”:

27 de junho (...) o que eu acho interessante é quando alguém entra num bar ou empório logo aparece um que oferece pinga. Porque não oferece um quilo de arroz, feijão, doce etc.?

... Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no álcool os meus filhos irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no álcool. Se você achar que eu estou agindo acertadamente, peço-te para dizer:

- Muito bem, Carolina! (Q.D., p.63).

A passagem acima reforça a compreensão de que o comportamento de Carolina está pautado em um individualismo não insensível ou egoísta, pelo contrário, ela se preocupa com os outros ao seu redor, os inclui em suas escritas, apenas não se associa a eles.

O sentido de pertencimento que pode ser depreendido de termos, tais como: coletivo, grupo, povo, comunidade e multidão, não se aplica quando a questão é o viver em Carolina. Se gramaticalmente essas palavras participam de um mesmo campo semântico, é necessário esclarecer que fora desse contexto, elas possuem significâncias específicas. Por exemplo, com os vocábulos coletivo e comunidade,

pode-se pensar em “em união de pessoas com interesses comuns”; povo e grupo, guardam o sentido de “um ajuntamento de pessoas; um conjunto de pessoas”. Ainda assim, são passíveis de problematizações individualizadas.

Esse encadeamento de ideias se torna importante ao verificar a capacidade que Carolina tem em conjugar, simultaneamente, o uno e o múltiplo em seu discurso; ou em estar dentro e fora dos lugares. Alguns estudiosos de sua obra lhe delegam o poder de ser a porta voz da favela onde morava. Entretanto, vale fazer uma ressalva, a escritora assegurava ser solidária com os outros: “**28 de maio** Amanhece chovendo. Tenho só três cruzeiros porque emprestei 5 para Leila ir buscar a filha no hospital...” (Q.D., p.36), mas não admitia fazer parte do meio; registrava as brigas, as delinquências e todo tipo de distúrbio como uma observadora, à distância. Lamentava a forma como as pessoas transformavam o comportamento, logo que percebia que a favela era um território sem leis:

... As vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são iducadas, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo (Q.D., p.30).

A manutenção dessa distância era garantida pelo fato de Carolina saber ler e escrever naquele meio. Usava sua escrita para ameaçar seus desafetos - fez isso no primeiro e no segundo diário. Muitos temiam a amplitude de suas palavras, e só a respeitavam por isso, a seguir o trecho de um diálogo que a escritora desenvolve com uma vizinha²⁷,

- Dona Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver!

27 A pesquisadora e estudiosa Elzira Perpétua Divina, que trabalhou com os manuscritos da autora, traz na íntegra todo o texto que comprova o grau de hostilidade enfrentado por Carolina. Como a edição que utilizamos neste trabalho não oferece tal versão optamos reproduzi-lo em anexo.

- Não. Quem vai ler isto é o senhor Audálio Dantas, que vai publicá-lo.
- E porque é que eu estou nisto?
- Você está aqui por que naquele dia que o Armim brigou com vocês e começou a bater-te, você saiu correndo nua para a rua.
- Ela não gostou e disse-me:
- E o que é que a senhora ganha com isto?
- ... Resolvi entrar para dentro de casa (...) (Q.D., p.121).

Apesar da hostilidade nas relações com os vizinhos, há um fio invisível que tece a história de Carolina com as “outras histórias”. E mesmo contrariando sua vontade, ao falar das mazelas do Canindé, a escritora torna-se voz daquela comunidade.

A esse tipo de narrativa, que celebra “vozes do coletivo” o estudioso e pesquisador Luciano Justino, denominou de “Literatura de multidão”, caracterizada por serem:

... narrativas de muitos, em estado de copertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos, literário (JUSTINO, 2014, p.132).

Justino chama atenção para o fato de que embora partilhem problemas e toda uma rotina de humilhações, cada elemento da multidão possui histórias próprias, particulares e por isso concebem formas de pertencimentos diferenciadas, “estratégicas”. Por esse prisma, Carolina pode ser lida como membro de uma comunidade, mas que preserva sua individualidade.

Trabalhar com conceitos requer cuidado, pois, por mais simples que pareçam, suscitam polêmicas. O termo “multidão” sempre foi considerado problemático por carregar em seu íntimo a ideia de multiplicidade, mas não de comunidade para todos seus leitores.

Conforme afirma o filósofo italiano Paolo Virno em *Gramática da Multidão* (2013), multidão é a ferramenta mais eficaz para se pensar o “público” na contemporaneidade, mas nem por isso é de uso simples²⁸. Virno elabora um confronto entre os filósofos Baruch Espinosa e Thomas Hobbes buscando uma forma de definir o vocábulo “multidão”.

Para Espinosa pode-se compreender como: “uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno” (VIRNO, 2013, p.4); já para Hobbes, “multidão” é uma forma de organização naturalmente existente que “afasta-se da unidade política, opõe-se à obediência, não aceita pactos duradouros, não alcança jamais o status de pessoa jurídica, pois nunca transfere seus direitos naturais ao soberano” (VIRNO, 2013, p.5). Após explicitar a posição de cada pensador, Virno conclui que, na verdade, para o atual comportamento sociopolítico em que vive a humanidade, essas análises conceituais fechadas não se sustentam mais, há de se considerar em que parte do mundo tais experiências estão sendo vividas, porque, “Nessa diluição das linhas delimitadoras, deixam de ser confiáveis...” (VIRNO, 2013, p.7).

O que cabe recuperar do pensamento de Paolo Virno a respeito do conceito de multidão, é que esta se constitui como “uma rede de indivíduos” ou um conjunto de singularidades. Portanto, é possível que o sujeito esteja junto, mas pensando e agindo por conta própria. Ele vive sua individualidade, essa é uma condição *sine qua non* para se conceber a subjetividade.

A questão da subjetividade é discutida por várias ciências – Filosofia, Psicologia, Sociologia, Antropologia e também a História – e cada qual busca sua compreensão na dimensão de seus pressupostos, sendo assim, é preciso reconhecer suas influências na formação do sujeito, para além do desenvolvimento do pensamento crítico e político, pois tais intervenções estão diluídas na observância e na

28 Autores como Maquiavel, Hobbes e Espinosa, foram alguns dos nomes que se dedicaram em trabalhar com o vocábulo. Às vezes como sinônimo de “povo” – uma unidade elaborada para representar uma Estado-nação – ; outras vezes como “massa” – uma aglomeração amorfa que se reúne em prol de um objetivo comum .

vivência do cotidiano da vida em sociedade. Isso equivale dizer que o ser humano não deve ser percebido apenas como um conjunto de funções biológicas ou psicológicas, mas como um organismo que relaciona em sua complexidade essas funções com as experiências socioculturais.

Subjetividade pode ser assim definida²⁹: “o caráter do que é subjetivo, que, por sua vez, diz respeito ao sujeito definido como ser pensante, como consciência, por oposição a objetivo”. Ou seja, subjetividade pode ser compreendida como o espaço íntimo dos indivíduos, é o lado sensível do ser humano. Esse mundo interno do sujeito é potencializado a partir da sua relação com o mundo externo (social), desse modo, as marcas que o singularizam resultam do compartilhamento de valores, crenças e a experiência histórica vivida coletivamente, mas que vão sendo recriadas e potencializadas por cada indivíduo.

A complexa capacidade do homem experienciar várias possíveis identidades é moldada pela dinâmica cultural na qual está inserido, em alguns casos, o convívio dessas múltiplas performances identitárias pode gerar conflitos. Quando Carolina escreve sobre a favela de maneira distanciada, expressa o conflito identitário em que vive. A experiência e a subjetividade da escritora, como mulher negra, mãe solteira e “politizada” não comportam a definição de mulher favelada, como sendo mais uma moradora flagelada de Canindé. Se por um lado sua narrativa denuncia uma vida de sofrimentos coletivos, por outro lado, também revela uma vida encenada na capacidade hercúlea de assumir sua individualidade. É curiosa essa habilidade que a autora possuía de ver-se dentro e fora, dos espaços absorvidos de uma forma ou de outra pelo capitalismo e a política vigentes da época.

Por falar em Capitalismo como um sistema econômico mundial que foi se desenvolvendo, ao longo dos séculos, em todos os países do globo, passando por diferentes fases – capitalismo comercial, capitalismo industrial e capitalismo financeiro –, destaca-se que em cada fase o sujeito se viu obrigado a estabelecer relações estruturais com o sistema.

Dentro dessa dinâmica capitalista, Maurizio Lazzarato (2014)

29 Dicionário Larousse Cultural (1999).

argumenta que a característica do capitalismo atual é marcar lugares e funções para as subjetividades. Partindo da leitura sobre o assujeitamento do indivíduo elaborada por Deleuze e Guattari, Lazzarato assinala que, no sistema capitalista moderno o sujeito pode estar inscrito nos moldes de uma “sujeição social” e/ou de uma “servidão maquínica”, como formas atuais de submissão.

Como “sujeição social”, compreende-se que o indivíduo é percebido sob uma identidade, em que cria uma individualidade com o controle do domínio próprio, mas na verdade, percebe-se que está preso no próprio sistema, ou conforme Lazzarato:

Ao nos equipar com uma subjetividade individual, ao nos atribuir uma identidade, um sexo, uma profissão, uma nacionalidade e assim por diante, a sujeição social produz e distribui lugares e papéis dentro e para a divisão do trabalho (LAZZARATO, 2014, p.27).

Por “servidão maquínica” entende-se como aquela modalidade que atribui ao sujeito o papel de “peça de engrenagem” na linha de “produção”, em que a distinção entre sujeito e objeto do sistema já não faz sentido. Neste modo, homens e máquinas são considerados dispositivos indispensáveis num processo de produção em que:

Na servidão maquínica, o indivíduo não é mais instituindo como um “sujeito individuado”, (...). Ao invés disso, ele é considerado uma engrenagem, uma roda dentada, uma parte componente do agenciamento “empresa”(…). A servidão é o modo de controle e regulação (“governo”) de uma máquina social ou técnica, como uma fábrica, uma empresa ou um sistema de comunicações (LAZZARATO, 2014, p.28).

No artigo intitulado *Sujeição e servidão no capitalismo contemporâneo* (2010), Lazzarato argumenta que em tempos atuais a ordem é

que sejamos responsáveis e soberanos, entretanto, estamos em dispositivos maquínicos que exigem “sujeição e servidão... em conjunto e pela sua diferença, o funcionamento ‘econômico’ do capitalismo” (LAZZARATO, 2010, p.171), ou seja, não há como ser/estar livre dessa engrenagem.

A grande questão, talvez não seja a contradição entre pertencer ou não ao sistema, mas como proceder conscientemente dentro dele. Talvez o mais difícil seja produzir novas subjetividades e conduzir a vida, reconfigurando-a nos padrões maquínicos.

Carolina Maria de Jesus se encaixa nesse quadro, quando descreve em seus diários as desigualdades sociais que separam os favelados daqueles que moram nos bairros urbanizados, ao mesmo tempo em que se percebe como elemento constituinte dessa realidade, principalmente, quando escreve para vender sua história: “Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Q.D., p.29).

Mas é na produção dos livros subsequentes ao “Quarto de Despejo”³⁰ que a percepção da autora, sobre como se articulam a dupla dinâmica capitalista (sujeição e servidão), fica mais evidente. Nesses livros, a escrita se apresenta mais elaborada atendendo aos desejos mercadológicos; auxiliada pelo jornalista Audálio Dantas e outras pessoas do meio editorial, Carolina buscou manter o gênero literário, ainda que apenas nos títulos, para estimular as vendas.

O interessante deste ponto é que Carolina não escondeu o desagrado em não poder mostrar seus outros talentos: “(...) Eu queria ir para o rádio, pra cantar. Fiquei furiosa com a autoridade do Audálio, reprovando tudo, anulando meus projetos... (Q.D., p.27)”, ou seja, ela sabia estar servindo ao sistema e essa sua consciência é intrigante dada a aparente manipulação a que se submetia.

O caráter político nos gestos da escritora, ainda que não explícito em seu desempenho, não pode ser descartado uma vez que ela extrapola uma condição individual e se torna mais uma ‘peça’ na trama social. É esse o inesperado em Carolina, como agente político ela surge de um lugar não privilegiado ou preparado para essa finalidade

30 Casa de Alvenaria (1961) e Pedacos da fome (1963).

e exerce bem a função.

Como acontecem com todas as histórias de vida, elas inexisteriam sem a participação dos “outros”, com a vida de Carolina não foi diferente, sua história está marcada pelos cruzamentos de outras pequenas e coletivas tramas que ganham espaço em seus relatos, porque aconteciam diante de seu olhar arguto, e por vezes refletia em sua condição de mulher, pobre e negra, portanto, registrava tudo.

O desejo pela ascensão social, a recusa do lugar onde habitava despertavam em Carolina um sentimento de preconceito e discriminação contra seus vizinhos nordestinos e seus “comportamentos reprováveis”, com os outros negros que não se valorizavam e tantos mais que ela vai elencando com desaprovação.

Para publicar o diário e sair da favela, Carolina precisou voltar seu olhar para os outros ao seu redor, sair de sua “zona de conforto” e acolhê-los em seu discurso.

Tem se aqui um dos pontos importante na atividade de Carolina, o uso da linguagem “fragmentada”³¹, porque simplista demais na escrita - mas com profundo poder de reflexão -, ou porque a autora toma para si um código linguístico que não dominava. Muito já foi dito a respeito da escrita caótica de Carolina, entretanto é por intermédio dela que a escritora extrapola os limites do real e se empenha em alcançar a ascensão social.

A busca pela adequação da linguagem custou à Carolina a credibilidade de autoria do segundo diário: *Casa de Alvenaria*: diário de uma ex-favelada.

Sabe-se que a língua é uma construção social repleta de variedades, que se constitui e se transforma no tempo e no espaço. Para o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1996), a língua – de domínio individual e social –, enquanto código, constitui-se como expressão do pensamento, instrumento de comunicação e forma de interação social.

Nesse sentido, pode-se conceber que o mundo ganha sentido para o sujeito a partir do momento em que este, através da linguagem, promove sua interação reconfigurando e dessacralizando esse

31 Conforme exposto no pensamento de Marilene Felinto no artigo *Clichês nascidos na favela* (C.f. bibliografia).

mundo, para enfim buscar compreender sua realidade. Carolina Maria de Jesus precisou passar por esse processo de reinvenção para se deslocar de um espaço que não lhe dava sentido para outro – que a rejeitava – mas que ela muito desejava.

É fato que o “trabalho imaterial”³² e subjetivo de Carolina está na linguagem, mas não é necessariamente essa que a realiza, e sim a que ela deseja e não domina, aquela que a marginaliza. Entretanto é do desejo da apropriação dessa linguagem–outra que a escritora materializa seu discurso e efetua o movimento inesperado de fazer-se notar, e tomar o controle da própria história.

Bem sabemos que uma das formas de a sociedade promover a exclusão é interditando a palavra. Ou seja, conforme Foucault em *A ordem do discurso* (1996) as instituições que mantêm a ordem social controlam os discursos dos cidadãos, impedindo-os de dizerem o que querem, quando e como querem.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o filósofo expõe a relação profunda entre discurso, poder e sociedade, ele propõe uma nova ordem do discurso, uma forma subversiva em que o sujeito toma posse do próprio discurso e do desejo de liberdade, porque : “... o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo, por que, pelo que se luta, poder do qual podemos nos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p.10).

Foi da compreensão do poder do uso da linguagem e a quem direcioná-la que Carolina passou a desejar o controle do próprio discurso. Por isso não se pode mais falar de uma escrita caroliniana sem atentar para o aspecto social e político impregnado nela, até porque, vale lembrar, que nenhuma escrita é neutra. Carolina se move para as tramas internas de seus textos, usando um discurso que assevera não uma escrita canhestra de apelo individual, mas uma inscrição de pertencimento coletivo.

32 Aproprio-me do conceito elaborado por Antônio Negri e Michael Hardt no livro *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Os autores explicam que na contemporaneidade, o trabalho imaterial, são aqueles voltados para a produção de informações, ideias, conhecimentos, imagens, relacionamentos e afetos estão presentes, ao lado da classe operária industrial e agrícola. C.f. Ref. Bibliográficas.

A autora se destacou nos meios em que conviveu desde a mais tenra idade, fosse pela curiosidade que a levava a questionamentos nem sempre respondidos, fosse por sua rebeldia diante das regras e normas que não obedecia. E diante desse perfil, poucos lhe davam atenção ou, simplesmente não tinham como atendê-la. Desse modo, transferir seu discurso da oralidade para a forma escrita significou uma mudança de perspectiva em atingir seu objetivo de ser ouvida e sair da favela.

Sabe-se que na história da humanidade todo povo de qualquer civilização teve na tradição oral a principal forma de comunicação, ou seja, a fala é um fenômeno “naturalmente” adquirido com o convívio diário, no contexto informal e nas relações sociais; já a escrita pressupõe uma aquisição mais formalizada, no mínimo legitimada por órgãos instituídos, “daí, também seu caráter mais prestigioso como bem cultural desejável” (MARCUSCHI, 1997, p.120). Neste entendimento, a escrita importa como marcador de lugar, de tempo e de papel para o sujeito em determinado contexto.

Consciente dessa importância da escrita, Carolina se esforçou para incluir em seu sistema de linguagem um discurso convincente que, além de perturbar a distinta noção entre ser e não ser alfabetizada conseguiu seduzir e influenciar muitos intelectuais. Todavia, seria leviano afirmar que as estratégias utilizadas pela escritora fossem manipulações diabólicas, embora também não tenham sido totalmente inocentes suas tentativas de rebuscar o vocabulário, ela tinha direito à escrita – que sabia ser precária – e o objetivo de ser reconhecida como escritora.

Sobre o direito à apropriação de um discurso que melhor responde às necessidades do escritor, Dominique Mainguenu (2006) faz algumas conjecturas utilizando uma passagem do livro *Arqueologia do Saber* (1969) de Michel Foucault, em que este pensador sugere ter mais credibilidade aquele sujeito que fala à respeito de uma situação em que nela esteja inserido ou que a ela esteja associado. Foucault usa como exemplo o discurso médico, que segundo o pensador não pode vir de qualquer sujeito, mas daquele que se preparou legitimamente para fazê-lo.

Trazendo para o campo literário, Mainguenu questiona que

quem teria direito à palavra na realidade, se somente poetas e literatos poderiam fazer uso da palavra. E uma vez carregada de “forte sensibilidade”, como se pensava no século XVIII, por exemplo, “todos” teriam direito ao uso da palavra. E observa ainda que um posicionamento “não se limita a defender uma estética” (MAINGUENEAU, 2006, p.152), mas modula a existência do sujeito junto à sociedade.

Entretanto, há que se considerar o posicionamento do escritor como algo circunstancial, ou seja, é preciso observar em que momento ou a partir de que lugar ele escreve. O posicionamento deve ser relativizado, cabe a cada autor decidir por qual discurso melhor lhe serve - já que essa “tomada de posição” pode ser compreendida como um recorte de um território cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas (MAINGUENEAU, 2006, p.151).

Carolina se apropria de uma linguagem que está fora de seu convívio e ao mesmo tempo mantém seu *status quo*, ela reforça a noção de relativizar o posicionamento, pois vista de dentro ela é a favelada que escreve, e vista de fora se torna a escritora da favela. Portanto, sua “identidade” e localização se modificam conforme é lida e não impede seu direito à escrita.

Esse posicionamento alternante é perceptível na produção dos três livros aqui analisados; têm-se a impressão de que para cada livro há uma autora diferente, e isso ratifica a fala de Conceição Evaristo na epígrafe que abre este texto e vale a pena recuperar: “... Carolina Maria de Jesus não tinha nenhuma dificuldade de dizer, de se afirmar como escritora”, por isso agia de acordo com a situação vigente; falasse da favela (um espaço geográfico socialmente condenado à invisibilidade) ou do bairro urbanizado, e para quem quer que fosse e estivesse com disposição para ouvi-la e condições de ajudar.

A Carolina que se apresenta em *Quarto de Despejo* é a mulher favelada, cuja escrita está muito próxima à sua oralidade; já em *Casa de Alvenaria*, a escritora se apresenta mais urbanizada, com um vocabulário mais refinado, tentando se aproximar da forma culta da Língua Portuguesa; e em *Diário de Bitita*, percebe-se uma linguagem um tanto “pueril”, mas, vale lembrar, há um movimento de recuperação de suas lembranças de infância. Ademais, não se pode perder de vista o fato de que *Diário de Bitita*, como já dito anteriormente, foi

publicado primeiro na França, ou seja, traduziram-se para o idioma francês os manuscritos entregues por Carolina e lançado na França. Ao ser lançado no Brasil o livro passa pelo processo inverso, é novamente traduzido para o Português. Talvez seja esse o motivo de o vocabulário deste livro ser mais apurado.

Voltando para a função sociopolítica da obra caroliniana - mesmo não tendo intenção política - Carolina é uma agente de mudanças de pensamentos e comportamentos que influencia os leitores com seu discurso apropriado, que é legitimado na medida em que intertextualiza sua vivência e elabora sua “escrivência” - para lembrar Conceição Evaristo - não há como não trazer para dentro do texto as marcas externas que formam o arcabouço da escrita caroliniana.

A escrita de Carolina se constrói, primeiramente, a partir do instinto ou da necessidade (pensando em *Q.D.*); em um segundo momento (pensando em *C.A.*, e *D.B.*), o instinto perde espaço para a construção literária mais racional atendendo ao apelo mercadológico. Foi visando uma boa aceitação no mercado, que a escritora se lançou aos “lobos editoriais”.

Como se sabe, o livro *Q.D.*, foi responsável pela emergência da escritora na cena literária brasileira e - pode-se dizer que - ele quem mantém essa visibilidade³³, - dado tamanho sucesso e barulho de seu lançamento, logo se tornou ícone no mercado editorial; era a escrita ilegível da favela que “invadia” o terreno privilegiado do mundo literário e tornava-se um filão lucrativo. A chamada de apresentação elaborada pelo editor Paulo Dantas da editora Francisco Alves dava

33 Entre os diários usados para construir o argumento do filme *Preciosa* [*Precious*] de Lee Daniels está *Quarto de Despejo*. Sapphire, pseudônimo de Ramona Lofton, autora do livro *Precious* - cujo título original é *Push* (1996) - faz o seguinte comentário em entrevista ao jornal Folha de SP: “Eu dava um curso baseado em diários de mulheres, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Frida Kahlo, Carolina Maria de Jesus. Os das brancas eram introspectivos. O dela falava de classe, raça, luta por comida para os filhos”, diz Sapphire, em alusão à obra mais conhecida da brasileira, “*Quarto de Despejo*”. “Fico impressionada porque os brasileiros dizem que nunca ouviram falar de Carolina de Jesus ou de seu livro. Nos EUA você compra facilmente”, Cf.: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/2010>.

o toque: “Literatura da favela escrita pelo próprio favelado, eis o sentido sincero do livro escrito pela trapeira mineira, radicada em São Paulo”³⁴.

A obra atingiu sucesso de vendas incomuns no mercado editorial nacional, sua primeira edição de dez mil exemplares esgotou-se em uma semana. O jornal *Folha da Manhã* trazia na reportagem de 20 de agosto de 1960, dia seguinte ao lançamento do livro:

(...) foram batidos todos os recordes de vendas de livros em tardes de autógrafos na festa do lançamento da obra de Maria Carolina de Jesus (sic) [...]. Pela primeira vez uma livraria foi invadida pelo povo que se espremia em todo o recinto.[...] Carolina autografou mais livros que os três recordistas anteriores: bateu sucessivamente Alzira Vargas, Carlos Lacerda e Jorge Amado: seiscentos livros³⁵.

Rapidamente o livro ganhou as páginas dos jornais, principalmente do jornal *O Estado de SP*, que trazia como manchete no dia 09/09/1960 o seguinte título “Amargura, consôlo, rispidez, num original da favela”; em 25/09/1960 o jornal trazia o ranking dos livros mais vendidos e o livro figurava o primeiro lugar; e em 18/12/1960 em uma segunda avaliação, o livro mantinha a posição, desbancando autores consagrados como Jean Paul Sartre e Jorge Amado. O livro foi destaque em várias revistas de renome, tanto nacionais como internacionais, tais como: *Life*, *Paris Match*, *Época*, *Réalité* e *Time*.

Não obstante essas marcas, o conteúdo do livro o afasta da categoria de mero objeto de consumo. Carolina tematizou problemas de relevância social, como a pobreza, a situação do negro, a desigualdade econômica que provocava o abismo entre as classes, enfim, toda uma realidade retratada a partir do olhar apurado de quem conseguia enxergar no lixo o que havia de valor ou o que poderia lhe garantir

34 Esta chamada encontra-se na orelha da 1ª edição do livro Q.D., lançado em 1960.

35 Citação extraído do texto de Germana Henriques Pereira de Souza, p.105, (Cf. Bibliografias).

o sustento diário. Sua escrita convida(va) o leitor a ver humanidade nos lugares onde a cidade e a sociedade só aponta(va)m a miséria.

Os dois livros subsequentes ao *Quarto de Despejo* não alcançaram o mesmo êxito, neste momento vale recordar que os livros são: *Casa de Alvenaria* e *Pedaços de Fome* – este último não contemplado nesta análise –, mas ambos fracassaram, não atraíram ou aguçaram a curiosidade dos leitores, também não trouxeram surpresas ou novidades, na verdade, figuravam como mais do mesmo. Nesse sentido, a repetição do tema e enredo, elementos presentes na escrita trivial indicariam a classificação deles no gênero, mas conforme já dito, não se classifica a obra caroliniana. Como se vê, na escrita de Carolina as correntes literárias não se excluem, pelo contrário, se complementam no sentido de fortalecerem seu perfil oscilante.

Com o sucesso de *Quarto de Despejo*, Carolina tornou-se visível aos olhos da sociedade nacional e internacionais. Viajou para várias capitais do Brasil e do exterior para lançar o livro, foi um momento efervescente. Recebeu muitas homenagens em diversos eventos, com destaque àquelas feitas pelas Academia Paulista de Letras e a Academia Letras da Faculdade de Direito, também de São Paulo.

Atrelado ao sucesso de vendas vem o retorno financeiro o que possibilitou à escritora a realizar dois sonhos: comprar uma casa de alvenaria para sair da favela e tornar-se famosa.

Carolina passou a morar na área urbanizada: Alto de Santana, zona norte de São Paulo, é de lá que escreve seu segundo diário, e onde vive o período mais conturbado de sua trajetória como escritora. Embora relate estar sempre ocupada, cumprindo compromissos é quando se sente mais desamparada e decepcionada com a nova vida.

O convívio com escritores, editores, repórteres e pessoas da alta sociedade fortalece o desejo de estar sozinha, assim desabafou em um dos poemas que escreveu: “Depois de conhecer a humanidade/Suas perversidades/Suas ambições/Eu fui envelhecendo/E perdendo/As ilusões (...)”³⁶.

36 Citação extraída do livro *Meu estranho diário*, (Cap. “Na casa de alvenaria”, 1996, p.138). Livro este não contemplado neste trabalho, por ser um compilação de trechos excluídos dos diários da autora e organizados pelos estudiosos de sua obra, Prof. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine.

Em pouco tempo as editoras perderam o interesse em seus trabalhos, Carolina tentou mais um pouco, mudou de gênero, escreveu poemas, contos e um romance; ela pretendia mostrar que tinha capacidade de se enveredar por outros gêneros literários, pagou do próprio bolso a produção e lançamento do livro “Provérbios” (1963), mais uma decepção. Após isso, desistiu. E mais uma vez é Marilene Felinto quem sentencia:

Os dois livros, de tanto não se sustentaram por conta própria, saem a público cercados de preâmbulos, prefácios e pós-fácios necessários – de José Carlos Sebe Bom Meihy, Robert Levine e Marisa Lajolo. Mas nenhum esforço é capaz de transformar em qualidade poética os clichês de forma e conteúdo, a rima fácil e o simplismo dos versos de Carolina, como reconhecem os próprios prefaciadores³⁷.

O sucesso meteórico de Carolina arrefeceu com velocidade igual ao seu lançamento, passado o alvoroço do momento, Carolina deixou de ser produto de consumo e seus livros ficaram encostados nas prateleiras das livrarias até alcançarem o total esquecimento.

Ficou claro para Carolina que ficar famosa, viver entre brancos e ricos agravou sua condição de mulher, negra e agora com o rótulo de “ex” favelada. Os relatos feitos a partir da nova vida e moradia são carregados de raiva e ressentimento: “...Quando a ilusão fenece, o encanto pela vida desaparece”³⁸. A garantia de uma vida plena, alegre e confortável passou da expectativa à decepção, assim desabafa:

Na favela eu era mendiga, pedia e ganhava. Mas,
agora se vou pedir esmolas: ouço
- Você é rica!
Se vou procurar trabalho Ouço: você é rica!

37 Marilene Felinto. *Clichês nascidos na favela*. In: Caderno Mais. Folha de São Paulo. São Paulo: 29 de setembro de 1996. Arquivos Folha de São Paulo.

38 Citação extraída do livro *Meu estranho diário*, (Cap. “Na casa de alvenaria”, 1996, p.150).

Há os que me invejam O que eu sei dizer é que eu
tenho inveja dos favelados. Que podem procurara o
que comêr no lixo
- E eu?³⁹

Já abandonada por todos que a promoveram, principalmente, pelo jornalista Audálio Dantas⁴⁰, Carolina começou a se organizar para mais uma mudança, decidiu por sair daquele lugar que também não a acolhia e ir para a roça. Apesar de ter vivido uma infância difícil, foi a lembrança dessa época que a reanimou. Quando morou com a mãe e o padastro na área rural de Sacramento, – sua terra natal – tinham alimentos em abundância porque plantavam, lá viveram felizes.

Distanciar-se “da civilização e da cidade”, passou a ser seu objetivo. Alugou a casa do bairro de Santana e comprou um sítio em Parelheiro, área rural na zona sul de São Paulo onde buscou refúgio, Meihy conclui que ali no sítio:

... ela conseguiu viver sua utopia de solidão depois de passar, ponto por ponto, pela trajetória de alguém que expurgou a miséria absoluta tendo mexido no juízo da cultura nacional. Isto não é coisa pouca, até porque Carolina Maria de Jesus tornou-se um referencial importante para análises do racismo, do papel da mulher pobre, da cultura popular e até dos limites que a sociedade branca impõe aos que não lhe são iguais.⁴¹

O campo foi o lugar que a acolheu, mudou-se para Parelheiros em 1963 e por lá ficou até falecer em 1977 aos 63 anos de idade.

Carolina se foi, mas deixou como legado um vasto produto literário, que mesmo hoje mais de cinquenta anos após sua estreia no meio

39 *Meu estranho diário*, (Cap. “Na casa de alvenaria”, 1996, p.256).

40 Alguns trechos em *Meu estranho diário*, esclarecem o afastamento do repórter. Havia uma incompatibilidade de gênios entre a escritora e seu descobridor, o que acabou por desgastar a relação.

41 *Meu estranho diário*, (Cap. “Na casa de alvenaria”, 1996, p.314).

literário sua “presença” continua causando desconforto. Carolina continua se mostrando como uma figura ímpar e despertando interesses dos novos leitores. Até porque *Quarto de Despejo* desnuda(va) um cotidiano de violências – simbólica e físicas – visíveis ainda nos dias atuais.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade:** a busca por segurança no mundo atual. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da Filosofia:** História e Grandes temas. São Paulo: Saraiva, 2002.

DANTAS, Audálio. **Nossa Irmã Carolina.** In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

JESUS, Carolina Maria. **Diário de Bitita.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria **Quarto de Despejo:** diário de uma favelada. 9.ed., São Paulo: Edição Popular, 1960.

JESUS, Carolina Maria **Casa de Alvenaria:** diário de uma ex-favelada. São Paulo: Editora: Paulo de Azevedo, 1961.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de Multidão e Intermidialidade:** ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. Signos, máquinas, subjetividades. São Paulo e Helsinque: n.1, Edições e Edições Sesc São Paulo, 2014.

MEIHY, José Carlos Sebe & LEVINE, Robert. **Cinderela negra**. A saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

SANTOS, Joel Rufino dos. Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

VIRNO, Paolo. Multidão e princípio de individuação. In.: Dossiê Biopolítica. Disponível: < www.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1479,1.shtml > Acesso em 10/02/18.

LITERATURA E ANIMALIDADE EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO: O CASO DE O CÃO SEM PLUMAS

Eli Brandão da Silva
Huerto Eleutério Luna

INTRODUÇÃO

Possuidora de uma das mais vastas e proficuas fortunas crítica da poesia brasileira⁴², a obra de João Cabral de Melo Neto continua aberta a devires interpretativos que não se deixam esgotar, visto se tratar de poética plurissignificativa que nos incita permanentemente a novos olhares, à revelia do próprio poeta⁴³, que supunha que sua poesia fosse tão racional que apenas ensejaria uma leitura quase unívoca.

A questão da animalidade na poesia de João Cabral de Melo Neto é vista pela crítica sob diferentes aspectos. Inicialmente, Benedito Nunes, em ensaio de 1971, apontara para a animalização do homem

42 João Alexandre Barbosa, já apontara este aspecto em prefácio do Livro *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*, de Waldecy Tenório (1997), bem como na bibliografia sobre o poeta inventariada por Zila Mamede em *Civil Geometria*.

43 Em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Sales, em 1996, o poeta confessa: "(...) Eu não escrevo ambiguidades, penso que todos vão ler da mesma maneira, mas não posso impedir que outras pessoas leiam de outra maneira. Você pensa que cria uma obra o mais racional possível, pensando que ela vai ser recebida daquela maneira" (CBL, 1996, p.22).

na poética cabralina sob o olhar da desumanização ocasionada pela miséria da realidade pernambucana. Outro crítico a investigar esta questão foi Antonio Carlos Secchin em seu consagrado *João Cabral: a poesia do menos*, em que, por diversas vezes, ao analisar toda obra de João Cabral, aponta para transmigração entre o humano, o animal e o vegetal operada pela *metáfora da supressão* cabralina. Recentemente, a questão foi abordada em artigo publicado pela revista *Em Tese*, da UFMG, de autoria de Sérgio Roberto Gomide Filho, analisando a presença da figura do animal na poética cabralina como possível fuga à racionalidade imposta e ansiada pelo poema cabralino.

Em um primeiro momento revisitaremos esta crítica sobre o animal em João Cabral de Melo Neto, no intuito de apresentarmos o percurso interpretativo já trilhado, para, em seguida, empreendermos uma busca de perspectivarmos a questão da animalidade sob um viés político. Antes, realizaremos breve diálogo com a crítica em torno de João Cabral. O diálogo aqui não implica na concordância cega e subordinada, antes, procuramos algumas vezes uma discordância ancorada numa ética da crítica, assim como Klinger (2014, p.41) assinalou: uma “escrita sem culpa”. Uma crítica voltada não só para o poema em si, mas uma interpretação da interpretação que fizeram.

Neste sentido, nosso intento aqui é, primeiramente, discutir e levantar questionamentos em torno dos limites interpretativos da crítica sobre o animal na poética de João Cabral. Em um segundo momento, buscaremos redimensionar esta crítica, perspectivando a questão da animalidade como um movimento de resistência política, ancorado na perspectiva de Gabriel Giorgi (2016) e Maria Ester Maciel (2016), que compreendem a presença do animal na literatura como uma metáfora agregadora da força política que tem a transmutação do homem em animal. Em específico, nos deteremos à obra *O cão sem plumas*, observando o duplo movimento que o poema estabelece: a nudez e a animalidade, mirando sua significação política e de resistência.

PERCURSOS CRÍTICOS SOBRE A ANIMALIDADE EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO.

Nosso percurso em busca dos rastros interpretativos sobre a

animalidade na poesia de João Cabral tem seu início no ensaio *João Cabral de Melo Neto*, de Benedito Nunes, publicado no ano de 1971, mas que se configura até hoje como uma das mais profundas e atuais interpretações da obra cabralina. Nele, o autor cunha aquilo que chama de “uma poética negativa” (NUNES, 1971, p.51), que seria o edifício poético erigido por Cabral em sua poesia, tendo em vista o esvaziamento do subjetivismo e do lirismo transcendente moderno, em busca de uma poética calcinada, da superfície solar em busca de uma semiotização do real que rompa com a arbitrariedade saussuriana do signo. Na palavra poética, a encarnação e a transparência da coisa nomeada:

Trata-se, para João Cabral, como nos indica seu próximo passo, o Cão Sem Plumas, que assinala a superação da crise e o início do período de construção, de reestabelecer o circuito social comunicativo da poesia, de que se viu privado em Anfião, por meio da composição poética transparente, que nada dissimule de sua natureza de máquina de linguagem (NUNES, 1971, p.61).

A nova empreitada do poeta engenheiro se dará na dissolução do limite entre a linguagem e a representação social, que tem em O cão sem plumas a sua materialização, numa poética que não só se esvazia:

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:
então, nada mais
destila; evapora;
resta uma fome;
onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio
(MELO NETO, 2008, p.73).

Mas que, já posta a nu a maquinaria da linguagem, conjuga a realidade social na tessitura do poema:

Como todo real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue de um cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem
(MELO NETO, 2008, p.91).

A realidade humana/animal concentra-se na densidade do poema, em sua tessitura/espessura o social e a linguagem fundem-se e confundem-se. O engendramento da máquina da linguagem cabralina funde a realidade-rio com o poema-rio; “Aquele rio/é espesso e real”. A poesia, que em idos de 1940, pretendia-se como realidade que transcenderia a linguagem, torna-se, em João Cabral, o próprio desvelamento e desnudamento do real e do próprio fazer poético. A repetição do adjetivo “espesso”, não torna a realidade algo difuso e turvo, antes, o adensamento da matéria torna presente e perceptível a realidade vinda à superfície do poema. Neste sentido, Nunes (1971) aponta para um “molde descritivo”, o qual será tomado para constituição do discurso do Capibaribe a comparação dos elementos constituintes deste discurso: o rio, o cão, o homem, a fruta, a cidade:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada
(MELO NETO, 2008, p.81).

A descrição apontada por Nunes, certamente apresenta um aspecto significativo. Mas intentamos ressignificar esse “molde descritivo” para um tipo de “molde incorporativo”, argumentando no sentido de que a incorporação é o que ocorre com mais força no poema cabralino. Não há apenas a descrição da realidade, mas há incorporação desta realidade no tecer do poema que mostra seu duplo: linguagem que se faz realidade enquanto faz linguagem no poema:

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem
(MELO NETO, 2008, p.86).

A incapacidade de distinguir os elementos encadeados em simetria no poema nos propõe uma poética da incorporação entre os diferentes. A indistinção põe a confusão de delimitação das fronteiras entre o rio, a terra, a lama, a pele e o homem. Dilui-se as fronteiras, aspecto que analisaremos posteriormente, através da incorporação destes seres que se tornam confundíveis de tão próximos. É aqui que a crítica de Nunes aponta para o aspecto da animalidade em João Cabral com a transmigração do homem para a condição “fluvial”:

O rio conhece os homens sem pluma, seus homônimos, que vão nele perder-se numa convivência de suas naturezas idênticas, ambas corroídas ou desfalçadas, ambas se confundindo na dissolução comum, que humaniza o rio e fluvializa o homem. Mal podem ser distinguidas, no estado de privação da natureza desplumada de que partilham, a paisagem física da paisagem humana (NUNES, 1971, p.68).

O referencial do que seria o humano se perde e na relação de incorporação entre a paisagem física e humana, percebemos a primeira abertura na crítica de Nunes para a questão da animalidade em João Cabral, ainda que não se aprofunde nesta questão, é importante que se levante dois pressupostos contidos no pensamento de Benedito Nunes: Primeiro, que a distinção do homem frente ao meio ao qual ele pertence é impossível; segundo, que esta indistinção se dá através da total assimilação do homem à miséria da paisagem pernambucana. Fechando a análise de *O cão sem plumas* o Nunes vai afirmar:

O discurso poético de *O cão sem plumas*, exterior e independente do poeta, amplia-se sucessivamente, passando, como vimos, por diversos níveis descritivos – o geográfico, o humano e o social, que são aspectos integrantes de um tema expansivo: a indigência e penúria do meio regional. Ao fim, o objeto do discurso poético torna-se discurso do próprio objeto, no sentido de que a ética do rio, da qual o poeta se faz intérprete, é lição extraída das próprias águas do Capibaribe (NUNES, 1971, p.70-71).

O limite e a expansão da interpretação de Nunes se apresenta acima. Limite naquilo em que insiste em afirmar que *O Cão Sem Plumas* opera uma poética em “modo descritivo”, o que, para nós, como afirmado anteriormente, se dá de modo incorporativo. Sua expansão resulta da compreensão de que o discurso poético promove a incorporação do mundo a que se refere o poema, configurando

aquilo que Ricoeur (1994, p.114) chamou de “mundo do texto”, no qual a realidade é metamorfoseada pelo que ele chamou de “variações imaginativas que a literatura opera sobre o real”, desdobrando novas possibilidades de ser-no-mundo.

Partindo da compreensão de Nunes da indistinção entre o homem e o meio, Secchin (1999) vai apontar a destruição das fronteiras e FRAGMENTAÇÃO DA delimitação entre as espécies: “Minerais se animalizam, animais se vegetalizam, homens se mineralizam” (SECCHIN, 1999, p.304). A propositura de Secchin, mesmo tocando no aspecto da animalização do homem, vai se concentrar na mineralização da existência, compreendendo que a metáfora regente da poesia cabralina é a mineralização de todas as coisas: “Nesse universo em turbulência metafórica, cujo ponto último e ótimo parece ser a perfeição imortal da pedra, os minerais, por via alegórica, suprem o papel vital de homens e bichos” (SECCHIN, 1999, p.304).

A mineralização da operada pela metáfora cabralina se desdobra sob dois polos interpretativos: de um lado a mineralização do homem, que significaria a sua desumanização ao ponto de torna-se pedra; de outro, a secura e esterilização da vida, tornando-a até os vegetais uma realidade pétreo: “A depuração do vegetal só se formaliza se admitir, pela escrita, sua passagem a uma condição também mineral” (SECCHIN, 1999, p.66).

Esta mineralização da existência e da própria poesia e sua transmigração entre o homem, o vegetal e o mineral conflui para a animalização. A destituição da condição humana revela outro aspecto da animalização presente em João Cabral: “O reino animal é valorizado enquanto potencial de agressão” (SECCHIN, 1999, p.130), neste sentido a crítica de Secchin se aproxima mais da discussão da animalidade como ameaça à domesticação dos corpos engendrada pela captura biopolítica, aspecto levantado por Gabriel Giorgi (2016) e que discutiremos mais adiante. No entanto, a força agressiva da animalização do homem não ganha uma maior verticalização na análise de Secchin, visto que o que se ressalta na interpretação da questão é o mesmo aspecto negativo. Quando, ao analisar o *Poema(s) da Cabra* (Cf. MELO NETO, 2008, p.230), um dos poemas que compõe o livro *Quaderna*, de 1959, o crítico afirma:

Assim entendido, o “poema 2” se permite uma leitura retrospectiva, pela qual podemos atribuir ao homem o mesmo estatuto e a mesma estatura existencial da cabra. Ou seja: os termos grifados (como o aço do osso), que, antes do segmento 9, eram tributados apenas ao animal, passam a ser atribuíveis também ao nordestino, então definido (entre outras designações) como ser mais barato (segmento 1), apenas cõdea (3) e capaz de pedra (6) (SECCHIN, 1999, p.157).

Percebe-se uma pejorativização do ser nordestino em comparação com a cabra, o reforço ao clichê e a sulização da visão sobre o nordestino que a crítica teima a endossar. Aqui, nos unimos ao pensamento de Justino (2017), quando, ao interpretar a crítica sobre Macabéa e sua visão que instaura e perpetua a estigmatização do nordestino, dispara:

O livro de 1977 fomenta uma “leitura nordestina” não no sentido de compreender o Nordeste a partir de premissas essenciais, identitárias, nordestinóides como prefiro chamar; nordestina aqui o é por friccionar até o limite da dispersão e da rasura o estigma de uma nordestinidade sempre eternamente reinscrita, sem diferença, sem alteridade, um mesmo caminhando sempre para e por sua mesmeridade (JUSTINO, 2017, p.66).

A crítica à cabra de Secchin reforça o estigma no ponto em que limita a interpretação desta imagem compreendendo apenas como “ser mais barato”, e neste sentido e por isso, torna-se da mesma “estatura existencial”. A figura da cabra pode ser entendida neste aspecto, não se pode deslegitimar a crítica de Secchin, no entanto, esta mesma crítica serve como amostra de uma leitura sempre estigmatizada da realidade nordestina e da literatura que pretende representá-la. A cabra, sendo metáfora viva e não dicionarizada, como nos lembra

Ricoeur (2005, p.42), alcança um outro grau significativo, o do ser que resiste às adversidades. Um signo solar, mesmo em sua cor negra, como se mostra no próprio poema:

Se o negro quer dizer noturno,
O negro da cabra é solar.
Não é o da cabra o negro da noite.
É o negro de sol. Luminar

(...)
Não é negro do macabro.
Negro funeral. Nem do luto.
Tampouco é o negro do mistério,
De braços cruzados, eunuco.

É mesmo o negro do carvão.
O negro da hulha. Do coque.
Negro que pode haver na pólvora:
Negro de vida, não de morte
(MELO NETO, 2008, p.231).

A cabra possui uma potência de vida, à revelia de seu negro, que antes, revela uma luminosidade que, de tão clara, é escura. A condição Severina é ressignificada como força que resiste á corrosão: “A cabra deu ao nordestino/esse esqueleto mais de dentro:/o aço do osso, que resiste/ quando o osso ‘perde o seu cimento” (MELO NETO, 2008, p.235).

Da crítica de Secchin fica-nos uma abertura para uma discussão mais aprofundada sobre a animalidade em João Cabral, principalmente quando considera que a animalidade é uma agressão, redimensionando sua significação para uma potência de resistência e não apenas como símbolo da carência e da desumanização, ressaltando-se aqui, o aspecto pejorativo do termo.

Recentemente foi publicado na Revista Em Tese, da Universidade Federal de Minas Gerais, o artigo: *Zoopoética cabralina: considerações sobre a questão do animal e da animalidade na poesia de João*

Cabral de Melo Neto, de autoria de Sérgio Roberto Gomide Filho, nele, primeiramente, o autor perscruta uma catalogação da presença da figura do animal na poesia de João Cabral, como numa espécie de breve bestiário, o que de certo modo ainda não amplia os sentidos da animalidade, pois apenas reconhece a recorrência do animal na poética cabralina sem que postule uma possível significação para esta presença. Neste sentido, mesmo o autor aludindo ao termo Zoopoética, acaba incorrendo, certas vezes, ao simples bestiário, como nos advertiu Maria Esther Maciel:

O termo “zooliteratura” começou a ser usado para designar o conjunto de diferentes práticas literárias ou obras (de um auto, de um país, de uma época) que se voltam para os animais. Nesse sentido, é bem mais aberto e menos cristalizado que o termo bestiário, uma vez que este se inscreve sobretudo na ordem do inventário, do catálogo, designando uma série específica de bichos reais e imaginários, podendo, também – de forma mais genérica –, designar uma coleção literária e/ou iconográfica de animais imaginários ou existentes de um determinado autor ou período cultural (MACIEL, 2016, p.14).

Apenas reconhecer e identificar a presença do animal numa dada poética não garante uma leitura zoopoética, incorre-se muitas vezes no erro de conceber a recorrência do animal numa dada produção como suficiente para a análise desta figura, antes, o animal reversa sentidos que quer desestabilizar nossa visão ensimesmada do humano fabricada pela máquina antropológica do humanismo.

O artigo em questão traz também contribuições positivas que ultrapassam, em certos momentos, a crítica do bestiário. O autor perspectivou a animalidade como lapso à razão celebrada e perseguida por João Cabral. A animalidade seria uma espécie de respiro a uma poética sempre em vigília, que se erigiu contra toda fluidez e antirracionalismo a que a poesia moderna se propunha. O texto de Gomide Filho tem sua expansão e seu limite. Expande quando identifica as

imagens do animal ao longo da poética cabralina e a interpreta sob um duplo aspecto: a animalidade versus a metalinguagem. Limita-se quando há uma qualificação negativa da animalidade, em especial a animalidade presente nos poemas nordestinos e, assim como Secchin (1999), a interpreta apenas como símbolo da carência e da desumanização. Pelo contrário, é na animalização do homem nordestino que reside a potência de resistência. Interpretamos a figura do animal em João Cabral sob o prisma do político, assim como concebeu Giorgi (2015) em outras produções latino-americanas.

Quando, ao contrapor o animal à razão, Gomide Filho reforça a compreensão de que o animal significa uma ameaça ao “civilizado”, o autor chega a conclusão de que o animal representa a ruptura ao cerebralismo de João Cabral, faz uma leitura ao revés do próprio poeta, o que amplia a noção de poesia dentro da obra cabralina no sentido de que o animal dessacraliza a própria ideia fixa do poeta em acreditar que a poesia estava sob seu controle:

Como se vê, diante do ideário da pedra e da lucidez, as figurações do animal e animalidade suscitam questões que ajudam a compreender melhor o próprio cerebralismo de João Cabral, pois, ao mesmo tempo em que evidenciam as relações entre o exercício da racionalidade e a construção poética, revelam que, em última análise, há, na poesia, algo que sempre escapa à razão (GOMIDE FILHO, 2017, p.13).

O animal passa a figurar o oposto à razão e ao exercício de perfeição e arquitetura tão perseguido na poesia de João Cabral. Esta interpretação de Gomide Filho se projeta para nós como um limiar de algo mais poderoso dentro da animalidade em João Cabral. Reconhecer esta fissura na razão cabralina, que dribla o próprio intento do poeta em pensar e construir uma poética cebralizante não exaure a questão, antes se figura apenas como um contraponto entre a presença do animal e seu enfrentamento com uma poesia que se pretendia racional. Pertinente é, não há dúvidas, no entanto os sentidos do

animal devem ser repensados sob um prisma ético e é o que intentamos fazer agora.

O CÃO SEM PLUMAS: A ANIMALIDADE E RESISTÊNCIA

O cão sem plumas (1950) é a quinta obra, em ordem cronológica, a ser publicada por João Cabral de Melo Neto. Se converge neste livro dois dos principais rios da poesia cabralina: a crítica social e a metalinguagem. Nele se corporifica uma síntese de questões que perseguiu o poeta e que ganha unidade na *Fábula do Capibaribe*. Nele se desdobra as questões posteriormente tratadas na sua poesia, principalmente quando observamos o livro antecedente, de 1947, *Psicologia da composição*, onde, o poeta, levou à exaustão seu projeto de subtração e mineralização da poesia: “É mineral o papel/ onde escrever/ o verso; o verso que é possível não fazer” (MELO NETO, 2008, p.72); bem como a suspensão de qualquer marca de subjetividade no exercício de composição poética: “Saio do meu poema/ como quem lava as mãos”(MELO NETO, 2008, p.69). O cão sem plumas, neste sentido, representa o ultrapassamento de uma poesia voltada exclusivamente para a reflexão do fazer poético e desemboca numa poética que conjuga a semiotização do real com o exercício metalinguístico.

O longo e único poema de que é composto O cão sem plumas se erige pelo signo do quatro, organizando-se em quatro partes que são identificadas pelo negrito recuado, como se o poeta intencionasse fazer deste poema um único rio, sem bipartição como o Capibaribe, a desaguar no mar. São quatro as subdivisões do poema-rio: *I Paisagem do Capibaribe*; *II Paisagem do Capibaribe II*; *III Fábula do Capibaribe* e *IV Discurso do Capibaribe*. O poema começa pela descrição do rio, passando pela incorporação do rio-lama-homem-fruta, chegando à tessitura do discurso que consubstancia o corpo poético(poema) e o corpo humano(cão sem plumas). De forma aguda, Benedito Nunes observa esta questão:

O discurso poético de O cão sem plumas, exterior e independente do poeta, amplia-se sucessivamente, passando, como vimos, por diversos níveis

descritivos – o geográfico, o humano e o social, que são aspectos intrigantes de um tema expansivo: a indigência e a penúria do meio regional. Ao fim, o objeto do discurso poético torna-se discurso do próprio objeto, no sentido de que a ética do rio, da qual o poeta se faz intérprete, é lição extraída das próprias águas do Capibaribe (NUNES, 1971, p.71).

A partir do que Nunes observou, percebemos a indiscernibilidade entre corpo poético e o corpo social. As marcas desta poética, incluindo a diluição das fronteiras entre o homem e o animal, se dará inicialmente pelo discurso que incorpora o fazer poético e o real ao qual se destina interpretar este mesmo fazer poético numa única e indivisível realidade :

A cidade é passada pelo rio

Como uma rua
É passada por um cachorro;
Uma fruta
Por uma espada.

O rio ora lembrava
A língua mansa de um cão,
Ora o ventre triste de um cão,
Ora o outro rio
De aquoso pano sujo
Dos olhos de um cão
(MELO NETO, 2008, p.69).

O verso cabralino se materializa como um lugar em que se diluem os corpos: rio-cidade-cão, configurando-se como um material estético provedor de uma potência corporificadora: “Aquele rio/ era como um cão sem plumas (...) Sabia da lama/ como de uma mucosa”(MELO NETO, 2008, p.69), entendendo aqui o texto/poema através do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2015, p.66):

O que chamamos de “corpo”, portanto,, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus, um ethos, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade formal substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como esse feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas.

Pensar o corpo, ou melhor, sentir o corpo, para ser mais fiel à perspectiva de Viveiros de Castro, será abrir-se às multiplicidades relacionais potentes em cada corpo, neste sentido, o corpo não se enquadra mais numa espécie, o que lhe aprisiona num essencialismo e o demarca numa única possibilidade categorial de existência, antes, a corporalidade existe num plano de virtualidades que abre ao corpo um feixe de contingências. A poesia cabralina opera uma desterritorialização das espécies e do próprio homem, buscando eliminar as distinções de apreensão das coisas segundo cada espécie:

Entre a paisagem
(fluía)
De homens plantados na lama;
De casas de lama
Plantadas em ilhas
Coaguladas na lama;
Paisagem de anfíbios
De lama e lama.

Como o rio
Aqueles homens
São como cães sem plumas
(um cão sem plumas
É mais
Que um cão saqueado;
É mais
Que um cão assassinado

(MELO NETO, 2008, p.84).

Há um indiscernível entre a condição animal, rio e humano, ambos ficam num terreno de “indiscernibilidade” (Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.56), em que a lama coaduna essas espécies e se perde a diferenciação ontológica de cada ser, passando a não mais saber até que ponto rio é o cão, o cão é o homem, e todos a lama, o que se densifica ainda mais na continuidade do poema:

Na paisagem do rio
Difícil é saber
Onde começa o rio;
Onde a lama
Começa do rio;
Onde a terra
Começa da lama;
Onde o homem,
Onde a pele
Começa da lama;
Onde começa o homem
Naquele homem
(MELO NETO, 200, p.86).

O deslimite da poesia cabralina inaugura uma visão que transmuta a compreensão antropológica humanística, que dá ao homem total ciência em detrimento da irracionalidade animal. A aproximação operada entre homem e animal, desestabiliza os limites ontologizantes, reativando no homem as virtualidades adormecidas pelo essencialismo civilizatório e cultural. O contrário também se opera quando a poesia de João Cabral inverte o próprio conceito de Animal, conferindo a este caracteres da espécime humana: “Um cão sem plumas/ é mais/ que um cão saqueado; é mais/ que um cão assassinado” (MELO NETO, 2008, p.84), e da espécime vegetal: “Um cão sem plumas/ é quando uma árvore sem voz” (MELO NETO, 2008, p.84)”. A máxima agambeniana de que: “A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem”

(AGAMBEN, 2017, p.122), parece encontrar aqui um ponto de conexão, estabelecendo uma relação direta com o que a poesia de João Cabral de Melo Neto instaura no quadro da literatura latino americana do século XX. Essa inseparabilidade entre a animalidade e o humano passa a não mais existir, tudo é movente num espaço onde as fronteiras não mais existem, o animal não se figura mais como oposto do homem, se ganha contornos indefiníveis onde não se pode reconhecer as diferenças entre um e outro, se estabelece agora um contágio, na permeabilidade do tecido humano, operando uma transformação nos territórios das coporalidades humanas.

É importante perceber aqui dois aspectos que se erigem da questão levantada anteriormente: 1. A poesia de João Cabral se perfaz como um artefato que potencializa as questões entre o homem e o animal, não só no sentido de justificar as proposituras filosóficas e antropológicas contemporâneas, mas, também, para recriá-las poeticamente apontando para novos espaços que, talvez, aquelas ainda não tenham chegado; 2. Esta irrupção da animalidade neste artefato estético – a poesia de João Cabral – se configura como um movimento de resistência ao ordenamento biopolítico dos corpos, como já percebera Gabriel Giorgi (2016) em outras produções literárias latino-americanas, tirando a presença do animal apenas como contraponto do humano, pelo contrário, o animal põe-se no interior da corporalidade humana, tornando-se indistinguível as fronteiras entre um e outro:

Difícil é saber
Se aquele homem
Já não está
mais alguém do homem;
mais alguém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício,
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;

capaz de ter a vida mastigada
e não apenas dissolvida
(naquela água macia
Que amolece seus ossos
Como amoleceu as pedras)
(MELO NETO, 2008, p.87).

O poema opera um duplo movimento, duas perspectivas antagônicas da animalidade, de um lado, este homem que está aquém do homem mais desumanizado, revelando o lado negativo da indistinção entre homem e animal, homem que dissolve seus ossos como se “amoleceu as pedras”; e por outro, a positividade desta animalização do homem:

Um cão, porque vive,
É agudo.
O que vive
Não entorpece
O que vive fere.
O homem,
Porque vive,
Choca com o que vive.
Viver
É ir entre o que vive.

O que vive
Incomoda de vida
O silêncio, o sono, o corpo
Que sonhou cortar-se
Roupas de nuvens.
O que vive choca,
Tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
Como um cão, um homem,
Como aquele rio
(MELO NETO, 2008, p.90).

Dispostos de maneira sequencial, os versos mostram as duas faces da animalidade no interior de *O cão sem plumas*. Esta duplicidade consegue engendrar um discurso que mostra a consciência de miserabilidade e desumanização do homem, mas, e por outro lado, a força que esta mesma desumanização gera como enfrentamento à realidade de Severina em que está inserida. Há uma presença de vida, ainda que “aquém do homem ao menos capaz roer”, que vive e porque vive “fere e choca”. Neste sentido, a resistência operada pela animalização do homem, aqui, se dá justamente por sua espessura, por aquilo que se torna mais denso, e por isso, presente, palpável, que invade e choca.

O animal muda de lugar, passa a constituir o homem por meio de uma aderência inseparável de sua imanência. Há nos versos cabralinos uma negação ao conceito de pessoa; pois o que há de pessoa no homem é o que há de “dente” provocando um reordenamento das coisas, dos corpos e das sensibilidades humanas e inumanas, se expandindo e se indistinguindo os limites entre o homem e o animal:

A distinção entre humano e animal se tornará cada vez mais precária, menos sustentável em suas formas e seus sentidos, e deixará lugar a uma vida animal sem forma precisa, contagiosa, que já não se deixa submeter às prescrições da metáfora e, em geral, da linguagem figurativa, mas começa a funcionar num contínuo orgânico, afetivo, material e político com o humano (GIORGI, 2016, p.8).

Consideramos muito produtivo reler as interpretações feitas sobre a animalidade na literatura, principalmente para questionar a compreensão de que o animal é o contraponto do homem. Gabriel Girogi traz uma percepção da animalidade que funciona no interior dessas produções como signo político, como enfrentamento ao ordenamento biopolítico dos corpos, dos afetos, da vida como um todo. Nesta perspectiva, é preciso compreender que:

Certos percursos da cultura das últimas décadas inscrevem o animal, e os espaços de relação, tensão

ou continuidade entre o humano e o animal, para interrogar, e frequentemente contestar, a partir deste terreno, as bioplíticas que definem as formas de vida e horizontes do vivível em nossas sociedades (GIORGI, 2016, p.12).

Conceber a animalidade como mecanismo constituidor dessas estéticas, é reconhecer o modo de contestar o poder soberano que determina a vida que merece ser vivida e a vida que merece ser matada, é descobrir o mecanismo de captura da máquina antropológica e inverter os conceitos sobre animalidade que esse mesmo maquinário engendra. Diluem-se as fronteiras para confundir, para driblar o poder soberano. Assumir a animalidade é tornar-se rebelde aos mecanismos de captura da vida, o contrário é apontado por Agamben como um aprisionamento, um ceder à captura: “O homem suspende a sua animalidade e, deste modo, abre uma zona livre e vazia na qual a vida é capturada e abandonada em uma zona de exceção”(AGAMBEN, 2017, p.124). Tornamos a dizer e a repetir João Cabral:

O que vive choca,
Tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
Como um cão, um homem,
Como aquele rio
(MELO NETO, 2008, p.90).

A propositura agambeniana reforça a compreensão de Giorgi e o verso cabralino expande a compreensão de que animalidade se configura como movimento de resistência ao biopolítico. A vida que não se deixa enquadrar nas categorias do que se compreende como humano e assume sua animalidade, pondo-se no limiar entre o humano e não-humano, nesse lugar que excede as tautologias do humano que buscam a sinonímia das formas, o animal se torna um terreno movente e comovente no interior dessas produções estéticas.

A rebeldia animalesca presentes nestas vidas, seu choque, sua esquizofrenia, sua bipartição põe em cheque o movimento biopolítico

de aprisionamento dos corpos. O homem do Capibaribe, aquele “aquém do homem”, não se figura apenas como uma subalternização, sua presença cão é um grito e também um modo de sobreviver à captura:

Como um cão vivo
Dentro de um bolso.
Como um cão vivo
Debaixo dos lençóis,
Debaixo da camisa,
Da pele
(MELO NETO, 2008, p.90).

Os dispositivos de controle entram em disfunção quando a animalidade passa a operar nos corpos humanos, desregrando as cadeias classificatórias, hierarquizantes do biológico, sendo esta a principal tarefa da biopolítica como assinalou Foucault, a do domínio público dos corpos privados:

A biopolítica diz que o humano se constitui politicamente a partir de uma gestão dos corpos – e que, portanto, se trata de uma política da corporalidade, da corporização, que faz do corpo e da vida um terreno sobre o qual se estampam normas e formas de vida normativas (GEORGI, 2016, p.39).

Encontrar na literatura uma estética e uma política do animal, reconhecer na poesia uma semântica do vivente que reluta tornar-se objetável, configura-se como um movimento de resistência à captura biopolítica. Em *O cão sem plumas* percebemos ao desfiar do curso do rio-poema uma luta de concessão e rebeldia entre o homem e o animal e o que isto pode significar. Se, por um lado, há, com animalização do homem a perda de sua dignidade como homem, esta mesma animalidade negativa se revela como força e como fruto de uma esperança e resistência:

(Como um rio era um cachorro,
Como o mar era uma bandeira,
Aqueles mangues
São uma enorme fruta:

A mesma máquina
Paciente e útil
De uma fruta;
A mesma força
Invencível e anônima
De uma fruta
- trabalhando ainda seu açúcar
Depois de cortada -
(MELO NETO, 2008, p.89).

A imagem da fruta partida é a substituta, neste momento do curso do rio-poema, do “aquém homem” que é incapaz de gritar “se a moenda lhe mastiga o braço”, veja que são imagens próximas: a fruta partida/o braço esmagado. No entanto, mesmo na condição limite, a fruta continua a trabalhar o seu açúcar mesmo depois de cortada. O símbolo máximo da resistência. Mesmo triturado, o homem-fruta ainda é capaz de produzir vida, aqui metaforizada pela imagem do açúcar.

O desaguar do poema-rio de O cão sem plumas ressignifica a própria existência cão e a existência lama do homem do Capibaribe, seu feixe vai convergir para um lugar de esperança, uma esperança que se torna força ao tornar espessa a vida e, tornando-a espessa, a torna presente e incômoda porque visível como a água-lama do Capibaribe:

Aquele rio
É espesso
Como o real mais espesso.
(...)
Porque é muito mais espessa
A vida que se desdobra

Em mais vida,
(...)
Espesso
Porque é mais espessa
A vida que se luta
Cada dia,
O dia que se adquire
Cada dia
(como uma ave
Que vai cada segundo
Conquistando seu vôo)
(MELO NETO, 2008, p.91-92).

O feixe do poema acontece com a visão de um pássaro a alçar seu vôo a cada segundo mesmo de voar. Essa vida Severina conquistada a cada dia, aqui encontra seu análogo na pele exposta ao sol do Cão sem plumas. É essa vida mesma, desumana no duplo sentido do temo: aquilo que rouba do homem a sua condição de homem; desumana quando torna o homem um animal, é torna-se a força, à revelia, do que acontece com a visão desiludida que se imprime em alguns momentos da obra, através da exposição da condição miserável do homem do Capibaribe, no entanto, no arremate final do poema, encontra-se na “vida espessa” do cão sem plumas uma linha de fuga, um campo de virtualidades que possibilitam a sobrevivência e são, até certo ponto, sinal de esperança contra a ordem natural das coisas. Em síntese, temos um objeto estético que materializa um umbral de recriação, um âmbito de possibilidades de leituras em torno da existência humana dentro de sua complexa e integrada contingência animal(cão), vegetal(fruta), fluvial(rio).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua**. Tradução: Henrque Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. **O aberto – o homem e o animal.** Tradução: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BRANDÃO, Eli. **Jesus-Severino e a teimosa esperança.** In: **Estudos de Religião** 32. São Bernardo do Campo – SP: UMESP, 2007.

CBL – Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: IMS, 1999.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica.** Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. **Zoopoética Cabralina: considerações sobre a questão do animal e da animalidade na poesia de João Cabral de Melo Neto.** Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3768c> Acesso em: 21 de março de 2018.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **A hora da estrela: por uma leitura nordestina.** Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25561> Acesso em: 22 de dezembro de 2017.

MACIEL, Maria Ester. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia e Prosa completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto.** Petrópolis: Vozes, 1971.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** Tradução: Dion Davi Macedo. Rio de Janeiro: Loyola, 2005.

RICOEUR, Paul. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II.** Porto: Rés Editora, 1994.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

UMA AVENTURA DE MIGRAÇÃO: *A FLORESTA EM BREMERHAVEN* DE OLGA GONÇALVES

Martin Neumann

MIGRAÇÃO: UM TEMA SEMPRE ATUAL, PARTICULARMENTE NOS tempos que correm. Para começar com uma olhadela ao caso alemão contemporâneo: há um grande número de refugiados sírios e afegãos que fogem das guerras nos seus respetivos países; há uma massa indefinida de milhares de africanos a atravessar o Mediterrâneo em busca de uma melhor situação económica; e há numerosos requerentes de asilo político da Turquia ou do Irão com medo dos seus governantes. Dada esta gama de motivos para deixar a terra natal, talvez seja útil definir em primeiro lugar o que se entende pela palavra ‘emigração’ ou ‘emigrante’. O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa reza sobre o (extensíssimo) lema *emigração* “1. Acção de deixar o país de origem para se fixar noutro, por motivos de natureza económica, política, religiosa ...; acto ou efeito de emigrar.” (Aliás, esta definição abrange todas as facetas acima mencionadas!). Ainda nessa primeira tentativa de descrever o fenómeno, antes de passar a outros significados, o *Dicionário* salienta a “emigração clandestina, a que é realizada sem o cumprimento das formalidades legais respectivas.” Um emigrante seria, de acordo com isso, uma “pessoa que deixa o seu país para se estabelecer noutro, geralmente em busca de trabalho ou de melhores

condições de vida; pessoa que emigra.”⁴⁴

Esta definição (que, aliás, é muito larga e abrange todas as possibilidades mencionados acima) oferece uma série de aspetos que têm de ser precisados e discutidos no que diz respeito ao caso específico português: quais foram os motivos para deixar a terra natal, para onde se ia e porquê, como funcionavam os mecanismos que comandavam ou controlavam estes movimentos migratórios, porque é que houve o fenómeno da emigração clandestina, etc.

A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NO SÉCULO XX

Debruçando-nos sobre o caso português, logo notamos a recorrência de um estranho argumento algo essencialista. O expoente mais famoso desse género de raciocínio é, talvez o regime de Salazar, que costumava afirmar que a emigração era uma espécie de feito tradicional e secular dos portugueses, tão aventureiros quanto ambiciosos, quase inscrita no ADN desse povo⁴⁵; e esta ideia reencontra-se, com algumas variações, até em pesquisas sérias sobre o tema. Peixoto assevera a emigração ser uma constante ou uma ‘característica estrutural’ do país⁴⁶, Soares fala numa ‘Wandertradition’⁴⁷ (‘tradição de migra-

44 *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001): Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. t. 1, p. 1367. Aliás, a definição do *Dicionário Eletrónico Houaiss da Língua Portuguesa 1,0* é muito menos pormenorizada, falando apenas em “ato ou efeito de emigrar” o que define como “saída espontânea de um país (definitiva ou não); expatiação”, um exemplo disto sendo a emigração durante o regime militar no Brasil. Evidentemente a noção de ‘emigração’ pode ser encarada consoante variadíssimos contextos históricos e conjunturais.

45 Citado *apud* Silva-Brummel, Fernanda (1987): “E todos, todos, se vão”. *Emigration und Emigranten in der portugiesischen Literatur*. Frankfurt/Main: Haag & Herchen, p.28s.

46 Peixoto, João (2000): “A emigração” in: Bethencourt, Francisco/Chaudhuri, Kirti (ed.). *História da Expansão Portuguesa*. Bd. V – *Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, p.152.

47 Soares Beretta, Cristina (2010): “Die portugiesische Auswanderung nach Deutschland – eine empirische Untersuchung” In: Pinheiro, Teresa (ed.). (2010): *Portugiesische Migrationen. Geschichte, Repräsentation und*

ção), e Silva-Brummel escreve “Jahrhundertlang sind in Portugal gesellschaftliche Probleme mit dem Wanderstab gelöst worden”⁴⁸. E no seu ‘Prefácio’ a uma das obras *standard* sobre a migração portuguesa, António de Almeida Santos retoma “a tentação do além” e as “propensões emigrantes” do “portuguesinho valente, nascido com alma de almocreve dos mares [....]. Fernão Mendes Pinto é o povo todo”⁴⁹.

Uma análise mais objetiva dos factos da emigração portuguesa revela um quadro bem mais diferenciado. Efetivamente o fenómeno da emigração em Portugal está, desde a época dos descobrimentos, ligado á colonização dos territórios recém-descobertos; é nessa altura que começa um êxodo de pessoas com uma certa relevância estatística. Ao longo dos séculos, as destinações, os motivos para a emigração, o estatuto social dos emigrantes, etc, variavam consideravelmente⁵⁰. De qualquer maneira, no fim do século XIX e até na primeira metade do século XX dominou o assim chamado ciclo migratório transoceânico, quer dizer que os destinos favorecidos dos emigrantes portugueses foram em primeiro lugar o Brasil, que recebeu cerca de $\frac{3}{4}$ dos emigrantes, mas também a Argentina e a Venezuela, assim como o Canadá e os E.U.A⁵¹.

A partir dos anos 50, os fluxos migratórios mudam radicalmente de rumo e começa o ciclo intra-europeu, que modifica também – pelo menos supostamente – o ‘caráter’ da emigração: de durável, não reversível, torna-se temporário. De qualquer forma, “trata-se do

Erinnerungskulturen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, p.109.

48 Silva-Brummel, op. cit., p.29. (‘Durante muitos séculos os portugueses resolveram os problemas sociais do país pegando no pau de marcha’).

49 Cf. de Almeida Santos, António (1991): “Prefácio” In: Esteves, Maria do Céu (1991): *Portugal: País de Imigração*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, p.VII

50 Cf. o resumo em Silva-Brummel, op. cit, capítulo 1.

51 Peixoto (2000), op. cit., p.156. Durante o período, ausentaram-se do país quase 2 milhões e 800 000 emigrantes. Entre eles, cerca de 1 milhão e 600 000 (uma proporção de perto de 60%) deixaram Portugal em apenas 20 anos, entre 1955 e 1974. Num país que não atinge 10 milhões de habitantes, o *ratio* de emigrantes é substancial”.

momento de maior êxodo migratório absoluto na história do país – mesmo se, em valores relativos, o auge das saídas para o Brasil (última década do século XIX e primeiras décadas do século XX) lhe é semelhante.” O grande ponto de transição é situado em 1963, quando “as saídas para França ultrapassam as saídas registadas para o Brasil”⁵². Contudo, o apogeu da emigração portuguesa intra-europeia situa-se entre 1965 e 1974⁵³ com a França e a Alemanha a absorver, só por si, 59% do fluxo migratório nacional entre 1950 e 1988⁵⁴. As razões para essa nova orientação são múltiplas. A um nível macro-estrutural são de referir factores como o relativo fecho das fronteiras por exemplo dos E.U.A. depois da grande crise económica mundial de 1929, as políticas restritivas de imigração do Brasil a partir dos finais da década 50,⁵⁵ mas sobretudo a reconstrução da Europa devastada após a Segunda Guerra Mundial, o que vale particularmente para a jovem República Federal de Alemanha na qual nos vamos concentrar no que se segue. Foi sobretudo o Plano Marshall a dar à Alemanha os meios económicos necessários para arrancar com a sua reconstrução. Logo a seguir à Segunda Guerra Mundial foram aqueles que tinham sido expulsos e os refugiados dos ex-territórios alemães do Leste que colmataram a falta de mão-de-obra na Alemanha do Pós-Guerra,⁵⁶

52 Santos, Vanda (2004): *O discurso oficial do Estado sobre a emigração nos anos 60 a 80 e a imigração dos anos 90 à actualidade*. Porto: Alto-Commissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, p.17.

53 No entanto, Cassola Ribeiro, F.G. (1986): *Emigração portuguesa. Algumas características dominantes dos movimentos no período de 1950 a 1984*. Porto: Secretaria de Estado das Comunidades Portuguesas/Centro de Estudos, p.17 avisa: “Os elementos oficiais disponíveis, relativos à emigração regular [...] estão muito longe de traduzir a realidade emigratória portuguesa – traduzem, sim e apenas, a emigração que foi possível anotar-se estatisticamente”.

54 Cf. Baganha, Maria Ioannis (1993): “Principais Características e Tendências da Emigração Portuguesa” In: *Estruturas Sociais e Desenvolvimento. Actas do II Congresso Português de Sociologia*. Lisboa: Fragmentos, p.822.

55 Cf. Santos, op. cit., p.27.

56 Cf. Aroteia, Jorge Carvalho (1983): *A Emigração Portuguesa: Suas Origens e Distribuição*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação, p.63.

mas depois da construção do muro de Berlim a partir de 1961, este afluyente de mão-de-obra disponível facilmente se esgotou, e o país teve de procurar mão-de obra noutros sítios para as suas indústrias em expansão rápida, devido ao vertiginoso desenvolvimento económico dos anos 1960. A reacção da Alemanha foram os assim-chamados acordos bilaterais de recrutamento de mão-de-obra: já no ano de 1955 com Itália, em 1960 com a Grécia e a Espanha, em 1961 com a Turquia, com Marrocos e a Coreia do Sul em 1963, e finalmente no dia 17 de março de 1964 com Portugal (aos quais se juntaram ainda acordos com a Tunísia em 1965 e a Jugoslávia em 1968)⁵⁷. “Entre 1964 e 1974, emigraram para a Alemanha aproximadamente 178 000 portugueses [...]. Só nos últimos oito anos deste período, a população portuguesa na Alemanha cresceu de 23 996 para 85 000!”⁵⁸.

No que diz respeito aos motivos da emigração, é preciso vê-los num conjunto de condições macrocondicionantes, tais como a forte “pressão demográfica do país, nomeadamente o desfasamento existente entre uma elevada natalidade e uma mortalidade decrescente”⁵⁹, ou a debilidade do desenvolvimento económico e social de Portugal, assim como outros *push and pull factors* mais individuais. Os fatores que ‘empurram’ são condicionados, em primeiro lugar, pela situação económica atrasada do país, o que significou para largas camadas da população condições de vida miseráveis (sobretudo em regiões rurais, longe dos centros urbanos), pobreza, salários irrisórios ou desemprego, e por conseguinte falta de possibilidades de ascensão económica ou social⁶⁰. Fatores que ‘puxam’ nos países como a França ou a

57 Cf. Herbert, Ulrich (2003): *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, p.208.

58 Cf. Gago, Carla/Vicente, Teresa (2002): “Alemanha” in: Baganha, Maria Ioannis/Ferrão, João/Malheiros, Jorge (Hrsg.). *Os Movimentos Migratórios Externos e a Sua Incidência no Mercado de Trabalho em Portugal*. Lisboa: Observatório do Emprego e da Formação Profissional, p.187.

59 Peixoto (2000), op. cit., p.167

60 Cf. também Serrão, Joel (1974): *A Emigração Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte [1972], p.65, que, embora escrevendo ainda sob o regime ditatorial, enumera: “a crise agrícola, resultante da desestruturação do sistema agrário

Alemanha são a prosperidade económica, a falta declarada de mão-de-obra e remunerações relativamente elevadas. No entanto, a decisão de emigrar pode ainda ter componentes muito pessoais, como a partida de um membro da família, ou o relato de sucesso económico por parte de outros emigrantes⁶¹.

Contudo, Baganha chama a atenção para o facto de não terem sido unicamente determinantes económicos a influenciar a decisão de emigrar ou não⁶². Há, pelo menos, dois fatores de importância neste aspeto. Primeiro, a situação política, visto que Portugal foi dominado por um regime ditatorial de orientação fascista que isolou o país do resto do mundo. Um tal regime não admitia protestos ou oposições em qualquer campo, reprimindo a liberdade de pensamento, da imprensa, de reunião, etc, com o instrumento muito eficaz que foi a PIDE. Essa estagnação política e social empurrou muita gente para a emigração. E o acréscimo da quota de emigração nos anos sessenta aponta para um segunda componente determinante: o facto de a juventude masculina ter de fazer uma grande parte do serviço militar obrigatório em África, quer dizer na guerra colonial,⁶³ fez também explodir as cifras da emigração clandestina. Em resumo, a emigração apresentou-se como única possibilidade de realizar os sonhos de um bem-estar económico e social. Aliás, uma emigração intra-europeia oferece algumas vantagens não negligenciáveis: custos reduzidos de viagem (comparando só, por exemplo, os custos de transporte), a relativa proximidade geográfica, que assegura a manutenção de contactos com a família e os amigos, a possibilidade de viagens de regresso a Portugal nas férias, o que fortalece a relação emocional à terra natal e sublinha o carácter temporal da estadia no estrangeiro, etc.

A oficial política de emigração do regime de Salazar mostra-se desde os anos 1930, no fundo muito restritiva, mas pouco coerente e

tradicional [...]; a inflação e o agravamento das condições de vida dos pobres, assalariados ou não [...]; a não participação activa das largas massas populares na condução dos negócios públicos."

61 Cf. Soares, op. cit., p.110.

62 Cf. Baganha (1993), op. cit., p.819.

63 Cf. Esteves, op. cit., p.8 ou Santos, op. cit. p.29.

até algo ambivalente. A preocupação principal do governo consistia no controle da emigração legal e na repressão da emigração ilegal maciça.⁶⁴ Responsável por esses cargos era a Junta de Emigração, instituída em 1947. A Junta examinava os pedidos oficiais e tinha o poder de os recusar ou deferir. Só podia emigrar quem gozava de boa saúde, quem sabia ler e escrever, quem tinha um emprego garantido no país anfitrião e quem se comprometia a sustentar a família deixada em Portugal⁶⁵. Em 1962, visto que os números dos emigrantes clandestinos explodiram ano após ano,⁶⁶ as competências e direitos desta Junta foram consideravelmente acrescidos para remediar essa situação deplorável do ponto de vista do regime. Teoricamente, qualquer cidadão português era livre de emigrar,⁶⁷ mas na Constituição Portuguesa não se previa um direito à emigração, pelo que “era premente a utilização de um passaporte especial para Emigrantes”,⁶⁸ que era emitido com grande parcimónia. Aliás, a emigração ‘a salto’, ou seja ilegal, constituía um crime, punível com até dois anos de prisão para os ‘passadores’ ou ‘engajadores’.⁶⁹ Contudo, se por um lado o

64 Cf. Santos, op. cit., p.30.

65 Cf. Silva-Brummel, op. cit., p.27.

66 Cf. Peixoto (2000), op. cit., p.153: “O número de emigrantes não controlados entre 1960 e 1988 deverá ter sido um pouco superior a metade dos legais [...]. Em alguns anos, nomeadamente entre 1969 e 1971 o valor de ‘clandestinos’ deverá ter mesmo ultrapassado, largamente, o de saídas oficiais”.

67 Cf. Santos, op. cit., p.30: “A ‘liberdade’ de emigrar acha-se limitada, ‘quando as circunstâncias especiais o impuseram, o Governo, Pelo Ministro do Interior, poderá determinar a suspensão total ou parcial da emigração para determinado país ou região.”

68 Ibid., p.30. “É curioso notar que, em 1944, o acesso ao passaporte ordinário estava vedado a operários e trabalhadores rurais. Apesar de se manter essa situação, ela aparecia de forma mais subtil: ‘Não será concedido passaporte ordinário a qualquer pessoa que se julgue ter o propósito de emigrar’” (p.305.).

69 Cf. Fernandes, Cláudia (2015): “A máscara europeia do emigrante português: Política e memória” In: Schmuck, Lydia/Corrêa, Marina (eds.) (2015): *Europa im Spiegel von Migration und Exil: Projektionen – Imaginationen – hybride Identitäten / Europa no contexto de migração e exílio: projecções – imaginações*

regime salazarista tentava impedir a saída em massa de jovens de sexo masculino dos quais precisava também para a guerra em África, pelo outro lado estava sempre interessadíssimo nas ‘remessas’⁷⁰ que os emigrantes enviavam para casa e que contribuíam para o desenvolvimento financeiro do país – e para o financiamento da guerra colonial. Os já mencionados acordos bilaterais para o recrutamento de mão-de-obra com a Holanda e a França em 1963 e com a Alemanha em 1964⁷¹ foram celebrados na intenção de regular e disciplinar os fluxos migratórios, o que não reduziu de maneira nenhuma os números das saídas ilegais.

Durante a primavera Marcelista, a política restritiva de emigração sofrera alguma maceração, por exemplo em 1969, com uma amnistia de todos aqueles que tinham emigrado clandestinamente⁷². Em 1970 o Secretariado Nacional da Emigração substituiu a Junta de Emigração. Para além de continuar o combate da incessante emigração ilegal e uma (falhada) tentativa de canalizar os fluxos emigratórios para as províncias ultramarinas, o Secretariado preconizou apoiar os emigrantes legais, “desde o recrutamento, realização de exames médicos, passaportes, serviços de transporte”⁷³ e manter os contactos dos emigrados com a terra natal (com vista a um eventual retorno).

Ao mesmo tempo o Estado dificultava o reagrupamento familiar para não deixar esgotar-se o fluxo das remessas, visto que com a família reunida no estrangeiro deixa de haver necessidade de enviar

– *identidades híbridas*. Berlin: Frank & Timme, p.157.

70 Cf. no que diz respeito a esse fenómeno Chaney, Rick Lamont (1986): *Regional emigration and remittances in developing countries: The Portuguese experience*. New York et al.: Praeger.

71 Vale a pena notar que a maioria dos emigrantes clandestinos se dirigiram rumo a França, que era, evidentemente, mais liberal que a Alemanha na aceitação de pessoas em condições irregulares, além de ficar mais perto e ser culturalmente mais acessível. Cf. Freund, Bodo (2007): „Portugiesen in Deutschland: Migrationszyklen, Regionalisierung, Integration und Perspektiven“ in: Henry Thorau (ed.). *Heimat in der Fremde/Pátria em terra alheia*. Berlin: Tranvia, p.107.

72 Cf. Santos, op. cit., p.144.

73 Santos, op. cit., p.37.

dinheiro para Portugal⁷⁴. Isto aponta para mais um aspeto da emigração, que nesta altura seguia um padrão bastante tradicional. Os indivíduos eram maioritariamente do sexo masculino, jovens e muitas vezes casados, mas não se pode falar num particular exôdo rural. Os emigrantes dos anos sessenta não vêm, como em tempos idos, de determinadas regiões (particularmente desfavorecidas) de Portugal, mas um critério que os une é a pouca ou quase inexistente formação escolar, junto a uma baixíssima qualificação profissional. Por isso aceitam ocupações (muito) pouco qualificadas, com frequência sujas e mal pagas no setor secundário, por exemplo na indústria automóvel, na indústria mineira, nas indústrias químicas e elétricas, na construção civil, em obras públicas ou em transportes e serviços pessoais em França e na Alemanha⁷⁵. É interessante notar que na República Federal de Alemanha quase não havia imigração clandestina, “dada que esta procurou, desde o começo, enquadrar, em bases controláveis e legalmente bem definidas, quer o processo de recrutamento quer o de integração dos estrangeiros”⁷⁶.

Relativamente à Alemanha e Portugal, é preciso constatar que Portugal só começou a participar bastante tarde, quer dizer nos anos sessenta, na transferência massiva de mão-de-obra do Sul para o Norte,⁷⁷ e nunca se tratou de elevados números de pessoas. Freund fala em 118 500 portugueses em 1973, o que significa que eles só constituíam cerca de 3% dos trabalhadores estrangeiros na Alemanha,⁷⁸ apesar do facto de, logo a partir dos meados dos anos sessenta, a

74 Cf. Miranda, Joana/Horta, Ana Paula Beja (eds.) (2014): *Migrações e género: espaços, poderes e identidades*. Lisboa: Mundos Sociais, p.77.

75 Cf. Ferrão, João (1996). “Três décadas de consolidação do Portugal demográfico moderno” In: Barreto, António (org.) (1996): *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, p.179.

76 Gago/Vicente, op. cit., p.188.

77 Cf. Baganha (1993), op. cit., p.820 ou Peixoto (2000), op. cit., p.157.

78 Cf. Freund, Bodo (2007): “Portugiesen in Deutschland: Migrationszyklen, Regionalisierung, Integration und Perspektiven” In: Henry Thorau (ed.). *Heimat in der Fremde/Pátria em terra alheia*. Berlin: Tranvia, p.107. Gago/Vicente, op. cit., p.187 falam em 121 533 pessoas em 1974 como “o ponto mais alto”.

reunificação familiar ser muito forte na comunidade portuguesa alemã⁷⁹. Porém, os motivos e os objetivos dos trabalhadores portugueses na Alemanha eram claros e bem definidos. Primeiro, a presença no país anfitrião era estimada não permanente, mas limitada a um prazo médio de aproximadamente 15 anos⁸⁰. Isto significa também que a grande maioria de emigrantes queria voltar à terra natal. O mecanismo (ideal, sonhado) era de ganhar o mais rápido possível muito dinheiro, aceitando trabalhos de todos os tipos, horas extras, etc, e economizando tanto quanto possível a fim de voltar para a terra ricos, construir a clássica casa de emigrante e melhorar o estatuto económico e social em Portugal. Para alcançar isso mais depressa, muitos portugueses faziam grandes sacrifícios para maximizar as poupanças, habitando em alojamentos baratos, sem conforto, renunciando ao consumo e a um nível de vida adequado aos seus salários. Ao que parece, os emigrantes portugueses só pensavam a curto prazo, não mostrando grande interesse por exemplo em actividades políticas ou sindicalistas o que implicava, por outro lado, que eles estavam bastante isolados na sociedade alemã⁸¹. Contudo, em muitos casos tratava-se de uma ‘ilusão de retorno’,⁸² talvez ligada ao reagrupamento familiar. Pois com a integração das crianças na sociedade alemã, o alto nível de acompanhamento médico e de vez em quando um afastamento da terra natal no decurso de muitos anos no estrangeiro tinham como resultado, isso sim, que a decisão de voltar fosse sempre adiada. Um fenómeno muitíssimo interessante nesta relação é o papel das mulheres porque, ao que parece, são elas que preferem ficar na Alemanha, onde tinham alcançado uma certa autonomia e liberdade de acção, a emigração resultando numa espécie de (pelo menos parcial) libertação feminina, “causing the rural cognitive modes about women’s place to no longer be operative”⁸³.

79 Cf. Ferrão, op. cit., p.179 ou Peixoto (2000), op. cit., p.163: “Em termos relativos, o número de migrantes ‘em família’ aumenta desde meados dos anos sessenta, supera o de migrantes ‘isolados’ em 1967 e 1968”.

80 Cf. Esteves, op. cit., p.12.

81 Cf. Herbert, op. cit., p.212.

82 Cf. Soares, op. cit., p.113.

83 Morokvasic, Mirjana (1984): “Birds of Passage are also Women ...” in: *The*

Seja como for, a questão do retorno à terra natal começou a impor-se com alguma insistência a partir de 1973. Oficialmente o encerramento das fronteiras franceses e alemãs foi, na altura, a consequência da ‘crise petrolífera’, mas no fim de contas, isso foi mais uma razão, ou até um pretexto para não admitir uma conjuntura económica internacional recessiva e sobretudo o começo de uma re-estruturação radical da economia e do mercado de trabalho que acabou por precisar de mão-de-obra barata e não-qualificada. Na Alemanha foi declarada uma paragem total do recrutamento para trabalhadores de países não pertencentes à Comunidade Europeia no dia 21 de novembro de 1973⁸⁴. Essa medida tinha também a ver com crescentes tensões sociais com as comunidades migrantes (aliás tanto em França como na Alemanha)⁸⁵. A partir dos finais dos anos setenta, a Alemanha começa a estimular o retorno dos emigrantes, o que culminou no ‘lei de apoio ao regresso dos imigrantes’ entrada em vigor no dia 28 de novembro de 1983⁸⁶. Os efeitos desta lei foram bastante perceptíveis e “fizeram supor que os regressos definitivos tenderiam a aumentar substancialmente ao longo dos décadas 80 e 90”⁸⁷.

Os motivos para o retorno eram, na maioria dos casos, pessoais: desemprego, saudades da família e da terra, razões de saúde, acidentes de trabalho, o fracasso de integração na sociedade de acolhimento, quer dizer a inadaptação à vida e ao trabalho no estrangeiro. Por outro lado, pesou o sucesso na realização dos objetivos económicos (as casas de emigrantes são um sinal visível disto), o que possibilitava uma melhoria das condições materiais de vida, assim como a promoção social em Portugal. Um número considerável de portugueses usufruía do relativamente generoso subsídio de regresso. Além disso, a mudança de regime em Portugal despertou esperanças num futuro melhor para os filhos. Em geral, aqueles que retornavam, voltavam para as regiões de onde tinham vindo, o que possibilitou recompor

International Migration Review, 18(4/1984), p.892.

84 Freund (2007), op. cit., p.107.

85 Cf. Peixoto (2000), op. cit., p.176.

86 Cf. Gago/Vicente, op. cit., p.188s.

87 Baganha (2002), op. cit. p.69. Freund (2007), op., cit. p.107 estima que 80% dos portugueses que vieram para a Alemanha regressaram a Portugal.

os contactos sociais de antes da emigração e, na maioria, as pessoas eram ainda relativamente jovens, ou seja de idades entre os 35 e 49 anos e por isso fazendo parte da população ativa⁸⁸. Nas bagagens traziam não só as poupanças materiais, mas também, no contexto das sociedades mais desenvolvidas com as quais tinham coabitado, novas ideias liberais, novos padrões de sociabilidade e sobretudo outros modelos culturais e de consumo, favorecendo, dessa maneira, processos de modernização em Portugal. E isto valeu particularmente para o estatuto das mulheres que tinham pelo menos conhecido alguns primeiros vestígios de emancipação no estrangeiro⁸⁹.

Naturalmente as coisas tinham mudado imensamente também em Portugal, depois da Revolução dos Cravos, tanto no que diz respeito à situação geral e à instauração de um regime democrático imbuído de espírito marxista, como relativamente ao problema da emigração. O Secretariado Nacional da Emigração foi substituído pela Secretaria do Estado da Emigração que inicialmente foi colocada no seio do Ministério de Trabalho e depois passou para o Ministério dos Negócios Estrangeiros em 1979. Já desde o ano de 1976 “o direito a emigrar aparece consagrado na Constituição Portuguesa (art. 44, n.º 2), concedendo a qualquer cidadão português a liberdade de emigrar e o direito a regressar”⁹⁰. O passaporte de emigrante foi abolído e a emigração clandestina acabou de ser criminalizada. Aliás, em Portugal depois do 25 de Abril de 1974 houve uma notável coincidência de duas vagas ‘re-migratórias’: a dos emigrantes europeus que voltavam e a dos retornados das províncias ultramarinas (sobretudo

88 Cf. Peixoto (2000), op. cit., p.177.

89 “Migration an incorporation of women in waged employment brings both gains and losses: they may enhance women’s exploitation but in the same time, women can gain independence, respect and perhaps awareness that their condition is not fated and that it can be changed.” Morokvasic, op. cit., p.893. E Soares, op. cit., p.123 a acrescentar: “Ganz im Gegenteil fühlten sich insbesondere die Frauen sehr gut behandelt [in Deutschland], ihrer Meinung nach viel besser als in Portugal.” (‘Tudo ao contrário, particularmente as mulheres sentiam-se tratadas muito bem [na Alemanha], na sua opinião muito melhor do que em Portugal.’).

90 Santos, op. cit., p.42.

de Angola e de Moçambique) depois da independência finalmente concedida. Portugal viveu, assim, uma espécie de duplo regresso que em poucos anos trouxe mais de um milhão de ‘novos’ habitantes, o que “transformou Portugal de país de *emigração* em país de *imigração*”⁹¹ o que causou também conflitos entre esses dois grupos, cada um sentindo-se desfavorecido em comparação ao outro⁹². São estas as circunstâncias que constituem o clima geral no qual se situa o texto literário seguinte que reflete numerosos aspetos dessa situação em contínuo movimento.

OLGA GONÇALVES *A FLORESTA EM BREMERHAVEN* (1975)

Olga Gonçalves (1929-2004) estreou-se no campo da literatura em 1972 com uma coleção de poemas intitulada *Movimentos* e nunca abandonou esta veia poética⁹³. No entanto, alcançou uma notoriedade internacional sobretudo com os seus romances, em primeiro lugar com *A Floresta em Bremerhaven* de 1975, galardeado em 1976 com o Prémio Ricardo Malheiro Dias da Académia de Ciências de Lisboa⁹⁴. Apesar de nunca ter feito a experiência da emigração, ela trata várias vezes esse fenómeno nos seus textos literários, não só em *A Floresta em Bremerhaven* mas também em *Este verão o emigrante là-bas* (1978) ou *Ora Esguardae* (1982). Outros temas que surgem

91 Esteves, op. cit., p.12.

92 “Le Portugal n’est pas en mesure, et ne le sera pas de sitôt, de mener une politique d’accueil aux émigrants qui voudraient retourner: moins encore à des vagues humaines arrivants en courtes périodes et dans de brefs délais.” Godinho, Vitorino Magalhães (1978): “L’émigration portugaise (XV^e-XX^e siècles). Une constante structurale et les réponses aux changements du monde” in: *Revista de história económica e social*, 1, p.31. O romance *Este verão o emigrante là-bas* (1978) de Olga Gonçalves tematiza expressamente este conflito.

93 Veia que continuou com *25 Composições e 11 Provas de Artista* (1973), *Só de Amor* (1975), *Três Poetas* (1981) e a coleção *Caixa Inglesa*, de 1983.

94 Cf. Ferreira, Ana Paula (1992): “Feminismo, Memória, Revolução: A palavra presa em *A Floresta em Bremerhaven* de Olga Gonçalves” in: *Hispania*, 75/1, p.78.

repetidamente na sua obra são as vivências daqueles que se viram confrontados de repente com as mudanças da Revolução dos Cravos, problemas de identidade (juvenil, mas não só), as contradições entre valores antigos e modernos, assim como o conflito entre as gerações⁹⁵. As suas histórias tematizam fenómenos como a dissolução da família burguesa, manifestam uma nova consciência de classe social ou de gênero; neste contexto aparece com insistência a questão do papel da mulher em Portugal nos anos 1970 e 1980 e da possibilidade de dar uma voz a esse ser mudo no mundo social e literário. No que diz respeito às escolhas estilísticas preferidas de Olga Gonçalves, sobressai o facto de um grande número dos seus textos estar escrito em discurso direto, o que, juntamente com o uso frequente de uma linguagem popular e até dialetal, produz o efeito de uma forte oralidade. Por outro lado, a autora utiliza muitas vezes o género do diário (ficcional), porém repleto de alusões a acontecimentos reais e atuais como notícias de jornal, emissões de rádio ou temas políticos revolucionários. Mais uma vez este facto atesta uma constante preocupação com problemas sociais e com as pessoas que estão à margem da sociedade ou da história oficial. As suas obras foram muitas vezes caracterizadas de documentais, o que, no entanto, reduz e simplifica demais a questão, como vamos ver mais adiante.

A Floresta em Bremerhaven narra a história de uma família de emigrantes, usando o microcosmo de personagens e situações peculiares dessa família para projetar o leitor no macrocosmo das vivências da (e)migração. A sua aventura começa em 1971, ou seja em plena 'primavera Marcelista', quando emigrar já não era tão mal visto pelas autoridades públicas. Também não foi uma emigração 'a salto', o casal tinha os papéis e documentos requeridos para uma saída legal. Manuel, o protagonista masculino que tinha na altura 36 anos, emigrou juntamente com a sua mulher sem nome e a filha Mena, para a Alemanha e regressou a Portugal no mês de Julho de 1974, depois da Revolução dos Cravos. No romance, os dois cônjuges contam a(s) história(s) da sua vida: as suas respetivas juventudes, os motivos que

95 Que abrange ainda de *Mandei-lhe Uma Boca* (1977), *O Livro de Olotolisobi* (1983), *Rudolfo* (1985), *Sara* (1986), *Armandina e Luciano*, *O Traficante de Canários* (1988), *Contar de Subversão* (1990) e *Eis Uma História* de 1992.

os levaram a emigrar, as razões para regressar à terra natal, e como se apresenta a atual situação sócio-política e humanitária no Portugal pós-revolucionário em 1975. Na análise que se segue, as três etapas dessa história serão cronologicamente separadas, ou seja vou tratar 1. a etapa antes da emigração, 2. a estadia na Alemanha e 3. o tempo depois do regresso. O texto não reproduz essa linearidade de maneira nenhuma, ou seja a sucessão dos acontecimentos tem de ser reconstruída algo laboriosamente a partir das narrativas de vez em quando incoerentes do marido e da mulher.

Contudo, antes de discutir o conteúdo da história, algumas observações acerca da construção formal do livro. Em princípio, o texto dá a impressão de ser um diário, quer dizer que há entradas precedidas do lugar onde os eventos relatados acontecem e que seguem a cronologia dos dias. De vez em quando há até várias entradas num só dia que são assinaladas conforme: “Nove e meia da noite” (p.16),⁹⁶ “Duas horas da tarde” (p.25), “Lusco fusco” (p.32) etc. Além disso, trata-se de um diário de férias que a narradora escreve durante duas semanas de permanência numa pequena pensão no Alentejo⁹⁷. Acham-se até indicações locais e horárias muito minuciosas. O período descrito vai de terça-feira, dia 1 de Julho até quarta-feira, dia 16 de Julho de 1975. Neste espaço temporal cabe – historicamente correto – a independência de Cabo Verde no dia 5 de Julho de 1975, o que constitui um aborrecimento para os turistas franceses (de nada interessados nas realidades do país), porque o programa da rádio está cheia dessa notícia (p.48). O lugar da história, também, é fixado geograficamente e descrito minuciosamente: o enredo desenvolve-se na maior parte em Porto Covo, ao sul de Sines, na costa alentejana com praias extensas e belíssimas, uma recém-inaugurada ‘vila turística’ em plena expansão, emoldurado no Sudeste das colinas do Cercal do Alentejo e a Ilha do Pessegueiro no Oeste (p.33). Isto significa que a história se situa

96 As indicações de página entre parênteses referem-se à edição seguinte: Olga Gonçalves, *A Floresta em Bremerhaven* (19843): Lisboa: Livraria Bertrand.

97 Silva-Brummel, Fernanda: “O diário de ficção na narrativa de Olga Gonçalves” In: Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo/Karin Hopfe (eds.) (2002): *Metamorfoses do eu: o diário e outros géneros autobiográficos na literatura portuguesa do século XX*. Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, p.187s.

numa região com pouca infraestrutura, onde o turismo dá os primeiros passos vacilantes, e Lisboa fica longe em todos os aspetos. Tudo isso é muito preciso, exato, pode-se verificar numa mapa, ou seja, dá a impressão de ser predominantemente factual e não uma ficção literária. Este facto induziu alguns críticos a afirmar que *A Floresta em Bremerhaven* é um texto documental ou um estudo sociológico⁹⁸ e que a narradora é Olga Gonçalves em pessoa⁹⁹.

No entanto, o texto não é, de modo nenhum, só ou exclusivamente um diário – e sobretudo não é um diário verdadeiro! O livro começa com alguns paratextos, que têm a função de (des-?)orientar a leitura, como por exemplo uma dedicatória “para ambos” (p.9) e um texto altamente poético e graficamente organizado com muito cuidado (p.11). E no último capítulo ou mais exatamente no fim da última entrada desse diário ficcional, o texto ‘dissolve-se’, fragmenta-se em peças de frases, até se desfilar em palavras soltas. Isto significa que este romance é visivelmente planejado, ‘feito’ no sentido do *poiein* aristotélico – e não é, em primeiro lugar, um documento sociológico como supuseram alguns críticos. Sob a perspectiva da *écriture*, o romance é construído como uma espécie de diálogo ininterrupto, no qual uma das pessoas envolvidas é continuamente chamada de ‘Senhora’, sem, no entanto, nunca responder a este tratamento ou proferir uma única palavra¹⁰⁰. Isto significa que temos aqui um caso de oralidade fingida. A linguagem é simples, com evidentes sinais de linguagem coloquial, misturada com numerosos regionalismos alentejanos como *queda* (p.36), *Alantejo* (p.67), *amaricano* (p.18) etc, e a

98 Cf. Allegro de Magalhães, Isabel. (1986): “As mulheres emigrantes e o tempo em *A Floresta em Bremerhaven*, de Olga Gonçalves” In: *Análise Social*, XXII (p.92-93), p.581, assim como Ferreira, op. cit., p.78.

99 Cf. por exemplo Alonso, Claudia Pazos (1998): “Voice and power in Olga Gonçalves’ *A Floresta em Bremerhaven*” in: *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV/1, que chama a narradora continuamente de ‘Olga’ ou Silva-Brummel (2002), op. cit.

100 No artigo citado em cima, p.446-448, Claudia Alonso Pazos supõe, simplificando demasiadamente as coisas, que esta ‘Senhora’ é idêntica à autora Olga Gonçalves; e não só ela...

Senhora nem compreende tudo o que lhe conta por exemplo um velho pescador com o qual tem, a certa altura, uma longa conversa (p.32). Mas Williams aponta para o carácter artificial de tudo isso: “Nevertheless, despite this very effective oral illusion, these texts are anything but natural”¹⁰¹. No que diz respeito a essa interlocutora muda, há, de facto, alguns paralelos com a autora Olga Gonçalves: a Senhora é professora de inglês (como a autora, p.66), e, visto que precisa de uma mesa para escrever (“A senhora escreve muito?” (p.15), dactilografa horas a fio numa máquina de escrever (p.35 passim) e enche todos os dias várias páginas (p.64), dá portanto a impressão de ser escritora. Ainda mais um detalhe biográfico parece apontar para uma identidade de Olga Gonçalves e a Senhora: um dia encontra um amigo na aldeia (“A senhora desculpe, mas é que era assim um nome esquisito, até pensei que fosse estrangeiro. Como diz? Blára? Belaira? Ah! Augusto! Esse é nome como os nossos! Augusto! Escritor, diz a senhora?” (p.49s). Obviamente trata-se do escritor Augusto Abelaira (1926-2003), que, efetivamente, era um grande amigo da autora, mas esse detalhe parece-me ser introduzido explicita e finamente para criar essas zonas indeterminadas, nas quais as fronteiras entre ficcionalidade e factualidade se apagam.

Mais importante é o facto seguinte: num certo ponto os protagonistas do romance vêm a saber por acaso que a Senhora “é só escritora de versos, que romances não escreve” (p.120) e isso entristece-os, porque tinham desejado que ela escrevesse também romances: “Se ela estivesse cá e lhe desse na ideia de escrever a nossa vida? [...] Até me regalava que escrevesse, que dissesse tudo o que lhe contei dos lavradores e dos filhos dos lavradores” (p.112s.) observa Manuel – e versos não prestam para expor e publicar as suas *passagens* (p.121). Porém, isto é exatamente o que faz a senhora: com a sua escrita ela

101 Williams, Claire (2002): “Speech Marks: Virtual Orality In.: Contemporary Portuguese Women’s Narratives” In: *Bulletin of Hispanic Studies*, v.79 (3), p.364. O plural na frase refere-se a Natália Nunes, *Assembleia das Mulheres* (1964), Olga Gonçalves, *A Floresta em Bremerhaven* (1975) e Yvette K. Centeno, *Matriz* (1988).

empresta uma voz à gente sem educação, aos analfabetos e àqueles que não têm privilégios: “A narradora demite-se da sua tradicional posição de poder e autoridade, sendo esse poder e autoridade devolvidos aos sujeitos que protagonizam a história”¹⁰², ou seja, ela regista meticulosamente a história da vida dos seus anfitriões, que estes lhe narram durante as duas semanas de férias que a autora passa com eles¹⁰³. Ela anota as suas experiências na sua linguagem inculta, aparentemente sem as redigir literariamente e interessa-se por tudo, até pelas canções de pastor que o protagonista aprendeu na sua juventude, mas dos quais só recorda alguns fragmentos (p.101ss.). Isto significa que há, efetivamente, traços ‘documentais’, mas nem por isso o texto deixa de ser altamente literário: “The narrator’s power to control the text is never relinquished [...]. She structures the narrative according to times and places, editing and selecting the conversations which construct the story she wants to tell [...]”¹⁰⁴.

ANTES DA EMIGRAÇÃO: PORTUGAL SOBRE A DITADURA

É a história antes da emigração concreta de Manuel e da sua mulher que tem um papel fulcral na intenção do texto. Na altura em que Manuel conta a sua história à Senhora, ele tem 40 anos de idade (p.20). Só casou quando já tinha 34 anos porque a sogra era contra o matrimónio (p.105), ele sabe ler um pouco mas escrever quase nada (p.107) e é uma pessoa que tem as suas ideias sobre a vida e gosta de as exprimir: “Ele fala muito, gosta muito de dizer, de explicar o que pensa” (p.15). A história da sua vida serve para mostrar de modo paradigmático quais foram as razões que levaram tanta gente abandonar a sua terra natal – e também porque regressaram para Portugal.

Manuel é uma de dez crianças sobreviventes de um total de

102 Tavares, Teresa (2001): “Um mundo que se quebra enquanto falo’: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas” In: Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (ed.), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, p.354s.

103 Martinho, Fernando J. B. (1988): “O Hóspede: A propósito de *A Floresta em Bremerhaven*” In: *Letras & Letras*, 01.10.1988, n.p.

104 Williams, op. cit., p.369.

dezasseis irmãos que a sua mãe pariu, todos, como acrescenta com orgulho, do mesmo homem, seu pai (p.21).

A família não possuía absolutamente nada, nem um pequeno campo, quer dizer que era paupérrima e habitava em casas que, com o passar do tempo, se tornaram cada vez mais miseráveis; para aquecer estas barracas nem tinham lenha verdadeira, só umas plantas secas (*chirões*), “a lenha do pobre” (p.56). A mãe tentou quanto possível cuidar das crianças, o pai – evidentemente um homem grande e robusto – trabalhou a sua vida toda, era estimado pela gente da aldeia como um homem bem disposto e alegre, mas tinha a inclinação de falar demasiado alto contra o regime de Salazar e por isso esteve várias vezes na cadeia (p.61-92). Desde a idade de sete anos Manuel teve de trabalhar: “E eu, pro mim, sou analfabeto, entregaram-me a foice aos sete anos para eu ceifar” (p.51).

E não houve trabalho no campo que ele não tivesse feito: espantar pássaros com uma lata amarrada no pescoço para impedir as aves de estragarem os arrozais; ceifar arroz, trigo e milho (p.51s.); trabalhar com bois; ordenhar ovelhas e vacas; fazer queijeiro; cozer pão; limpar galinheiros (p.60). Ele nunca teve roupa decente, faltavam-lhe sobretudo sapatos, de modo que, quando tinha de trabalhar em solo rochoso os dedos dos pés descabeçavam-se e ficavam sem unhas (p.52), ou os pés lhe gelavam nas manhãs de geada (p.54) – nessa altura ele tinha quinze o dezasseis anos de idade. Parece natural que ele se irritasse tanto por, apesar de trabalhar duramente o tempo todo e com todas as suas forças, nunca atingir grande coisa. Bem pelo contrário: tudo o que ganhou – às vezes só meia tigela de batatas (e ocasionalmente procurou entre as batatas podres que os outros deitavam fora, aquelas que ainda tinham uns bocadinhos sãos (p.114) – era apenas o suficiente para sobreviver e cuidar da sua mãe, entretanto doentíssima, que finalmente faleceu de um cancro “com licença, das partes aqui em baixo” (p.107). Porém, de vez em quando ele e os seus iguais foram até ludibriados dos seus escassos salários (Cf. a história do Galhofas, p.33s.). E o pior foi que Manuel, e as pessoas como ele, viveram, tinham de viver, continuamente apavorados por serem pobres (“E, por mim, era medo, medo deles” (p.60-91): medo dos ricos que tinham crianças sempre bem vestidos e que iam todos os

dias à escola. Medo de ser enganado e explorado sem piedade como pessoa sem direitos nenhuns e que não tinha meios para se defender. Não podia proteger-se quando os filhos do rico senhor das terras o ataram, para se divertirem, à charrua e o picaram com a aguilhada quando ele tentava desenvencilhar-se (p.53); não sabia como reagir às tentativas de aproximação homossexual de um dos filhos de outro senhor rico (p.54) e Manuel também não podia impedir as grosseiras tentativas de sedução que o irmão desse homossexual fazia para conquistar uma irmã dele (p.54s.). Nem lhe era permitido mostrar-se aborrecido quando um filho de um dos seus tantos patrões o enrolou na pele duma ovelha acabada de matar, sabendo muito embora que só podia voltar a casa ao fim da semana de trabalho para mudar de roupa:

E não me pôs prà parte da lã, não, enrolou-ma à parte de dentro. Jesus! Estava inda quente, cheia de sangue. E cheirava! Se cheirava! Chorei, deitei-me prò chão, mas eles riam, riam, como se eu fora o palhaço do circo, o que vinha com a feira. Não me deixavam soltar. Eu, com a roupa – eu conto depressa –, com a roupa toda molhada, pus-me aos gómitos. Pus-me – não me deixes pensar nisto, mulher, espera deixa-ma contar –, tive de ficar com a roupa que trazia até ao fim daquela semana, até ir a casa. Era longe a nossa casa (p.115).

Manuel conta várias vezes que os ricos não tinham piedade nenhuma para com os pobres (cf. P.45-115). Contudo, ele sabe que esta espécie de estrutura social hierárquica, na qual valia apenas o poder do dinheiro, era, de certa maneira, inerente do sistema. Quem pagava, detinha o poder e, sob o regime de Salazar, as camadas mais baixas da escala social foram ensinadas a calar a boca e aceitar todos os caprichos dos mais poderosos (p. 51), tudo isso Manuel interiorizou cedo e rapidamente. No entanto, de longe o pior de tudo, além das humilhações e do medo, era o sentimento de não valer absolutamente nada – e é isso que não consegue esquecer: “Aquela vergonha de

não ser nada, aquela raiva de não ser como eles” (p.113). Mais o facto de ele e os seus iguais serem sempre incitados a ser *humildes*, e isso nunca perdoará aos seus antigos patrões, este rancor está enraizado muito fundo: “Os cães! Ainda hoje, se os vejo, não lhes falo!” (p.53). O destino da sua mulher não foi tão mau, mas de facto também não foi muito melhor. Tendo o pai sido um guarda-fiscal, ela frequentou a escola por pouco tempo, mas só conseguiu completar a sua instrução primária com a idade de vinte e cinco anos (p.37). Ela também tinha de trabalhar arduamente como criada ou como mão-de-obra barata semeando, mondando e ceifando milho e trigo (p.42).

Além destas razões muito pessoais que impulsionaram Manuel e a sua mulher a emigrar, há algumas razões mais gerais: o leitor é informado que os jovens eram enviados para Timor para longos anos de serviço militar (p.46); além disso, Manuel conta como era a corrupção dos empregados do estado sob o regime de Salazar que, por exemplo, na ocasião de emitir o passaporte do emigrante só se mexiam se as suas mãos fossem ‘bem untadas’ (p.73); e afinal o narrador informa-nos sobre acções arbitrárias que a polícia podia dar se ao luxo (p.99), em poucas palavras, havia muitos motivos que levavam a uma decisão tão radical como a de emigrar.

Até as modalidades dessa emigração, como já disse, legal, são descritas de maneira bastante precisa. Membros da família já residentes na Alemanha tinham organizado os contratos obrigatórios de trabalho para Manuel e a sua mulher, pois receberam o bilhete do emigrante (p.18) que abrangia também uma alimentação rudimentar para a viagem de comboio (terrível, porque havia rixas, roubos, etc.). E, um dia, esse comboio com todas as carruagens cheias de emigrantes partiu para chegar, após três longos dias, a Bremerhaven.

A ESTADIA NA ALEMANHA

No livro, a Alemanha tem aspetos tão positivos como negativos, e Manuel e a sua mulher que passaram no total três anos em Bremerhaven (o primeiro, aliás, sem a filha Mena que deixaram em Portugal sob a tutela de uma prima), têm sentimentos confusos acerca desta etapa da sua vida. Ao chegar, a situação parecia-lhes verdadeiramente babélica, porque se viram confrontados com massas

enormes de emigrantes dos quatro cantos do mundo que não se entendiam uns aos outros: “Jugoslávios, húngrios, espanhóis, franceses, ingleses, amaricanos, japoneses [...] e turcos” (p.18). Dos turcos tinha uma opinião pouco vantajosa por causa dos seus estranhos costumes de alimentação (“uns porcos, tanto comiam batata crua, como comiam carne de gazela, uma carne preta que eu não sei o que era aquilo” (p.18), mas seguindo o cliché, ele detestava de alma e coração os espanhóis, julgando tanto os homens como as mulheres de falsos e manhosos porque usavam sem vergonha o facto de já saberem alguma palavra alemã para dar-se ares de chefes da situação (p.19).

Os dois cônjuges trabalhavam numa fábrica de peixe, em turnos e por ajuste, porque assim recebiam mais dinheiro. Manuel, às vezes, até assumiu vários turnos seguidos para ganhar tanto quanto possível (p.41). A sua mulher também tentava alcançar o *akkord*, para juntar mais dinheiro, a um salário de hora que era de *quatro marcos e oitenta fênis* (p.39). A fábrica de peixe – aparentemente um grupo de empresas internacional (p.40) – tinha, por exemplo, prescrições higiénicas muito severas que tinham de ser respeitados rigorosamente, mas toda a imensa e complexa instalação era organizada e coordenada da maneira perfeita e corria às mil maravilhas, o que impressionou profundamente os dois portugueses, que enquanto provincianos, nunca tinham visto nada parecido. Havia muitas comodidades que facilitavam a vida no estrangeiro. A maioria dos colegas alemães era simpática (“Tive lá bons colegas, não diferenciavam os estrangeiros da sua raça” (p.71) e os tempos antigos de Hitler tinham passado desde há muito (“É bom que desapareça tudo do tempo do Hitel!” (p.71). Sobretudo Manuel gozou bastante de uma certa liberalidade entre os sexos, que nunca tinha conhecido antes. Em primeiro lugar, gostou das jugoslavas: assemelhavam-se com as portuguesas, mas eram “mais bem feitas de corpo. Mulher alta, mulher enxuta. Sim, magra, mas não descarnada” (p.69) e durante o turno, quando o mestre não prestava atenção, “era apalpão nas curvas e aonde a mão chegasse” (p.70). Também os supermercados, sempre repletos de mercadorias, eram impressionantes: “Lá havia de tudo. Boa comida. Boa carne, boa fruta. Havia de tudo todo o ano” (p.39). A sua habitação tinha até aquecimento a óleo que, porém, acenderam apenas na casa de banho

e só no inverno para poupar dinheiro.

Finalmente havia ainda a famosa floresta em Bremerhaven, um parque artificial que eles visitavam no verão sempre que tinham oportunidade. Ali tinha regatos artificiais com barcos, cisnes e todo o kitsch pertencente a essa espécie de jardim público. E tanto as flores como as grandes árvores que ofereciam sombra verdadeira fascinaram os dois portugueses. E, apesar dessa atração ficar bastante longe da sua casa, foram lá sempre que os seus turnos o permitiam, e é esta *floresta linda* que lhes fica na memória depois do seu regresso a Portugal como o apogeu da sua estadia na Alemanha.

Contudo, na verdade havia também algumas desvantagens na cidade de Bremerhaven:

Que naquelas terras há muito frio e a gente estranha. Estranhámos tudo! Cheguei em Novembro e não vi sol! Não vi sol em Dezembro, em Janeiro, em Fevereiro, em Março. Só vi sol em Abril! O dia cinzento, sempre cinzento. Logo ali achei grande diferença. O ano a seguir já foi mais melhorado, já fez sol mais vezes, já choveu menos gelo. Sim, choveu gelo às pastas, parece algodão. Houve foi grandes trovoadas, e água a montes, nunca vi tanta água. Pra eles é igual, que os alemães queriam gelo até ao Natal, senão diziam que não era bom ano. Pra nós é que era pior. Trinta graus, trinta graus de frieza abaixo de zero (p.38).

Os verões foram muito breves, duravam só do mês de Junho até ao mês de Agosto – e a mulher, a longo prazo, não conseguiu aguentar isso, nem o trabalho tão cansativo e monótono na fábrica de peixe. A certa altura um médico aconselhou Manuel a voltar a casa, se não queria pôr em risco a saúde física e psíquica da sua mulher (p.69). Por isso os cônjuges voltaram, embora Manuel tenha preferido ficar ainda algum tempo para ganhar mais. No entanto, em retrospectiva, ambos acharam que o tempo passado na Alemanha foi, em resumo, um sucesso: “Foram três anos, três anos duma vida livre. Sim, livre,

sem preocupações” (p.67).

PORTUGAL DEPOIS DA REVOLUÇÃO DOS CRAVOS: 1975

Manuel e a sua mulher voltaram para casa de avião no mês de Julho de 1974. As suas poupanças eram suficientes para comprarem uma casa dum dos seus antigos patrões (obviamente um dos mais simpáticos, porque atuou também como testemunha de casamento), inclusive a mobília e todo o resto dos acabamentos domésticos. No entanto, apesar de ter eletricidade, a casa não está equipada com água quente (p.26), nem com banheira ou duche (p.98), e às vezes, quando o abastecimento de água falha, é preciso trazer água do chafariz da aldeia (p.49). Para poder ouvir o noticiário no rádio, Manuel tem de ir ao café (p.22), e só é possível fazer telefonemas na pequena loja da aldeia. O dono dessa loja tem saudades dos bons tempos idos, quando Salazar garantia ainda a ordem pública, e isso apesar de o seu quiosque estar agora bem montado, oferecendo muitos jornais (*Diário de Noticias, A Capital, Jornal Novo, Expresso, Tempo*) e podendo até fazer imprimir os seus postais na Itália (p.24), coisa inconcebível sob o regime do antigo ditador. Não há ninguém que distribua o correio, a gente tem de ir buscá-lo ao quiosque, mas mesmo assim, muitas coisas mudaram. Para Manuel, o mais importante é que agora se pode dizer em voz alta o que se pensa (p.52).

No campo da economia também se nota um certo progresso: em Sines, gente estrangeira, franceses, erigem uma grande refinaria de óleo, mas olham de cima para os pobres dos portugueses, e além disso esta refinaria polui o mar até às praias de Porto Covo (p.33). O governo manda construir estradas novas (p.99), estrangeiros compram terras no Alentejo e sobretudo na costa do Algarve (p.83), até aquelas que os nativos julgam de pouco valor, enganando-se redondamente nessas suas avaliações. Uma certa Amália Rodrigues, nome que Manuel e a sua mulher nunca ouviram (“Uma que se chama Amália Rodrigues, a senhora conhece quem é?” (p.57), queria até comprar a velha fortaleza na Ilha do Pessegueiro e transformá-la num hotel de luxo. É preciso admitir que a corrupção diminuiu consideravelmente, e há soldados que vão para os recantos mais longínquos do

país para se informar das necessidades concretas junto da população rural (p.104), e a gente pobre pode legalmente ocupar casas vazias (p.110ss.), o que mostra, porém, que a miséria é ainda grande. De facto, Manuel e o velho pescador mencionado acima têm sentimentos contrários acerca da atual situação em Portugal: “se, por um lado, é valorizada a experiência da liberdade e da democracia, por outro, há um sentido de decepção de expectativas relativamente ao curso que a situação está a tomar”¹⁰⁵ – e eles nem compreendem tudo o que acontece. Sendo analfabetos, só conseguem distinguir os inúmeros novos partidos a partir dos seus emblemas: há aquele “da foice” (p.51), aquele “que mostra [...] na bandeira um punho cerrado” (p.62) e afinal aquele “da foice e do martelo” (p.62); mas Manuel não sabe dizer se se trata de socialistas ou de comunistas, apesar de ter participado nas eleições. Tudo isso é sempre a mesma coisa, segundo ele, “acabam por repetir a mesma coisa” (p.62) Por último há ainda o partido que mostra na bandeira “uma seta virada prò céu” (p.62), contudo, esta gente não vem para o Alentejo, onde a maioria da população consiste em pobres trabalhadores agrícolas; evidentemente teve um certo sucesso no Norte do país porque os padres, que estão sempre do lado dos poderosos, convenceram a gente a votar neste partido (p.62).

Manuel não tem muita confiança na política, nem pode pronunciar de modo correto o nome do novo sistema político vigente: sempre diz *Mocracia*, ou seja, utiliza uma versão truncada. Quando, num certo dia tentou, por ocasião de uma manifestação em Sines, onde nem sabia por ou contra que coisa se manifestava, explicar a um ancião o que era a democracia, este velhote juntou-se à algazarra geral, gritando *Malância!* Além disso, acabou por constatar que aqueles que, já sob o velho regime, eram os privilegiados, agora, sob o novo sistema político não só exigem a voz bem alta democracia e liberdade, mas voltam a ocupar as mesmas posições social e economicamente privilegiadas como dantes (p.60s.).

Portanto, o que a ele e a um amigo também regressado da Alemanha que tinham conhecido lá, magoa e aborrece mais, é a vaga de inveja que têm de enfrentar da parte dos seus vizinhos portugueses que não emigraram. Visto que gozam de uma certa prosperidade,

105 Tavares, op. cit., p.356.

e embora tenham de continuar a trabalhar (Manuel agora trabalha como pedreiro), tudo o que fazem ou não fazem é avaliado de maneira negativa: “Vou prá obra e dizem-me: ‘Foste pró estrangeiro, mas ainda não ficaste cheio!’ Dia em que fique em casa, atiram-me: ‘Este foi ao estrangeiro, é um grande lorde, não tem preciso de trabalhar!’ Uma pessoa não sabe como é que há-de viver!” (p.77). E uma turista rica de Lisboa que só pensa no seu corpo de luxo e em fazer nudismo, e que adora produtos de cosmética franceses que a nora lhe traz de Paris, ou seja, que não dá a impressão de ser muito inteligente, faz troça dos emigrantes voltados para Portugal (p.31) e revela “na sua fala um total desprezo pelos emigrantes recém-enriquecidos”¹⁰⁶. Por isso, não é de estranhar que Manuel, de vez em quando, pense em emigrar mais uma vez, tentar a sorte no estrangeiro, talvez no Canadá (cf.106), porque Portugal é e vai continuar a ser uma “maldita terra! Só faltas, faltas! Nunca há aqui nada!” (p.110).

Contudo, apesar da situação ser muito ambígua, ele e a sua mulher não vão voltar a emigrar. Um dos motivos principais que o retêm em Portugal é o facto de ele não querer ver a sua filha criar-se como ‘mulher moderna’ – quer dizer, isto toca a questão do género, a imagem da mulher que resulta das declarações de Manuel e da sua mulher (sem nome!) e que, para o ano de 1975 é, de facto, extremamente conservadora. No estrangeiro, a mulher de Manuel ganhou bom dinheiro e ela conheceu uns inícios de emancipação, “mas é ela própria que se manifesta incapaz de completar essa evolução”¹⁰⁷ e nunca lá se sentiu bem. Regressada a Portugal, o seu lugar preferido é a cozinha. Ela trata do governo da casa, cozinha para o marido e a filha, porém, por exemplo, ela não come com eles, come *en passant* enquanto prepara a comida dos outros. É ela que tem mais instrução do que o seu marido, mas ela deixa que Manuel, o homem da casa, decida das suas vidas. Quando os seus antigos patrões a chamam, porque a criada atual adoeceu, ela vai lá trabalhar até duas semanas sem protestos e sem sequer reclamar uma remuneração (p.28). Ou

106 Allegro de Magalhães, op. cit., p.591.

107 Silva-Brummel, Fernanda (2007): “Emigração no feminino” In: Thora, Henry (Hrsg.) *Heimat in der Fremde/Pátria em Terra Alheia*, Berlin: Tranvia, p.139.

seja, temos aqui uma distribuição dos papéis entre os sexos muitíssimo tradicional, mas fica claro também que o casal adere a esta ordem de coisas (p.72s.). O estatuto da protagonista é de mulher casada sem identidade própria¹⁰⁸. Manuel e a sua mulher não sabiam o que fazer com a vida mais moderna das mulheres na Alemanha: para uma mulher vestir calças ou fatos de banho, fumar, são coisas que conhecem, que por exemplo a Senhora faz também (nesse sentido “a narradora é a única figura que põe em causa a política sexual dominante”)¹⁰⁹, mas que eles não imitariam nunca. Sobretudo têm problemas com a liberdade sexual dos meados dos anos setenta. Manuel preferiria ver a sua filha morta a vê-la dormir hoje com um, amanhã com outro, como faziam as jugoslavas na Alemanha (p.72). E embora gozasse, enquanto homem, as apalpadelas nas outras mulheres na fábrica de peixe, ele está convencido que uma mulher pertence a um único homem e isso também depois de casada (p.72). O que surpreende é o facto de essa atitude ser evidentemente internalizada através das gerações. Um exemplo prototípico disso é Guida, uma jovem que conhecem no Algarve.

Ela tem vinte anos, já não tem muita vontade de trabalhar, e mostra-se claramente contaminada pela sociedade de ostentação e de consumo que conheceu na Alemanha; na cabeça só tem o cinema, a praia e montanhas de roupa: “Her unconditional embrace of modern commodities is, however, underscored by a profoundly conservative outlook as far as relationships between the sexes are concerned”¹¹⁰: A seu namorado não permite liberdades, “disse sempre que havia de ir direita para o casamento” (p.89). Apesar de existirem os conhecidos conflitos de gerações (Guida e os seus pais brigam o tempo todo), também as mulheres da nova geração visam o casamento – em sociedades tradicionais aparentemente ainda a única base para um futuro economicamente assegurado para as mulheres. Contudo, à geração de Manuel e da sua mulher (que têm mais ou menos 40 anos) uma jovem como Guida parece uma rapariga moderna, porque já não aceita por inteiro o tradicional cânone de valores (rurais) e se orienta

108 Cf. Pazos Alonso, op. cit., p.444.

109 Tavares, op. cit., p.361.

110 (Cf. *Ibid.*, p.446).

mais pelos costumes e hábitos da cidade, que conheceu também na Alemanha.

De certa maneira, o romance é uma espécie de espelho (literário!) da sociedade portuguesa que abrange os anos da ditadura até à época pós-revolucionária, usando um exemplo muito concreto para refletir sobre a razão que terá levado tanta gente a embarcar na aventura de emigração. Os protagonistas de *A Floresta em Bremerhaven* decidiram voltar para Portugal, uma vez alcançada a liberdade política depois da Revolução dos Cravos. No que diz respeito aos primeiros anos de um Portugal democrático, constatam uma transformação social e económica, embora esta seja lenta e encontre muitas resistências. Por outro lado, foi aparentemente a emigração que contribuiu para o facto de não só a base económica dos emigrantes se consolidar consideravelmente, mas também o seu horizonte de convivência social e intercultural se alargar visivelmente. Esta consciência de alteridade leva à acentuação tanto das diferenças, como das semelhanças, as quais, sem este espelho, teriam passadas despercebidas (p.ⁱⁱⁱ). Ou seja, a emigração reforça o reconhecimento de que o género humano – como já constatava Aristóteles – costuma pensar em contrastes, mas é preciso distingui-los como tais!

BIBLIOGRAFIA

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. (1986): As mulheres emigrantes e o tempo em *A Floresta em Bremerhaven*, de Olga Gonçalves” In: **Análise Social**, XXII (92-93), p.579-597.

ALONSO, Claudia Pazos (1998): “Voice and power in Olga Gonçalves’ *A Floresta em Bremerhaven*” In: **Bulletin of Hispanic Studies**, LXXV/I, p.443-454.

AROTEIA, Jorge Carvalho (1983): *A Emigração Portuguesa: Suas*

111 Sartingen, Kathrin (2001): „Im Zeichen des Fisches – Identität und Alterität in *A Floresta em Bremerhaven* von Olga Gonçalves“ In: Wolf-Dieter Lange, Andrea-Eva Smolka (Hg.). *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*, Baden-Baden: Nomos, p.271.

Origens e Distribuição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação.

Baganha, Maria Ioannis (1993): “Principais Características e Tendências da Emigração Portuguesa” In: **Estruturas Sociais e Desenvolvimento. Actas do II Congresso Português de Sociologia**. Lisboa: Fragmentos, p.819-835.

BAGANHA, Maria Ioannis/Ferrão, Jorge/Malheiros, Jorge (co-ords.) (2002): **Os movimentos migratórios externos e a sua incidência no mercado de trabalho em Portugal**. Lisboa: Edição Observatório do emprego e formação profissional.

BESSE, Maria Graciete (1988): “*Este Verão o Emigrante Lá-Bas*, de Olga Gonçalves: O Corpo em Trânsito” In: **Letras & Letras**. 01.10.1988, p.13-14.

RIBEIRO, F.G. Cassola (1986): **Emigração portuguesa**. Algumas características dominantes dos movimentos no período de 1950 a 1984. Porto: Secretaria de Estado das Comunidades Portuguesas / Centro de Estudos.

CHANEY, Rick Lamont (1986): **Regional emigration and remittances in developing countries: *The Portuguese experience***. New York et al.: Praeger.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. (2001): Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo 2001, 2 vols.

Dicionário Eletrónico Houaiss da Língua Portuguesa 1,0.

Esteves, Maria do Céu (1991): **Portugal: País de Imigração**. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

FERNANDES, Cláudia (2015): “A máscara europeia do emigrante português: Política e memória” In: Schmuck, Lydia/Corrêa, Marina

(eds.). **Europa im Spiegel von Migration und Exil: Projektionen – Imaginationen – hybride Identitäten / Europa no contexto de migração e exílio: projecções – imaginações – identidades híbridas.** Berlin: Frank & Timme, p.153-169.

FERRÃO, João (1996). “Três décadas de consolidação do Portugal demográfico moderno” In: Barreto, António (org.) (1996): **A situação social em Portugal, 1960-1995.** Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, p.171-188.

FERREIRA, Ana Paula (1992): “Feminismo, Mémoire, Revolução: A palavra presa em *A Floresta em Bremerhaven* de Olga Gonçalves” In: **Hispania**, 75(1), p.78-85.

FREUND, Bodo (2007): “Portugiesen in Deutschland: Migrationszyklen, Regionalisierung, Integration und Perspektiven” In: Henry Thorau (ed.). **Heimat in der Fremde/Pátria em terra alheia.** Berlin: Tranvia, p.106-133.

GAGO, Carla/Vicente, Teresa (2002): “Alemanha” in: Baganha, Maria Ioannis/Ferrão, João/Mal-heiros, Jorge (eds.). **Os Movimentos Migratórios Externos e a Sua Incidência no Mercado de Trabalho em Portugal.** Lisboa: Observatório do Emprego e da Formação Profissional, p.177-224.

GODINHO, Vitorino Magalhães (1978): “L’émigration portugaise (XVe-XXe siècles). Une constante structurale et les réponses aux changements du monde” in: **Revista de história económica e social**, 1, p.5-32.

GUINOTE, Ana (1996): **Gruppenwahrnehmung im Minderheits- und Mehrheitskontext: Portugiesen in Deutschland und in Portugal.** Frankfurt/Main: Peter Lang.

HERBERT, Ulrich (2003): **Geschichte der Ausländerpolitik In: Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter,**

Flüchtlinge. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

MACHADO, Álvaro Manuel (1980): “Recensão crítica a *Este Verão o Emigrante lâ-bas* de Olga Gonçalves” in: **Colóquio/Letras**, 55, p.80-81.

MARTINHO, Fernando J. B. (1988): “O Hóspede: A propósito de *A Floresta em Bremerhaven*” In: **Letras & Letras**, 01.10.1988.

MIRANDA, Joana/Horta, Ana Paula Beja (eds.) (2014): **Migrações e género: espaços, poderes e identidades**. Lisboa: Mundos Sociais.

Morokvasic, Mirjana (1984): “Birds of Passage are also Women ...” In: **The International Migration Review**, 18(4), p.886-907.

PEIXOTO, João (2000): “A emigração” In: Bethencourt, Francisco/Chaudhuri, Kirti (eds.). **História da Expansão Portuguesa**. Bd. V – *Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, p.152-181.

PINHEIRO, Teresa (2010): ”Einleitung: Deutschland, Portugal und die europäische Migrationsgeschichte des 20. Jahrhunderts“ In: Pinheiro, Teresa (ed.). **Portugiesische Migrationen. Geschichte, Repräsentation und Erinnerungskulturen**. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, p.9-19.

SANTOS, Vanda (2004): **O discurso oficial do Estado sobre a emigração nos anos 60 a 80 e a imigração dos anos 90 à actualidade**. Porto: Alto-Commissariado para a Imigração e Minorias Étnicas.

SARTINGEN, Kathrin (2001): “Im Zeichen des Fisches – Identität und Alterität in *A Floresta em Bremerhaven* von Olga Gonçalves” in: Lange, Wolf-Dieter (Hrsg.) **25 Jahre nachrevolutionäre Literatur In Portugal: nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche**, Baden-Baden: Nomos, p.269-279.

SERRÃO, Joel (1974): **A Emigração Portuguesa**, Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

SILVA-BRUMMEL, Fernanda (1987): “**E todos, todos, se vão**”. *Emigration und Emigranten in der portugiesischen Literatur*. Frankfurt/Main: Haag & Herchen.

SILVA-BRUMMEL, Fernanda (2002): “O diário de ficção na narrativa de Olga Gonçalves” In: Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo/Karin Hopfe (eds.). **Metamorfoses do eu. o diário e outros géneros autobiográficos na literatura portuguesa do século XX**. Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, p.187-196.

SILVA-BRUMMEL, Fernanda (2007): “Emigração no feminino” in: Thorau, Henry (Hrsg.) **Heimat in der Fremde/Pátria em Terra Alheia**, Berlin: Tranvia, p.134-167.

SOARES BERETTA, Cristina (2010): “Die portugiesische Auswanderung nach Deutschland – eine empirische Untersuchung” in: Pinheiro, Teresa (ed.). **Portugiesische Migrationen. Geschichte, Repräsentation und Erinnerungskulturen**. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, p.107-130.

TAVARES, Teresa (2001): “Um mundo que se quebra enquanto falo’: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas” in: Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (ed.), **Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade**. Porto: Afrontamento, p.349-376.

WILLIAMS, Claire (2002): “Speech Marks: Virtual Orality in Contemporary Portuguese Women’s Narratives” in: **Bulletin of Hispanic Studies**, v.79(3), p.361-374.

(RE)PENSANDO VOZES SINGULARES ATRAVÉS DA LITERATURA DE ÁLLEX LEILLA

Micaela Sá da Silveira

INTRODUÇÃO

A literatura se utiliza da materialidade linguística para a construção de significados e, mais do que isso, se configura como tal a partir de aspectos políticos, sociais, culturais, midiáticos e também da literariedade (JAKOBSON, 1971). Sabe-se que a produção de sentido de um texto está diretamente relacionada à combinação de palavras para a constituição de um discurso que, por si só, é polissêmico, produzindo múltiplas interpretações, variando de leitor para leitor.

Nesse sentido, podemos dizer que uma obra literária não esgota as possibilidades de interpretação e de leituras críticas. A linguagem literária é plural e a obra literária é aberta para que o leitor reconstrua os sentidos nesta. Diante da polissemia que caracteriza o texto literário, o trabalho exegético do mesmo pode percorrer caminhos diversos e, assim, fazer emergir várias vozes que constituem a obra como um todo.

Uma das chaves de leitura utilizada para pensar a literatura contemporânea é trazer à baila a *voz* das minorias/multidões constituída de sujeitos que devem ser pensados na sua individualidade, ainda que em uma multiplicidade, pois a *voz* é o que possibilita a distinção na condição humana de pluralidade, permitindo sermos díspares e agirmos politicamente entre os demais seres humanos.

Nesse sentido, um dos nomes teóricos que pensam a *voz* é Cavarero (2011) que, em *Voices plurais*, apresenta uma análise filosófica com ramificações nas áreas de música, literatura, oralidade e *voz*. Neste texto, a autora propõe outro modo de pensar a relação entre *logos* e política, através de uma ontologia antimetafísica baseada na pluralidade de vozes singulares.

A *voz*, para Cavarero (2011), é plural justamente porque é única, incorporada, contextual e relacional. É possível perceber em sua obra a necessidade de se destacar a unicidade do sujeito que, por utilizar a *voz*, revela sua singularidade, distinguindo-se dos outros.

Nessa perspectiva, encontramos a obra de Álex Leilla, intitulada *Primavera nos ossos* (2010), como espaço de reverberação para as *vozes* que singularizam os seres, pois não apontam as questões de gêneros e sexualidades em uma perspectiva binária, tampouco caracterizam os sujeitos como sendo e/ou estando em categorias engessantes (homem **ou** mulher); nem vivenciam relações pré-definidas em heterossexuais **ou** homossexuais.

PLURALIDADE DE VOZES EM *PRIMAVERA NOS OSSOS*

A obra que destacamos para pensar a *voz* é *Primavera nos ossos* (2010), que pode ser descrita, inicialmente, como uma narrativa sobre amor e vingança. O livro – dividido em três partes: I. Luísa, II. Michel e III. Extras – conta a história de Luísa, uma mulher bem-sucedida, que se apaixona por um amigo de seu irmão ainda na infância e nutre por ele um amor ao longo da vida. Ainda que Luísa escute de Michel que este é homossexual, eles namoram e casam. O matrimônio dura exatos cinco anos, mas acaba quando o esposo de Luísa passa a se relacionar com um rapaz e decide morar com ele em outra cidade. Esse seria o resumo simplificado das relações apresentadas na obra.

O que permeia toda a narrativa são as possibilidades de envolvimento estabelecidos pelas personagens, não se limitando aos postulados sociais, ou seja, às relações que seguem um padrão hetero ou homossexual. Além disso, uma situação que merece ser olhada com acuidade no enredo desse romance é o fato de a protagonista ter sido violentada e estuprada por três homens. No livro, há um grande

ponto de tensão que está relacionado ao estupro, tendo em vista que Michel descobre que foi acometido por um câncer no mesmo espaço de tempo em que Luísa conta-lhe da violência sofrida e do seu plano de vingança.

Assim, há muitos caminhos exegéticos que nos permitem uma leitura de *Primavera nos ossos* (2010) sob a perspectiva da construção da unicidade vocálica, discutida por Cavarero (2011).

Uma leitura inicial da obra encaminha para uma validação das multidões, uma vez que em sua tessitura há personagens que fogem ao que está cunhado para uma tradição que aborda as questões de gêneros e sexualidades. Na obra em tela, temos uma ruptura, ao apresentar personagens que vivenciam suas relações no que chamamos de *entrelugar*¹², em que sujeitos apresentam performances fronteiriças, passeiam por um vão de escada e se permitem conhecer e vivenciar a diversidade das relações afetivas e sexuais, problematizando assim as categorias de gênero que são colocadas como modelo a serem seguidos (SILVEIRA, 2014).

Diante disso, percebemos que há na obra uma validação do que Preciado (2011) nomeia de *multidões queer*, que se configura como um processo de desterritorialização da heterossexualidade e homossexualidade, além de desterritorializações dos modos de subjetivação que subvertem a ordem estabelecida. As *multidões queer* e sua dimensão de anormalidades tornam-se vozes, cada vez mais potentes, a falar de si (PRECIADO, 2011).

Em uma primeira leitura, percebemos em *Primavera nos ossos* (2010) um movimento que foge à lógica engessada das relações que “não ousam falar o nome”, pois assim como a política da multidão *queer*:

Não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma

112 Ressignificação a partir do conceito de entre-lugar, discutido por Santiago ([1978] 2000) em que se preconiza o local de trânsito e descolamento fronteiro para o crescimento da cultura local. Além de pensar um pouco sobre a metáfora do vão da escada, discutida por Bhabha (1998).

multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais” (PRECIADO 2011, p.16).

Essa “política das minorias”, que se converte em uma “política das multidões”, possui capacidade de reafirmação de modos de vida que se opõem às formas de vida reconhecidas e legitimadas como normais. As multidões *queers* ocupam, na atualidade, um lugar de subversão da ordem vigente. Nesse contexto, “o monstro sexual que tem por nome multidão se torna *queer*” (PRECIADO, 2011, p.14). Assim, a política *Queer*, a política das multidões, atua no ínterim entre o que *podemos* ser e o que *devemos* ser, e nós podemos ser muitas coisas.

Essa seria uma primeira leitura possível para o texto, pois as relações afetivas e sexuais não estão ligadas às categorias pré-definidas do que é ser heterossexual/homossexual, de tal modo que Luísa problematiza o desejo de Michel para com seu igual, estabelecendo uma lógica binária que, muitas vezes, não condiz com as vivências dos sujeitos:

Ter a casa e a vida repleta de mulheres – cantoras mulheres, escritoras mulheres, amigas mulheres, chefes mulheres, colegas mulheres, dentistas mulheres, médicas mulheres, garçonetes mulheres, caixas de banco mulheres, motoristas de táxi mulheres – e, na cama, preferir homens (LEILLA, 2010, p.151).

O caminho percorrido por Luísa é o oposto ao que se tem dito popularmente, levando em consideração a segmentação binária em que homens e mulheres devem se agrupar entre os seus iguais desde a infância, cada um em seu lugar distinto (BOURDIEU, 2002).

Outra passagem que é ilustrativa para essa leitura relaciona-se com os desejos de Michel para Luísa:

Não conseguia entender quanto sentia fome e sede dela, e, ao mesmo tempo, como queria por tudo manter-se distante daquela mulher. [...] Quanto

mais fosse dela e a tivesse para si, quanto mais achava estranho querer uma mulher e, acima de tudo, uma amiga daquele jeito [...] O que queria extrapolava a satisfação física. Ao contrário, a fome aumentava quando faziam amor. Não lhe bastava o gozo. O gozo é um fato logo consumado (LEILLA, 2010, p.194-195).

Na citação acima, Michel deixa claro o seu desejo latente por aquela mulher que era capaz de fazer seu corpo despertar sensações nunca vivenciadas. É interessante perceber que, embora Michel se incluísse na categoria dos homossexuais, há em sua *voz* marcações de desejos que fogem ao que está posto para tal categoria.

A *voz* de Michel é parte das vozes singulares que destoam do discurso hegemônico e, justamente por serem *sui generis*, não cantam em uníssono e nos leva a pensar em possibilidades de relações e de desejos em que não há a necessidade de rótulos.

A teoria de Cavarero (2011) abre espaço para muitas outras vozes, na pluralidade de gêneros, as quais não têm de se ater ao gênero feminino ou masculino, ainda que possam clamar por um/a, outro/a, ambos, nenhum. Assim, pensar em uma teorização da singularidade do sujeito implica em poder dialogá-la com as teorias *queers*, de gênero e feministas.

Uma passagem que merece destaque é uma conversa entre Luísa e Michel em que, por meio da *voz*, ele se reafirma como sujeito único, um falante que expressa “qualquer coisa, comunica(m) antes de tudo a própria unicidade vocálica e o eco de uma ressonância como pré-requisitos essenciais da comunicação verbal” (CAVARERO, 2011, p.243) Vejamos:

- Dizem que meninos *gays* brincam de casinha quando pequenos.
- Mentira, eu nunca brinquei de casinha, e desconheço algum amigo meu que tenha brincado (LEILLA, 2010, p.224).

O que está problematizado nessas falas, além dos estereótipos do que vem a ser um sujeito *gay* e as preferências de Michel, é a apresentação de um sujeito o qual, mesmo se colocando em uma categoria, performatiza suas relações de modo único. Ou seja, a categoria que o localiza não é suficiente para engessar suas ações no contexto em que está inserido, tampouco suas relações.

Michel faz de sua voz uma potência revolucionária, na medida em que se diz pertencente a uma categoria, mas suas performatividades não estão necessariamente ligadas ao que se espera de um sujeito homossexual. Fica evidente que Michel afirma ser homossexual, pela ausência de termos lexicais que possam dizer de si abrangendo tamanha liberdade para corpos e relacionamentos, como é por ele vivenciado. A única forma que a língua permite que ele diga de si é através dessa categoria, pois o sistema linguístico assim nomeia. Logo, entende-se que as categorias não são suficientes, não acompanham a pluralidade de vozes e discursos que criam perspectivas para que o desejo seja efetivado.

É preciso levar em consideração que as preferências de Michel não prescindem de classificações da linguagem, pois ele é um sujeito desterritorializado e não há na linguagem palavra que abarque todas as suas possibilidades de ser; com a sua *voz*, e até mesmo com a contundência de sua negação, quando ele diz “mentira”, revela sua unicidade que precede qualquer classificação. A sua *voz* está cheia de sentidos e constitui-se desse modo porque é ele quem fala (além do que ele fala) para alguém. Embora esteja cheia de sentidos, não há na linguagem uma palavra que defina o seu próprio sentido de ser.

A relação que estava posta entre Michel e Luísa era sempre permeada por verdade e amor e, com o fim do casamento, eles se tornaram grandes amigos, um sempre estava à disposição do outro para o que precisassem. Esse sentimento era muito presente em Luísa, uma vez que ela mantinha viva a chama do amor, desde a adolescência, mesmo acreditando que “Não tem sentido amar um homem que prefere outros homens” (LEILLA, 2010, p.90). O amor que ela dedicava a Michel era tão profundo que chegara a pensar:

Se morresse agorinha, diria aos guardiões da

Entrada: ele é o homem da minha vida. Talvez os guardiões rebatessem: mas ele é viado, minha cara, ele prefere outros homens. Ela, indignada, gritaria por cima das vozes deles: ora, vão para o inferno, amava-o, ainda que fosse gay. Malditos guardiões. Teriam coragem de interferir entre ela e o grande amor? (LEILLA, 2010, p.47).

A relevância dessa passagem nos direciona ao contexto de problematizações das configurações de gênero nas relações de afeto. Ora, a declaração da protagonista para os “guardiões do céu” é incomum de se ouvir, mesmo na terra, porque foge aos paradigmas estabelecidos socialmente. É evidente que descobrir, em meio ao seu casamento, que o seu marido amava outra pessoa, um homem, ou como ela nomeou, “Um viadinho que passou a dividir a cama com ele. Retardado. Verme” (LEILLA, 2010, p.52), não foi tarefa fácil neste momento para Luísa. Podemos dizer que tal acontecimento a desestabiliza, não pelo fato de ser **outro**, visto que ela já tinha ciência das relações vivenciadas por Michel, mas por ser trocada. Por não ser mais o objeto de desejo daquele que ela ama.

Em várias passagens desse texto leilleano, encontramos vozes que se resignificam, que apresentam outras formas de vivenciar as relações e sua própria existência enquanto sujeitos que estão agindo no mundo, quebrando a necessidade imposta de *ser* algo, podendo *estar* em sua pluralidade.

“COMO UM BOOMERANG TUDO VAI VOLTAR E A FERIDA QUE VOCÊ ME FEZ É EM VOCÊ QUE VAI SANGRAR”

Adentrar em *Primavera nos ossos* (2010) por esse caminho percorrido no tópico anterior nos parece óbvio, como já anunciado. Por isso, destacamos o capítulo “Bumerangues”, narrado por Luísa, no qual apresenta com requintes de detalhes o momento em que ela assassina os homens que a estuprou. É preciso pontuar que Luísa é constituída de afetividades múltiplas, diríamos, por mais que tenha tido coragem de vingar-se de seus agressores – e talvez por isso mesmo.

Ela relaciona-se com Michel por dar vazão e valorizar mais os encontros do que os espaços rígidos de pertencimentos categóricos. E, depois, mostra toda sua potência afetiva através da violência – que é uma forma de construir sentidos marginais – extravasando todo o seu ódio por aqueles homens que a violentaram.

Embrenhar-se no universo da vingança e da violência se faz necessário para entendermos que as literaturas contemporâneas exigem do pesquisador “um novo estatuto das fontes, tanto no sentido de abrir-se para o que comumente não se inclui nos estudos literários, todas as formas de paraliteratura, quanto para olhar com outros olhares para a velha tradição literária e seus produtos” (JUSTINO, 2014, p.167).

O tópico descrevendo a vingança é todo entrelaçado com a letra da música de Renato Russo, *Boomerang Blues*, e retoma a ideia de que tudo o que é feito tem seu efeito, todas as atitudes – e por que não vozes? – como a própria lógica do bumerangue, vai e volta, é relacional, pois está para o outro, afinal, “A voz é sempre para o ouvido, é sempre relacional; mas nunca o é de peremptório como no vagido do infante: vida invocativa que se entrega inconscientemente a uma voz que responda” (CAVARERO, 2011, p.199).

A descrição de ter sido violentada por três homens e ter sobrevivido diante de tanto horror é o ponto de partida para Luísa planejar a vingança, dado que a personagem “emerge do inferno, a verdade é que ela retorna à vida. Embaçada. Descongelada” (LEILLA, 2010, p.31). Para a execução da tal vingança, Luísa fez questão de gravar todo o processo de tortura. Ela preparou tudo com antecedência. O irmão estava com ela e ajudou-a a encontrar os homens que a violentaram, mas ela foi a protagonista que fez questão de executar seu plano. Depois de ouvir os motivos que levaram os homens a escolhê-la, ela iniciou o ritual:

Começou a cortar o tecido da roupa de um, depois do outro. Da roupa passou aos membros. Os membros murchos dão trabalho. Ora a faca adentrava fácil, ora emperrava, como ela adivinhara acontecer minutos antes. Concentrou-se. Cortar o pau de um,

depois do outro. Eles suavam, espirravam sangue, faziam barulho de apito por trás das mordanças, fediavam feito porcos na dor (LEILLA, 2010, p.116).

Por mais que tenhamos obras que tratem da violência, já que esta é uma temática comum para as narrativas contemporâneas, cogitar a voz de Luísa para falar de si, para falar desse estupro e, mais do que isso, da sua vingança, nos leva ao que diz Cavarero, “a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção” (CAVARERO, 2011, p.18).

Ao apresentar a violência sofrida por Luísa, levamos em consideração que essa pode ser considerada uma *ontologia vocálica da unicidade*, proposta por Cavarero (2011), que busca individualizar multidões. Por mais que esse tipo de agressão seja (infelizmente) comum em nossa sociedade, falar da violência sofrida é um ato político. Trazer com riqueza de detalhes sua vingança é também um ato político e trazer essa vingança, esse retorno de violência realizado por uma mulher, é um ato político de permitir que a vítima assuma, nesse bumerangue, seu lugar de fala, tendo em vista que “A violência contém necessariamente uma dupla contraparte, a luta contra ela e ser ela mesma uma estratégia das lutas” (JUSTINO, 2014, p.134).

Com isso, não estamos trazendo juízo de valor para a personalidade de Luísa: se se trata de um sujeito agressivo, se possui aversão aos homens, ou se é uma assassina em potencial. Tencionamos as circunstâncias vivenciadas que a levaram a tais atitudes – políticas – pois os discursos e as ações de um sujeito são sempre relacionais e é, portanto, política, porque ocorre no coletivo.

É através da linguagem que o sujeito é considerado político, visto que não é mais redutível ao que é dito e passa a ser entendido como aquilo que espelha sua unicidade, deixando de ser uma abstração para se referir à singularidade encarnada de um ser único. Por isso, se faz necessário pensar essas vozes plurais, repensar o logos e a política, problematizar tais categorias para individualizar a reunião de vozes singulares e únicas.

Por meio dessa linguagem, percebemos os sujeitos cujas

potencialidades se materializam através do discurso, da fala e da voz que os caracterizam numa construção constante e plural, que não pode ser pensada como fixa por apresentar possibilidades de vivências múltiplas, por ser parte de uma multidão.

É através dessa potência vocálica que Luísa pode *ser* e *estar* sujeito e vivenciar seus desejos, casando-se com Michel, sujeito que se afirma enquanto homossexual, mas que vivencia com Luísa relações afetivas e sexuais; que vislumbra nela um objeto de desejo pulsante. Michel não está preso às amarras das categorias, mas a uma constante busca de dar voz aos seus desejos, dar voz à sua voz, mesmo que isso contrarie a lógica binária esperada para as questões de gêneros e sexualidades.

Tal discussão merece ser ampliada e atuante, uma vez que possibilita que os sujeitos estejam onde desejarem estar, como temos percebido em algumas obras literárias, bem como em análises que, por mais que percebam a multiplicidade de performances, acabam por negligenciar a possibilidade das relações variadas em que o desejo seja o ponto de partida e chegada para tais personagens.

A obra leilleana, de um modo geral, coloca o leitor em meio a um emaranhado de relações que, como a própria lógica da vida, não obedece aos padrões, nem títulos pré-fabricados, mas seguem o fluxo do que é e tem sido viver em tempos mórbidos. Outrossim, a materialidade dos textos nos possibilitou enxergar também que a *voz* que se diz homem e mulher pode ser a mesma *voz* que nega tais categorias, pois o que está posto socialmente para estas não abarca a dimensão performática dos sujeitos que ultrapassam os limites destas categorias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JAKOBSON, Roman, apud SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio, organização, apresentação e apêndice. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p.IX-X.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

LEILLA, Álex. **Primavera nos ossos**. São Paulo: Casarão do verbo, 2010.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista de crítica literária y de cultura**, 17, disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v.19, n.1, Apr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_

[arttext&pid=50104026X2011000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=50104026X2011000100002&lng=en&nrm=iso)>

Acesso em: 30 Mar. 2013.

SILVEIRA, Micaela Sá da. **A interface literatura e geometria**: problematizando as matizes sexuais em Álex Leilla. Dissertação (Mestrado). 2014.

DESCOLONIALIDADE, ENGAJAMENTO E IDENTIDADE POLÍTICA

Tarcianna Mirtzy Costa Andrade

INTRODUÇÃO

Quando se realiza uma análise literária, tendo como foco os termos descolonialidade e engajamento, um leque de indagações vão surgindo referentes a tais termos, eles envolvem métodos descoloniais com a desobediência política e epistêmica, tratando-se assim de um olhar latino americano sobre a modernidade numa perspectiva “descolonial”.

Esses e outros aspectos provocam uma grande desavença no sentido de apontar as grades da moderna teoria política que é ainda que não se perceba racista e patriarcal.

Nesse sentido, os sujeitos por negar o agenciamento político são classificados como inferiores, a partir daí surgem os pilares da opção descolonial, aquele que é o exemplo do intelectual moderno, que encontra-se em destaque dos demais sujeitos, vai perdendo seu prestígio, ficando sem chão para a ação de outros dirigentes e outras perspectivas.

É importante salientar dentro dessa visão descolonial, que sua função é a de reconhecer esses agentes como sujeitos do conhecimento e é de modo preciso que observamos na política a escolha decolonial, pois sem dúvida alguma a identidade em política é a única maneira de refletir descolonialmente. Desse modo, o jeito de agir ou se apegar a modos que não são descoloniais, quer dizer que

perduramos com o mesmo pensamento em meio a política imperial de identidades. A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento (MIGNOLO, 2008).

Esse trabalho, assim, tem como principal objetivo analisar como a identidade do indivíduo é formalizada aplicando os conceitos de *descolonialidade* e *engajamento* no texto literário. Tendo como objeto de pesquisa o artigo: A opção descolonial e o significado de identidade política (2008), do escritor Walter D. Mignolo (1941). Serão destacados aspectos políticos, regionais, epistêmicos, etc, que contribuem para determinação aqui apresentada.

DESCOLONIALIDADE, ENGAJAMENTO E IDENTIDADE POLÍTICA - A OPÇÃO DESCOLONIAL E O SIGNIFICADO DE IDENTIDADE POLÍTICA DE WALTER D. MIGNOLO

Em se tratando de opção descolonial, Mignolo faz vários registros a respeito da identidade em política e sobre a desobediência epistêmica, suas definições ultrapassam uma gama de explicação a respeito do pensamento descolonial. Para Mignolo um ser humano pode apropriar-se tanto de uma identidade em política como de uma desobediência epistêmica descolonial, independente que esteja na África, Europa ou que este seja um branco europeu, numa mesma maneira de um nativo mestiço ou indígena pode apropriar-se do pensamento colonial. Assim o pensamento descolonial aplica-se ao também fazer descolonial, como observamos na citação abaixo:

Todas as outras formas de pensar e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais, significam permanecer na razão imperial, ou seja, dentro da política imperial de identidades (MIGNOLO, 2008, p.290).

A opção descolonial é entendida como pensamento que circula pelo mundo e que apesar das críticas que crescem todos os dias na civilização capitalista e neoliberal vem mostrando que as formas de

seguir para o futuro não devem ser construídas das devastações, muito menos das reminiscências da sociedade e de seus aliados internos, assim uma sociedade que celebra e valoriza a vida ao invés de torná-las banais, duvidosamente será construída através da devastação dos povos ocidentais, como veremos na citação a seguir:

[...] a opção descolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender (como tem sido claramente articulado no projeto de aprendizagem Amawtay Wasi, voltarei a isso), já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/colonial. Assim, por conhecimento ocidental e razão imperial/colonial compreendo o conhecimento que foi construído nos fundamentos das línguas grega e latina e das seis línguas imperiais européias (também chamadas de vernáculos) e não o árabe, o mandarim, o aymara ou bengali... (MIGNOLO, 2008, p.290).

Dessa forma “descolonial significa pensar a partir de exterioridades de uma posição epistêmica subalterna vis à vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade” (MIGNOLO, 2008, p.304).

Nessa perspectiva quando se define o pensamento descolonial temos como instrumento a desobediência epistêmica, que possibilita que as teorias do conhecimento comecem a pensar a partir de suas próprias confirmações, fazendo com que as diferentes concepções se comuniquem entre si, como se observa no trecho onde Frantz Fanon afirma que a opção descolonial sustenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir.

Dentre as várias colaborações latentes da opção decolonial, podemos apontar seu suporte no processo de teimosia em relação às diversas colonizações e colonialidades. Dessa maneira, entendemos que ao contrastar a concepção do atual estado das coisas, a opção deve ser progressiva e engajadora (MIGNOLO, 2010).

Assim vale destacar o pensamento de Mignolo ao elogiar e diferenciar o pensamento decolonial:

Colonialidade e descolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós-moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e quem é reconhecido como a base do cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabba. A descolonialidade – em contrapartida – arranca de outras fontes. Desde a marca descolonial implícita na *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala; no tratado político de Otobah Cugoano; no ativismo e crítica decolonial de Mahatma Ghandi; na fratura do Marxismo em seu encontro com o legado colonial nos Andes, no trabalho de José Carlos Mariátegui; na política radical, o giro epistemológico de Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros (MIGNOLO, 2010, p.14-15).

Observamos que uma outra forma de linhagem é colocada sobre o argumento pós-colonial, abrangendo assim a reflexão dos movimentos sociais. Ainda nesse contexto ressaltamos o pensamento fronteiriço, sendo este, anterior ao que Mignolo chamou de pensamento decolonial.

A própria forma de vivência marca todo conhecimento gerado nas regiões onde a colonização europeia se impôs. É através da subalternidade que o pensamento é implantado e se instala na modernidade/colonialidade.

O pensamento fronteiriço, em sua opção descolonial, tem como principal objetivo pensar numa espécie de entre lugar, no conhecimento desses lugares que são historicamente subalternizados. Da mesma forma que se enquadra num projeto global deve também começar a agir, transformar e fazer a manutenção e a transformação

das histórias e culturas locais, onde a função principal é encontrar outras culturas, existências, geografias, outros modos de saber, enfim outras histórias.

E dessa forma fortalecer a existência fronteiriça. De acordo com Mignolo (2008), ainda sobrevivemos apontados pela “ferida colonial”, ou seja, somos sucessores de pensamentos que ambos os lados são a modernidade e a colonialidade.

Observa-se além disso que a escolha decolonial não tem ligação, ou seja, não é considerada como verdadeira ou imposta, muito pelo contrário, a decolonialidade define-se por opção. Outrossim é necessário analisar e entender o engajamento por partes de alguns acadêmicos que conceituam e explicitam seus pontos de vista a respeito de tal assunto.

Segundo Abdalla (2014), fica mais fácil buscar o engajamento com questões de geopolítica do conhecimento, dessa forma torna-se mais fácil construir saberes politizados e na mesma linha de pensamento de suas ideias, tornando-se mais fácil gerar e implementar melhorias sociais que possam de fato existir, ser reais para o corpo social historicamente provocado pela subalternidade e pela colonialidade internamente vinculada com a descolonialidade, como observa-se logo abaixo:

Ao ligar a descolonialidade com a identidade em política, a opção descolonial revela a identidade escondida sob a pretensão de teorias democráticas universais ao mesmo tempo que constrói identidades racializadas que foram erigidas pela hegemonia das categorias de pensamento, histórias e experiências do ocidente (mais uma vez, fundamentos gregos e latinos de razão moderna/imperial) (MIGNOLO, 2008, p.297).

De fato, analisamos que se em meio ao mundo moderno/colonial temos a criação e a modificação da história europeia desde o renascimento, entendemos que o que silenciou a voz dos cidadãos da África e dos povos indígenas no chamado Novo Mundo.

Isso se relaciona com o que MIGNOLO (2008) aponta como o fato de que a “filosofia” se tornou global o que não significa que também é “uni-versal”, assim entendemos que a base do conceito grego de filosofia foi apropriado pela inteligência ligada ao crescimento imperial/colonial e também aos princípios capitalistas e da modernidade ocidental.

Assim o engajamento com a escolha decolonial tem grande importância no desenvolvimento de condições que possibilitem uma ordem que vai dá voz a grande multidão de subalternizados. Dessa maneira fica fácil questionar que a opção decolonial se dá não apenas por um conceito ou definição, mas principalmente por ação e engajamento.

Entendemos que um dos maiores desafios do projeto decolonial não se define apenas à descolonização do colonialismo, mas sim do colonizador, daquele que tem influência no poder econômico e em estruturas de autoridade. Para Eduard Said, “o papel do intelectual, de modo geral, é elucidar a disputa, desafiar e derrotar tanto o silêncio imposto quanto o silêncio conformado do poder invisível, em todo lugar e momento em que seja possível” (SAID, 2003, p.35).

Baseado no que Mignolo fala em seu artigo existem muitos exemplos de que o pensamento decolonial vem construindo uma identidade em política quando consegue uma forma de lugar diante dos discursos que são feitos fora das regras que existem no jogo capitalista, dessa forma, há uma desobediência que pode ser observada na economia de forma mais clara, como se observa abaixo:

Não há, pois, necessidade de argumentar que a política de identidade se baseia na suposição de que as identidades são aspectos essenciais dos indivíduos, que podem levar à intolerância, e de que nas políticas identitárias posições fundamentalistas são sempre um perigo. Uma vez que concordo parcialmente com tal visão de política de identidade – da qual nada é isento, já que há políticas identitárias baseadas nas condições de ser negro ou branco, mulher ou homem, em homossexualidade e também em

heterossexualidade –, é que construo meu argumento na relevância extrema da identidade em política. E a identidade em política é relevante não somente porque a política de identidade permeia, como acabei de sugerir, todo o espectro das identidades sociais, mas porque o controle da política de identidade reside, principalmente, na construção de uma identidade que não se parece como tal, mas como a aparência “natural” do mundo. Ou seja, ser branco, heterossexual e do sexo masculino são as principais características de uma política de identidade que denota identidades tanto similares quanto opostas como essencialistas e fundamentalistas. No entanto, a política identitária dominante não se manifesta como tal, mas através de conceitos universais abstratos como ciência, filosofia, Cristianismo, liberalismo, Marxismo e assim por diante (MIGNOLO, 2008, p.289).

Portanto o autor deixa clara sua marca, mostrando que a desobediência epistêmica contradiz qualquer forma de manter um padrão nas relações sociais e econômicas da população, porém respeitando e garantindo sua independência social, epistemológica e de poder.

Outro ponto que merece destaque é quando falamos em Nina Pacari, na forma de como ela apresenta uma maneira de pensar e de agir, dentro dessa perspectiva decolonial de pensamento. Ela nos mostra quatro princípios nos quais o empoderamento político é aprovado e segue avançando.

O primeiro ponto a ser analisado por ela é *proporcionalidade-solidariedade*, este é justamente o que chamamos de pensamento político, aquele que vai gerenciar a carência ou invés de comemorar a grande concentração.

O segundo é a *complementariedade*, que diz respeito ao bem estar comunitário, e não ao bem estar da elite, ou das classes mais favorecidas, resumindo é a complementariedade dos opostos.

O terceiro é a *reciprocidade* que será justamente o que chamamos

de um trabalho onde busca-se melhorias, onde cada um tem um papel tanto de direitos quanto de deveres, trabalhando assim para o bem geral em comum.

E o quarto e último é a *correspondência* que é justamente a divisão de responsabilidades, estabelecendo assim uma forma onde todos são valorizados no que fazem.

Baseados no que Nina Pacari argumenta é que existem dois lados; o positivo e negativo, que um deles nos mostra as vantagens que o homem branco em sua essência possui e o ruim é que a mesma pode levar a argumentos fundamentalistas e essencialistas. O que deveria acontecer era percorrer no futuro e continuar trilhando de uma forma epistêmica, de pensamento descolonial como opção escolhida pela comunidade que em algum momento terminaram sendo privadas de suas próprias almas, demonstrando assim seus modos de pensar e de saber.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se nesse estudo, que o artigo analisado de Walter D. Mignolo propõe que as fases da decolonização não venha a ser classificada como uma rejeição da criação humana, ponto este que aparece de forma marcante na composição de seu artigo. É impossível destacar como a fala subalterna é uma desobediência epistêmica, um outro tipo de conhecimento que provoca uma diminuição da lógica da modernidade/colonialidade.

O estudo procurou investigar pontos que pudessem contribuir para que os saberes dos povos nativos fossem debatidos e se tornasse visível e não permanecesse nos limites da hegemônica epistemológica ocidental.

Dessa maneira para que a colaboração mútua entre as diversas formas de conhecimento aconteça verdadeiramente é importante que a cultura nativa se dispare com espaços diversos de escrita, metodologias e pensamentos diferenciados.

Mignolo destaca em sua essência os mesmo objetivos, sua forma de conduzir a organização urbana do planeta, sendo estas vivenciadas pela corrente de pensamento descolonial no qual se insere. Seu texto não é apenas um comentário sobre a descolonialidade, o

engajamento ou a identidade política, mas sim uma forma ampla descolonial de pensar e de agir. Segundo Mignolo, “o caminho para o futuro é e continuará a ser a linha epistêmica, ou seja, a oferta do pensamento descolonial como a opção dada pelas comunidade que foram privadas de suas almas e que revelam ao seu modo de pensar e de saber” (MIGNOLO, 2008, p.323).

Assim o que observamos é um engajamento geopolítico de acadêmicos, praticantes, em geral e dentro desse engajamento observamos de forma clara várias dificuldades dentro de seu reconhecimento, legitimidade e de aceitação, por aqueles que foram educados numa cultura hegemônica.

REFERÊNCIAS

QUIJANO, Aníbal (2000). “**Colonialidad del poder y clasificación social**”. *Journal of world-systems research*, v.II, n.2, p.342-386.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em Política**. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade. n.34, p.287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

SAID, Edward. **Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA: PARA UMA CARTOGRAFIA DA LOUCURA ATRAVÉS DE NOVOS CAMINHOS

Jean de Medeiros Azevedo

PRIMEIRAS PALAVRAS

Conceitualizar a loucura ou a figura do louco remete necessariamente a analisar a rede de discursos envolvida nesta configuração. Para além de uma discussão teórica, construir uma cartografia sobre os loucos na literatura é pensá-los como objeto de um estudo social e cultural de um grupo marginalizado. Assim, vista como objeto social e da cultura, a loucura é constituída por uma rede de discursos que circulam socialmente em relação ao ser do louco e da especificidade da loucura (SILVA, 2008).

Andrade, Lima e Santos (2014) afirmam que, de muitas maneiras diferentes, em cada época e contexto, a loucura, como fenômeno humano, tem sido conceituada e entendida. De longa data, os conceitos e ideias acerca da normalidade e da anormalidade têm sofrido mudanças e estas metamorfoses conceituais serviram e ainda servem de fundamento para expressões da loucura na literatura.

Constituído por símbolos e representações, o discurso sobre a loucura revela valores culturais, sociais e históricos de uma sociedade, estigma que ultrapassa as fronteiras da linguagem ou da conduta do indivíduo. Historicamente, em um discurso social dominante, o louco é visto no meio social como excêntrico com elementos de

desregramento ou comportamento transgressivo, em suma, o desvio que ameaça, que traz mal-estar para a sociedade (SILVA, 2008).

O discurso literário por ser um espaço e fonte de representações, contradições e tensões, torna-se uma arena discursiva de construção de representações, passando a ser local de expressão do fenômeno da loucura, possibilitando uma compreensão do louco como identidade social, considerado como sujeito da diferença (SILVA, 2008), aquele que fica fora da rotulagem social ocidental do organizado, coerente e ordeiro. Com isso em mente, não se torna difícil entender como loucura e literatura sempre mantiveram entrelaçamentos ao longo da história.

O próprio ato da criação literária também é visto como mantendo próxima a relação entre o literário e a loucura, já que a primeira se fundamenta na transcrição. O ato de imaginar constrói seres irreais vivendo situações fantasiosas em mundos de ilusão. Daí os escritores muitas vezes serem chamados de excêntricos, por essa proximidade com o fantasioso. Contudo, a criação dos mundos literários e o devaneio rotulado de loucura são entendidos como fenômenos diferentes.

Para Moisés (1982 apud ANDRADE; LIMA; SANTOS, 2014, p.39), o momento de criação literária vai ser referido como “transe criativo” ou “neurose artificial”, em que o autor no momento neurótico vai abandonando a realidade de maneira deliberada, embora mantenha-se na realidade em algum nível em busca de inspiração no contexto para sua estética. Daí provém a verossimilhança do universo ficcional.

Outro ponto de separação, entre a instância literária e a loucura, é que na sociedade a literatura é um exercício racional legitimado. Para Barral (2011, p.15 apud ANDRADE; LIMA; SANTOS, 2014, p.39) tomar a Literatura como predicativo da loucura seria atribuir-lhe “[...] um estatuto de um sistema ou instituição, quando a loucura é exatamente a negação de qualquer organização, coerência ou ordem”. Contudo, seria problemático buscar na obra literária índices do estado psicológico do autor? Ou mesmo ler a obra sob essa ótica?

Neste momento o ato literário não precisa se manter dentro das fronteiras que a sociedade impõe. Ao tratar de fatos humanos, sociais e históricos, ele experimentaliza o mundo através de suas estéticas

(ANDRADE; LIMA; SANTOS, 2014). Sendo assim, a loucura e os seus representantes se tornam corpus de relevante interesse por se mostrar como uma contra-linguagem (SILVA, 2008), questionando leis e valores que apontam crises e aporias na realidade sócio-histórica (BARBÉRIS, apud SILVA, 2008, p.6), conduzindo o leitor para crítica e reflexão, indicando o desconforto social, o preconceito e mesmo a finalidade do conceito de loucura ao longo da história.

Michel Foucault adverte que não devemos ficar surpresos com as inúmeras vezes em que este assunto é abordado na ficção, no teatro e no romance. “Não nos surpreendamos ao vê-la andar de fato pelas ruas [...] a loucura desenha uma silhueta bem familiar na paisagem social” (2007, p.43).

Afinal, representar os conflitos humanos, através da criação literária, é uma forma de revelar e representar a própria vida social. “[...] [O]s fenômenos da existência em sociedade, da mesma forma que os modos como o autor dá sentido a eles, constituem, dessa maneira, a substância do conteúdo e da forma literária” (SILVA, 2008, p.6).

A loucura passa a ser o caminho para a interpretação de uma determinada realidade sociocultural. O louco passa a caracterizar-se como o outro, aquele ser que, geralmente, é percebido e representado na literatura e na realidade como o excluído, desvozeado e sem lugar próprio (SILVA, 2008).

Mas, neste mundo criado, qual a realidade do autor? Qual o real da obra? Até onde vai a delimitação dos personagens reais com histórias factuais?

Surge assim um problema mais complexo, segundo Fux e Monteiro (2014), mesmo o criador da obra literária estando consciente da triplicidade do imaginário-fictício-real e brincando com esta questão através das palavras como se pode lidar com um “ser” que não é nem existente nem inexistente?; Que transita entre os polos (real/ficção) borrando seus limites?

Para Fux (2013, p.92)

O que está em jogo, [...] é descobrir como o espaço intervalar entre ficção e realidade funciona, como as interações entre esses campos são feitas. O fictício

seria um 'objeto transicional', que se move entre o real e o imaginário.

Enfim, seria um louco também um ser que nem existe nem inexistente, transitando entre irracional e o racional? A literatura se fundamenta no imaginário para criar seus mundos. O louco também não seria alguém que cria seus mundos no imaginário real? Não teria, então, organização na loucura?

A literatura, por não ser uma máquina de estado que trabalha em prol da uniformização dos sujeitos, com sua liberdade para vivenciar o mundo através de sua estética, tem seguido um percurso de desterritorialização, de questionamentos de subjetividades? Tem sido uma forma de representar sujeitos múltiplos, representações que evidenciam a falta de controle da máquina dominante?

Com estas questões em mente, percebemos que os encontros entre loucura e literatura ocorrem em função de contextos de questionamento da primeira, no sentido de se querer saber mais sobre ela. Vista como algo perceptível e intrigante gera interesse na figura do louco e na sua suposta incapacidade de falar de si.

Em se tratando especificamente da obra *Mesbugá* (2016), de Jacques Fux, sua escrita acaba por revelar aspectos particulares da construção da loucura galgando novos debates, num estar-sendo-feito que escapa às verdades incontestáveis da nossa época.

Tendo como eixo de análise a obra de Fux, este pequeno texto, inicialmente baseado no projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) se propõe a uma breve caracterização da expressividade textual que marca a literatura contemporânea brasileira exemplificada no texto do livro *Meshugá* de autoria do escritor brasileiro Jacques Fux para, em seguida, instigar uma reflexão sobre como os Estudos Pós-Coloniais podem contribuir com uma nova perspectiva para se trabalhar a temática da loucura. É importante ressaltar que estes são apenas apontamentos iniciais para o desenvolvimento futuro do projeto, não se está buscando, neste momento, perspectivas definitivas nem o esgotamento dos assuntos tratados.

Contudo, antes de tratarmos novamente sobre a loucura e

falarmos sobre os Estudos Pós-Coloniais, vamos situar Meshugá no cenário literário atual, sobretudo, nas produções contemporâneas produzidas na América Latina.

AS LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS E A INTERPRETAÇÃO DAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS DE HOJE

Estudar sobre crítica literária na contemporaneidade inevitavelmente nos fará chegar ao manifesto “Literaturas Pós-Autônomas”, de Josefina Ludmer (2010), que pondera que a produção literária da atualidade deve ser reconhecida como pós-autônoma. Garramuño (2014) observa que esta realidade foi tornada possível pelo esmaecimento de certas distinções nas práticas artísticas, o não pertencimento ao específico de uma arte ou outra em separado, um

Não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de ‘arte inespecífica’ (GARRAMUÑO, 2014, p.16).

Graças a ideias como esta se pode problematizar os limiares e divisões que conceitualizam os gêneros literários e suas formas, ideias como conto e romance, por exemplo. O flagrante texto de Josefina Ludmer vem descristalizar a própria noção de literatura, por esta não ser capaz de abarcar a expressividade textual do agora, direcionando nossos olhares para outros textos de ficção que não estão delimitados pela tradição. (SILVA, 2016). Já não se sabe ou não importa se o texto é realidade ou ficção:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora [...] Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra,

estilo, escritura, texto e sentido [...] são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (LUDMER, 2010, p.1).

Silva (2016, p.25), baseado no entendimento de Ludmer (2010), fortalece a tese de que as obras atualmente fazem parte da pós-autonomia mesmo sendo enquadradas em gêneros pelas editoras

[P]or não cumprirem os estratagemas da forma, [...] são produções textuais (não importa, aqui, os suportes em que se situam, em que passam a existir, a temática abordada, as confusões linguísticas elaboradas) que não se arrogam o direito de passar por um crivo literário, porque a noção de literatura há bastante tempo tem se elasticado. Não querem ser avaliadas pelos critérios da teoria e da crítica literárias, porque se trata de textos que não querem ser literatura (no sentido tradicional) e, embora o paradoxo se estabeleça, são publicados como literatura (no sentido atribuído hoje). Na verdade, a identidade de gênero literário a que possa pertencer o texto escrito parece ter pouca importância para o sujeito autor, cuja intenção parece centrar-se unicamente no modo de encontrar um público leitor (através da logística mercadológica, das estratégias disponíveis e usadas por cada um).

Ele ainda dirá, por exemplo, que conceitualizações canônicas como a ideia de “conto” sofre uma crise quando posta à prova diante de “determinados textos, considerados narrativas” que apresentam um afastamento do “modelo tradicional daquilo que tínhamos como ‘ato de contar’”, apoiando que há uma rasura no conceito e defende “uma noção mais aberta de ficção que possa contemplar as produções escritas de hoje” (SILVA, 2016, p.14). Daí a pertinência de se indagar sobre as maneiras como a produção ficcional da atualidade é construída e produzida e como é recebida pelos leitores (SILVA,

2016) em tempos onde “terminam formalmente as classificações literárias” (LUDMER, 2010, p.3).

A temática é campo fértil e considerada “assunto urgente no campo da teoria da literatura atual” (SILVA, 2016, p.17) porque as obras publicadas pelas editoras já, em muitos casos, não certificam os conceitos tradicionais. Também concordamos com a ideia de que é demanda de suma importância trazer para o debate no meio acadêmico dos que estão envolvidos com os estudos literários “as interfaces estabelecidas entre as escritas ou manifestações literárias e as várias linguagens, os suportes para além do livro, as concepções do que venha a ser literário nos dias de hoje” (SILVA, 2016, p.17). É preciso entender a literatura como campo aberto, que se abre a tudo que estimula e transforma, fugindo de molduras não quer estar no pertencimento, já não precisa de categorias próprias (GARRAMUÑO, 2014).

No entanto, isso não quer dizer a dizimação do que antes se entendia por literatura, apenas que nos tempos atuais temas, modelos, experiências linguísticas convivem juntas e que há espaço para toda forma de expressão textual. “Tudo depende de como se lê a literatura hoje” (LUDMER, 2010, p.4).

O “ENSAIO SOBRE A LOUCURA” E O INESPECÍFICO

A noção sobre a loucura colocada, a partir de Fux, neste trabalho é baseada no olhar diferenciado sobre a loucura, estabelecida a partir da exposição de coisas íntimas, recriação da vida e obra de diversas personalidades judaicas como o enxadrista Bobby Fischer, o matemático Perelman ou o rabino Sabbatai Zevi.

Partindo da criação textual apresentada na obra, intencionamos desnudar os mistérios do que é insano, do erótico, do ódio e do ódio de si, que juntos com a loucura acabam por representar mais exemplos de subjetividades não enclausuradas.

Muito embora o próprio título “Um romance sobre a loucura” classifique a obra como romance, a mesma é concebida por fragmentos de histórias de muitas épocas e sociedades, personagens diversos com sentimentos muitas vezes divergentes que acabam por não se articular uns com outros como num romance tradicional.

Acreditando que a neurose e a loucura do judaísmo na verdade não são nada mais do que falácias ridículas, o narrador em Meshugá acredita poder narrar irônica e sarcasticamente a história de personalidades judaicas. Acredita não ser capaz de se envolver (embora isso vá se alterando ao longo da narrativa) com as vivências de Sarah Kofman, a influente filósofa e escritora que não conseguiu lidar com seus conflitos de pertencimento a origem judaica; com Otto Weininger, e sua saga de não aceitação de si próprio culminando no fim precoce de sua vida; com Dan Burros, o judeu membro fundador do Partido Nazista e membro da KKK; ou Ron Jeremy, o *Mister Fucking Jew* que se torna ator de filmes pornô, e embora fosse cultuado e louvado pelo seus atributos, ainda é um abjeto a ser mantido longe; ou mesmo Wood Allen e suas taras e desejos latentes pela enteada.

Através de sua pluralidade de personagens que incorporarão, cada um à sua maneira, o que se chama loucura, Meshugá é constituído por uma infinidade de tramas e situações que, embora sejam partes das biografias das personagens, brinca com a ideia de realidade e ficção. É a maneira que o autor usa para apagar as fronteiras entre as duas instâncias, cai a diferenciação entre o mundo autônomo da obra e o mundo físico e exterior que lê e percebe a obra.

Para Garramuño (2014, p.21), negar a diferenciação e a demarcação de limites na escrita procura propositalmente afastar a criação textual de uma “possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade”.

Amalgamando história, literatura e ficção sobre estas figuras célebres, o autor-narrador, que horas parece ser heterodiegético, horas autodiegético, infiltra-se na mente de seus protagonistas colhendo informações para a elaboração de seu “ensaio sobre a loucura” (MOSCOVICH, 2016, primeira orelha do livro Meshugá) estimulando no leitor sentimentos de piedade, compreensão e tristeza ou mesmo convidando o leitor para participar da narrativa através de suas próprias experiências, num movimento de empatia e compadecimento.

Para Garramuño (2014, p.18)

O enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz [em obras como

Meshugá] uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si.

Essas práticas textuais que procuram desconstruir hierarquias entre autor e espectador questionando a especificidade do sujeito, do lugar, da Nação, da realidade x ficção lançam ideias de que a reflexão sobre a literatura e suas especificidades são mais importantes “pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais [...] do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade” (GARRAMUÑO, 2014, p.21-22).

E ainda, “práticas do não pertencimento [...] fazem de uma área importante da arte contemporânea um laboratório de ideias e de inspirações para pensarmos e imaginarmos [...] *como viver juntos*” (GARRAMUÑO, 2014, p.103, grifos da autora).

Como já demonstrado brevemente acima, além de se justificar por sua qualidade literária, pela construção original e instigante, a escolha pelo texto de Meshugá, objetiva entender a maneira como o discurso literário se apropria da figura do louco e da loucura instaurando (inaugurando) outras subjetividades discursivas. Parte deste estudo inclui compreender como as diversas práticas sociais, valores culturais e experiências subjetivas aparecem como elemento de construção do texto. Meshugá foi selecionada, também, por se apresentar como uma pertinente composição para se pensar e discutir questões relativas à existência da loucura e suas convenções, para os estudos das representações do louco e da loucura, ora destacando um, ora destacando o outro ou mesmo fazendo uso do maquinário científico e suas verdades descortinando o discurso social hegemônico, que escolhe quem são os marginalizados. É uma obra que permite a visibilidade de ideologias que veem a loucura como fuga da subjetividade determinada e que sobrepujam a autoproclamada neutralidade da ciência, abrindo margem para refletir a forma como a loucura, no judaísmo, foi tratada pela ciência no decorrer dos séculos e acabou

sendo considerada como algo intrínseco àquela população.

Desta forma, entendemos que os discursos sobre a loucura e sobre seus sujeitos são reiterados socialmente, ou seja, uma doença que não afeta apenas o indivíduo no meio privado e individual, reflete no social como uma anomia, o indivíduo desorientado, desvinculado do padrão do grupo social.

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS, SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DA LOUCURA NA LITERATURA

A arte e a literatura não revelam a realidade de forma clara e imediata, mas prismadas pelo sujeito produtor e mediatizadas pela crítica.

No caso do estudo da literatura, a diversidade de práticas sociais, valores culturais e experiências subjetivas são fatores constitutivos do próprio objeto literário, daí a importância de considerá-los, sob pena de o discurso acadêmico reduzir o laço da literatura com a vida concreta, bem como sua participação nos processos de transformação social (OLIVEIRA, 2009, p.22-23).

Associando a loucura, como tema crítico da existência, e seu contexto histórico-social definidor, é fácil perceber como o tema passou a ser de interesse da criação artística, inclusive a criação literária, pois esta busca seus temas na experiência humana. “Ele encarna [...] o outro do discurso, aquele de quem se fala, aquele cuja condição de excluído, perseguido e enclausurado por um sistema de poder” (JODELET, 1998 apud SILVA, 2008, p.7) o constitui como uma das figuras máximas do contraste e da diferença (JODELET, 1998).

A forma como o escritor trabalha com a alteridade do louco ou o fenômeno da loucura descortinarão como a sociedade representada se comporta em relação ao diferente (SILVA, 2008).

Levando em consideração a obra *Meshugá*, encontramos no texto literário o narrador como um personagem, e é ele quem detém o poder e a voz no interior da narrativa, por isso é importante o que ele diz e a forma como se comporta em relação à figura do louco e dos

não-loucos. O texto traz à tona as relações do louco e da não-loucura revelando o posicionamento do narrador em relação ao que representa, construindo uma imagem dentro do universo textual.

Outros ricos pontos que precisam ser analisados são as diferenças e semelhanças entre os perfis dos personagens e na abordagem do tema. Os personagens acabam mostrando uma diversidade intrínseca ao fenômeno da loucura, experiências multifacetadas, desde a fuga da realidade até uma manipulação de subjetividades. Diferentes histórias que convergirão na ideia do judeu louco, o Meshugá que encontraram e tiveram de enfrentar em algum momento de suas vidas.

Por fim, entendemos que a obra Meshugá constrói uma cartografia da loucura e do louco nas diferentes narrativas que compõem a obra, quando revelam judeus que negaram suas raízes, família, cultura e que renegam a si mesmos e acabaram por depositar suas inquietações, raivas, perdas e exclusões em escapismos diversos como forma de tentar fugir de seus próprios vazios.

Contudo, que caminhos tomar para entender a maneira como o discurso literário na obra Meshugá se apropria da figura do louco e da loucura e como instaura (inaugura) outros discursos, desvelando como a visão social sobre o sujeito louco e a loucura está marcada na obra, como ela emerge do objeto de análise? Que caminhos tomar para entender como ocorre, na obra, a subjetivação e desterritorialização do sujeito louco?

Pezzodipane (2013) aponta que o núcleo e alicerce dos estudos pós-coloniais e também sua maior contribuição é a ruptura e desconstrução com as metanarrativas que norteiam os processos coloniais e seus discursos, combatendo a construção da história única que promove a dominação entre povos baseada em diferenças hierarquizadas com a justificativa de promover o acesso à civilização. Ao romper com a história única, que perpetua a supremacia de uma estrutura ideológica e histórica, o pós-colonial passa a reescrever a história através das vozes silenciadas como a do louco.

Bhabha (1998) afirma que é necessária a produção de teorias que também tenham um comprometimento político, criticando o colonialismo e se opondo a objetos como o estereótipo, a diáspora, o subalterno, o híbrido ou as produções da cultura contemporânea

para que se possa retirar esses objetos da familiaridade do cotidiano, sugere que se passe a estranhar estes objetos, desnaturalizando-os através de um novo olhar e ponto de vista. Teixeira (2012) acrescenta que isso é necessário para que se possa se afastar dos discursos antagônicos binários e duais de oposição e de explicação da realidade que criam em torno da norma um espaço de rejeição e de inclusão (SWAIN, 2002) oferecidos pelo colonialismo por serem incompatíveis com ideias transculturais. Criam-se, desse modo, as práticas que compõem o permitido e regulam as formas de “insulto a verdade” (SWAIN, 2002).

Para Bhabha (1998) os discursos produzidos pela crítica pós-colonial demandam raciocínios que não rejeitem ou neguem a diferença que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais.

Segundo Mata (2014), os estudos no campo do pós-colonial buscam apontar caminhos para o desenvolvimento de epistemologias que destacam outros paradigmas metodológicos na análise cultural, potencializando outras formas de racionalidade, racionalidades alternativas, escapando dos “clássicos” na análise cultural e literária, afirmando que o mais importante deles é a análise das relações de poder caracterizadas pela diferença que rodeiam as interações no meio social: étnica, de raça, de classe, de gênero, de orientação sexual etc.

[...] relevante a consideração de Ella Shohat de que essa designação – pós-colonial – é pastoral pois, apontando para o final de um período, bem visível no sufixo pós, ratifica a ideia de um mundo de iguais e sem fronteiras, naturalizando as desiguais relações de poder geradas pelos efeitos homogeneizantes da globalização contemporânea, cujos circuitos (econômicos, sociais, culturais, até científicos) são orientados para o Ocidente (a Europa e a América do Norte). É este trabalho de desvelamento, que é também de desmistificação, que permite direcionar o nosso olhar para os (outros e novos) interstícios do poder (MATA, 2014, p.31).

Ainda por esta linha de pensamento, Mignolo (2008) trará para nossa contemplação um argumento que se baseia em duas teses relacionadas. A primeira tese, a identidade na política, que o próprio autor aponta como melhor do que política de identidade, é um movimento necessário de pensamento e ação no sentido de romper as grades da moderna teoria política que é racista e patriarcal por impossibilitar o agenciamento político às pessoas ditas inferiores por motivos de gênero, raça, sexualidade, etc). E estas mesmas pessoas, a segunda tese, por serem inferiorizadas tem o agenciamento epistêmico negado. Logo, o autor entende que qualquer descolonização política deve suscitar uma desobediência política e epistêmica.

A identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar descolonialmente (o que significa pensar politicamente em termos e projetos de descolonização). Todas as outras formas de pensar (ou seja, que interferem com a organização do conhecimento e da compreensão) e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais, significam permanecer na razão imperial; ou seja, dentro da política imperial de identidades. A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta (MIGNOLO, 2008, p.290).

O propósito desta reflexão é contribuir para o questionamento da lógica da construção de saberes que ainda prevalecente na investigação acadêmica, tão marcada pelas mediações metropolitanas que destinam para a produção do conhecimento vindo do meio periférico uma posição secundária e subalterna na produção de conhecimentos na atualidade, um exterior construído a partir do interior para que possa prevalecer o espaço imperial.

Eurocentrismo não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/ colonialidade (MIGNOLO, 2008, p.301).

Para concluir, entendemos que a opção pelo descolonial ou pós-colonial significa pensar a partir da exterioridade. Com uma geocrítica do eurocentrismo tenta-se um caminho alternativo de perspectivas que anulem ou, pelo menos, possam competir com a produção de conhecimento do centro (MATA, 2014). A opção pelo descolonial significa *aprender a desaprender*, para que se possa imaginar um mundo no qual muitos possam coexistir (MIGNOLO, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ratificando Mignolo (2008) a grande questão que deixamos ao final de toda essa explanação é: o que podemos fazer, enquanto pesquisadores, para pensar em categorias de pensamento de exterioridade, fugindo da história e o pensamento ocidental? A resposta ainda não foi alcançada, mas já desatamos o primeiro nó, precisamos aprender a desaprender para que possamos reaprender cada passo novamente.

O que se pode perceber ao longo desta breve leitura é que não podemos assumir postura passiva ou ingênua quando se trata de investigar valores e comportamentos humanos e explorar questões que dizem respeito ao significado de se conhecer o mundo social e os efeitos de sentido sobre a loucura, sobretudo, em ambiente tão marcado pela soberania do pensamento maquínico (GUATTARI, 1985; LAZZARATO, 2014).

Falar sobre a produção de identidades em nossa atual conjuntura histórica é extremamente necessário. Não apenas devemos pensar o mundo, mas transformá-lo. Não é apenas o pensamento pessoal e individual que precisa ser repensado, mas o próprio regime político-institucional de produção de verdades e temos na literatura e nos estudos pós-coloniais esses espaços para contestação do mundo social e seus efeitos de sentido.

Concordamos com tantos outros autores quando julgamos que

designar focos específicos de poder é o primeiro momento e ação para que se possa estabelecer comportamento antagônico contra ele. Precisamos não apenas descrever o sistema sobre a loucura e seus funcionamentos e desdobramentos, mas expor seus mecanismos de engendramento, reprodução e instituição individual e social (SWAIN, 2002) e neste caminho de conhecimento reiteramos a literatura como excelente objeto, uma vez que permite descortinar o papel dos discursos na produção de identidades sociais.

Portanto, acreditamos e por isso justificamos que fazer uso da literatura para este tipo de estudo é uma forma de resistência e libertação do sujeito e que estes mesmos estudos encontrarão e farão eco com outros focos de resistência. Afinal, numa identidade em construção o que importa é o movimento, o devir, mudar os regimes de verdade, então, significa mudar estes lugares legítimos, invertendo regras para dissipá-los.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. V.; LIMA, A. F. de; SANTOS, M. E. A. dos. A razão e a loucura na literatura: um estudo sobre o alienista, de Machado de Assis. **Revista Psicologia e Saúde**, Campo Grande, v.6, n.1, p.37-47, jun., 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2014000100006>. Acesso em: 01 set. 2017.

BARBÉRIS, Pierre. A sociocrítica. In: BERGEZ, Daniel. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.143-182.

BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 12, p. 13-38, mar./abr. 2001. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2238/1795>>. Acesso em: 5 set., 2017.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 41.ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FUX, Jacques. Divórcio: o corpo e os limites da ficção. **Revista de Letras**, Fortaleza, v.32, n.2, p.91-93, 2013.

FUX, Jacques. **Meshugá: um romance sobre a loucura**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2016. FUX, Jacques; MONTEIRO, Rebecca P. Literatura e verdades em “Felicidade demais”, de Alice Munro. **Interfaces Brasil/Canadá**, Canoas, v.14, n.18, p.253-274, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUATTARI, Félix. O inconsciente maquínico e a revolução molecular. In: GUATTARI, Felix.

Revolução molecular. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985, p.165-172.

JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Ângela (org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998, p.47-67.

LAZZARATO, Maurizio. Semiologias significantes e semióticas a-significantes na produção e na produção de subjetividade. In: **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p.53-83.

LUDMER, Josefina. Las Literaturas pós-autônomas. **Sopro**, Deserto, v.20, p.1-4, jan. 2010.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: Desconstruindo

genealogias eurocêntricas. **Civitas**, Porto Alegre, v.14, n.1, p.27-42, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185/10957>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2017.

MOISÉS, M. **Literatura**: mundo e forma. São Paulo: Cultrix, 1982.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Pesquisa literária em foco: Tendências, possibilidades e impasses. **Nonada Letras em Revista**, v.1, n.12, p.16-27, mai./set., 2009. Disponível em: <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=149>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

PEZZODIPANE, Rosane Vieira. Pós-colonial: a ruptura com a história única. **Revista Simbiótica**, Vitória-ES, v.únc., n.3, p.87-97, jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/5494/4012>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Apresentação. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas**. Campina Grande - PB: Eduepb, 2016, p.13-18

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Aspectos do conto e do romance da atualidade: problemas de ordem teórico-conceitual. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas**. Campina Grande - PB: Eduepb, 2016. p.19-59.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. **Olhando sobre o**

muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea. 2008. 219f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SWAIN, Tania Navarro. A identidade nômade: heterotopias de mim. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luis B. L.; VEIGA-NETO, Alfredo. (org.). **Imagens de Foucault e Deleuze:** ressoanâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.325-341.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Gênero, silenciamento e opressão: interfaces entre imagens e letras. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina-PR, v.24, p.59-69, dez., 2012. Disponível em : <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol24/TRvol24e.pdf>. Acesso em: 25 jan., 2018.

JUDAÍSMO E ANIMALIDADE EM ALEJANDRA PIZARNIK

Paullina Carvalho

Releo con frecuencia tus poemas y los doy a leer a otros y les tengo amor. Son lindos animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos, son lindísimos animales: hay que alimentarlos y mimarlos, son preciosas fierecillas cubiertas de piel, quizá una especie de chinchillas: hay que darles sangre de lujo y caricias. Tengo amor tus poemas, difundieran por todas partes el amor y el terror
André Pieyre de Mandiargues acerca da poesia de Pizarnik.

INTRODUÇÃO:

FLORA, BUMA, BLÍMELE, SASHA, ALEJANDRA, SÃO AS VARIANTES DE nomes próprios adotados por Alejandra Pizarnik, poeta, tradutora, crítica literária e ensaísta, nasceu em 1936, Buenos Aires, filha de imigrantes judeus de origem russa e eslava, alcançou sua morte, depois de sucessivas tentativas de suicídios e internações em hospitais psiquiátricos, aos 36 anos, em setembro do ano 1972, na mesma cidade onde nasceu. Entre a multiplicidade de nomes próprios e o sentimento de angústia por se saber uma proscrita, a saber, em distintas perspectivas que compreendiam o social, o gênero, o religioso e o literário, além do afetivo, dado sua sexualidade lésbica patologizada

pela psiquiatria e a moral de seu tempo, uma longa trajetória dedicada à literatura e a ocasião trágica de sua morte pré-anunciada em sua própria poesia e diários, constrói-se uma obra literária repleta de gestos autobiográficos e questionamentos acerca do seu fazer poético.

No contexto crítico e literário argentino, Alejandra Pizarnik teve o seu nome e sua obra associados ao movimento surrealista, notadamente caracterizado pelo caráter fantástico e ensimesmado de uma literatura que se volta para as descobertas do eu. Ao que consta na crítica, sua poética aparentemente não foi aberta aos dilemas políticos de seu tempo, mas tampouco deixou passar despercebida sua condição de mulher, lésbica e judia, tornando motivo para seus poemas, diários, peças e novela-ensaísticas, questões de fundo ético que serão explicitadas, por exemplo, nas discussões a poeta propõe em torno da opacidade da linguagem e da crise das identidades. Há que se perguntar, para que não caiamos na armadilha dos estilos que fossilizam as obras em dados períodos literários, quais questões existenciais subjazem aos temas e à dicção que constituem o universo e a linguagem pizarnikiana. A saber, o múltiplo, o silêncio, as ausências, a solidão, as esperas, são imagens e ritmos que compõem e dão aos poemas as tonalidades trágicas próprias de estados poéticos que surgem da angústia de não pertencer aos sujeitos unos, de não encontrar nas palavras o amparo para o desejo, o que nos indica o surgimento de uma consciência de quem se entende sem pátria e sem língua natal. Assim, mais do que apontar para uma experiência estética que se volta para o inefável e perfaz o indizível, precisamos discutir como essas limitações que a poeta tateia na experiência da linguagem dão conta de uma dimensão místico-religiosa do poético, mas, também, fazem parte de uma condição social que reveste a palavra com uma visão política.

Temos em vista que a obra poética de Alejandra Pizarnik já nasce tendo como cenário, político e histórico, os conflitos multiculturais e as relações multilinguísticas. Portanto, não raras vezes, suas construções poéticas e discussões críticas trazem consigo conflitos éticos que surgem mediante o deslocamento das identidades que acontece devido ao encontro com o outro, com os muitos outros, que constituem as sociedades modernas. Um ponto alto de sua escritura literária é o

caráter ambíguo de sua linguagem que, aberta à multiplicidade dos sentidos e das identidades, também é caracterizada pelo ritmo e os acentos de fala próprias dos estrangeiros. O traço performático dessa escritura consiste em fundir corpo e palavra, imagem e musicalidade, vida e arte, numa figuração que remonta aos muitos outros de nossa história política, filosófica e religiosa, a saber, o animal, o judeu, a mulher, a criança, a peregrina, etc., imagens ou máscaras que tão recorrentes na obra pizarnikiana. Assim, ainda que não seja evidenciado enquanto discurso engajado ou militante, a poeta constrói suas concepções de sujeito e de linguagem a partir dessa condição de quem se vê e sabe outra: “Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos” (PIZARNIK, 2011).

Em poucas palavras, apenas a limitação do que é o político é que torna, para parte considerável da crítica literária especializada em Alejandra Pizarnik, a relação entre as escolhas estéticas e os embates políticos algo inexistente em sua poesia. Confundindo não apenas os limites entre o estético e o biográfico, como também entre os gêneros ditos literários e testemunhais, a poeta, uma personagem que sobrevive e escapa à própria poesia, consegue manter crescente o interesse do público leitor, crítico e artístico em sua obra a partir do que seria esse intercruzamento entre o poético, a vida, o corpo, o amor, a religião, a loucura e a morte. Em todas essas intersecções entre os gêneros literários e os discursos políticos, sociais e religiosos, há um esforço crítico próprio dos poetas modernos que atentam contra as instituições literárias e sistemas de críticas que tendem a compreender que o divórcio entre a vida e a arte seria necessário não apenas para qualidade estética da obra, mas, também, para a compreensão dita adequada do leitor-expectador ante ao objeto artístico.

As convergências entre e vida e obra, o político e estético, o religioso e poético, não só foram pouco vistas como, também, rechaçadas por grande parte da crítica literária especializada na obra da poeta argentina. Para Cristina Piña (2012, p.22), umas das primeiras autoras dedicadas à crítica e aos estudos da poesia pizarnikiana, Alejandra Pizarnik é um mito, no bom e no mal sentido do termo, uma vez que mito é utilizado tanto para evidenciar a grandeza quanto pode remeter ao equívoco uma vez que mitos também disseminariam falsas

verdades. É, pois, “um lugar comum” construir a imagem mítica de Pizarnik a partir de seu “caráter de poeta maldita”, motivo este que, segundo a autora, estaria muito mais relacionado a uma herança literária de origem francesa:

Es casi un lugar común referirse al “mito Alejandra Pizarnik”, entendiendo por este su carácter de “poeta maldita”. Para formularlo con la sucesión de lugares comunes sobre los que este tipo de mitos se construye, digamos que se ha convertido en una poeta arquetípica pues se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del poeta maldito, calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Ducasse, conde de Lautrémont, Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de poeta puro que aspiraba que la vida se resumiera en un libro (PINÃ, 2012, p.22).

De acordo com essa perspectiva crítica, um conjunto de informações acerca da biografia da autora contribuirá para um “mito” de um poeta-personagem cuja consequência última seria o desconhecimento ou desinteresse do público em relação àquele que deveria ser considerado como gênero literário por excelência ou, segundo o critério de valores estéticos, o gênero maior no conjunto de sua obra, isto é, a poesia. Especialistas como, por exemplo, Cesar Aira (2004), Paola Gallo (2011) e Ana Becciu (2011), esta última sendo também a editora responsável pela reunião e escolhas dos textos publicados e publicáveis da obra de Pizarnik, para citar alguns, mostram como uma falha a adoção de “metáforas sentimentais” (AIRA, 2001, p.9) que reforcem a imagem quase que indesejada de uma “poeta trágica, suicida, psicótica, lésbica, maldita” (GALLO, 2011, p.14). O efeito que esse tipo de crítica produz, ora voltando-se contra aspectos biográficos, ora contra temáticas que mesmo habitando a poesia são

consideradas marginais, é o silenciamento acerca de temas e o rebaixamento de textos que se tornam controversos, primeiramente, de um ponto de ideológico mais do que teórico, filosófico, cultural, estético e existencial.

Para além dessa problemática moral em torno de temas tabus, criou-se uma divisão entre os gêneros considerados públicos (poesia, ensaios e teatro) e os privados (diário, cartas e relatos) que, mais do que qualquer outro fator, obedecem aos critérios de ficcionalização como determinante do valor literário dos textos. A escala de valores da crítica não se restringiu às classificações de ordem literária ou não-literária que, como dito, ocorrem de acordo com a critérios de divisão dos gêneros entre públicos e privados, estendendo-se até às obras poéticas a partir de uma classificação hierárquica dos livros publicados em períodos que foram denominados como os de imaturidade ou de maturidade poética. Assim, *La tierra más ajena* (1995), *La última inocencia* (1956) e *Las aventuras perdidas* (1958), livros publicados nos primeiros anos, tornaram-se parte de uma produção menor enquanto que obras como *Árbol de Diana* (1962) e *Los Trabajos e las noches* (1965) se enquadrariam dentro de uma qualidade estética superior devido à depuração da linguagem poética marcada, principalmente, pela concisão do verso e de certa limitação dos conteúdos que confeririam o aspecto de maior unidade temática ao conjunto dos poemas.

Todavia, se antes as qualidades poéticas que a crítica apontou estavam na concisão do verso e depuração da linguagem, com a publicação de livros como *Extracción de la piedra de la locura* (1968) e *El infierno musical* (1971), os últimos livros publicado em vida, surge-se uma dicção poética que contraria qualquer ideia de ritmo e de estilo previsto como superiores. Assumindo as formas poéticas de uma prosa vertiginosa e de uma semântica delirante, Pizarnik impõe, mais uma vez, uma ruptura em sua obra, sobretudo, no tocante aos movimentos estéticos que asseguravam seu pertencimento ao nacionalismo literário argentino. Antes disso, o ensaio-novela *La condesa sangrenta* (1966) já havia incluído novas categorias em sua escrita como, por exemplo, o obsceno e o abjeto, formas que passaram a compor também seus poemas com a publicação póstuma de *Sala de*

psicopatologia, que, por sua vez, mesmo tendo sido escrito em 1971, assim como muitos outros textos poéticos, dramáticos e ensaísticos que compõem o conjunto de sua obra, tornar-se-ia conhecido somente com a primeira reunião de suas obras completas em 2001.

Em suma, mesmo quando a argumentação da crítica defende que Alejandra Pizarnik foi uma personagem de si mesma e de sua literatura, tal visão só pode ser confirmada até certo ponto, como veremos mais adiante, contanto que não se trate de empreender discussões a partir de temas rebaixados, controversos, que apenas indicam a fragmentação da obra e da personalidade de autora nacional, erudita e puramente literária que se deseja construir com e no discurso crítico acerca de sua obra poética. A seguir, em uma passagem retirada dos diários de Alejandra Pizarnik, datada do ano de 1961, na qual a poeta recobra o sentido literário de sua existência, parafraseando um verso de Arthur Rimbaud que lhe serviu de citação em diferentes momentos (a saber, Por delicadeza perdi minha vida, parte do poema *Canção da mais alta torre*), que tem servido para a crítica sustentar o pensamento de uma literatura/poesia cujo caráter puramente fantástico apagaria as rasuras do vivido, isentando o fazer poético de preocupações políticas ou aspectos biográficos indesejados:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura (PIZARNIK, 2012, p.200).

A partir da recuperação de tal passagem, o discurso da crítica convencionou outro tipo de figura da poeta, por sua vez, mais de acordo com as expectativas das aristocracias intelectuais que estimam todos aqueles escritores e artistas que descendem da estirpe dos dândi, isto é, dos que estão separados da vida cotidiana e dos embates políticos, livres dos problemas sociais e situados numa espécie de lugar fantástico, olímpico, no qual pressupõem-se que se dão os processos de criação de alto valor literário. Temos, então, a imagem de uma poeta adequada a certo tipo de cena literária que estima personagens

quixotescos e, portanto, exóticos o suficiente para que sejam admirados pelo que possuem de beleza e de erudição mediante o domínio de tradições literárias (de origem francesas, em geral), mas que nunca se tornarão conhecidos por suas dores, sua loucura, sua inadequação para as relações convencionais, ou seja, não serão aceitos pela singularidade de seus pertencimentos afetivos desviados dos valores aristocráticos.

Nossa reflexão crítica acerca desse modelo da crítica, voltada para assegurar o caráter puramente literário da obra, tem como intenção mostrar que a poesia, afinal, não é fruto apenas da imaginação ou do delírio do poeta. Por mais fantástica que seja a apresentação desse sujeito-poema, todas as escolhas poéticas refletem uma teia de relações afetivas que estão construídas de acordo com ou contra as regras da coletividade, nunca alheias a elas, nunca indiferentes a certo conjunto de valores que são social e culturalmente convencionados. Por mais que a escritura pizarnikiana apague seus referentes discursivos, há, no conjunto de sua obra, um modo de narrar e narrar-se, poetizar, cantar, que está de acordo com a sua condição existencial, com a memória dos seus antepassados e a trajetória biográfica de sua família, com seu lugar social na comunidade portenha, sendo, pois, como toda forma de escrita, a escritura poética também forjada no calor dos conflitos das relações humanas.

Nossa abordagem, portanto, exige uma nova postura teórica diante do que é o literário, o político e quais acessos metodológicos a obra permite. Trata-se de um esforço interpretativo que, para além de escapar dos temas e abordagens já consagradas, consiste em buscar, na poesia, as temáticas e questões críticas que perfazem o nosso presente, mostrando a atualidade de sua poesia e o aspecto perene dos conflitos que o sujeito-poema pizarnikiano travou com a linguagem e a própria identidade. Optamos por utilizar, além de filósofos e críticos contemporâneos que evidenciam as relações entre literatura e cultura, linguagem e identidade, os diários, as correspondências e os ensaios de Alejandra Pizarnik, uma vez que são textos que, pelo próprio teor crítico que possuem, podem nos oferecer pistas valiosas acerca de temas como, por exemplo, linguagem, identidade, humanidade e poesia. Todas essas questões, como veremos, foram conceituadas e

debatidas pela própria poeta.

Na tentativa de problematizarmos uma história das interpretações, que manteve nossas concepções de linguagem e humano restritas aos sistemas de representação e valoração hierarquizantes, optamos por resgatar as figurações do animal, aqui, entendidas enquanto campo de intensidade existencial e ontológica que se contrapõe aos ideais filosóficos ocidentais racionalizante. De um modo geral, o Ser, imaginado e teorizado pela tradição metafísica ocidental, foi definido como humano, masculino, branco, nacional, racional, abstrato, isto é, incorpóreo, etc. Ante estas características, histórica e filosoficamente estabelecidas como leis universais e essenciais, definiu-se a existência do Outro enquanto animal, feminino, negro, estrangeiro, irracional, corpóreo, que, conseqüentemente, como parte do que é inessencial, foi subjugado ao domínio dessas leis universais que determinam os valores metafísicos do ser.

O nosso objetivo, que exige um esforço teórico-metodológico para rediscutir conceitos como literatura, humano, religião, linguagem e identidade, é explorar certas características da animalidade e do judaísmo como marca de produção discursiva das minorias que, em Alejandra Pizarnik, são vistas a partir das figurações que a poeta faz de si como, por exemplo, nos devires de loba, criança, estrangeira, judia, mulher, etc., além das evidências que se apresentam nas construções formais de uma poética que persegue relações convulsivas, presenças inquietantes, silêncios, mortes. Os devires, não obstante sejam uma tentativa de a poeta se dizer mais além de qualquer definição representativa, são ainda conseqüências de um vazio que se instaura na consciência poética ante as impossibilidades de se apoderar da linguagem e de reunir as diversas identidades que acumula ao longo de sua vida-obra. Os questionamentos da poeta, portanto, em torno da própria identidade e sobre os sentidos da linguagem conduzem o nosso pensamento rumo à animalidade ou ao inumano: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (PIZARNIK, 2011, p.2064).

DA CRISE DA LINGUAGEM À PERDA DA IDENTIDADE: UMA DISCUSSÃO SOBRE A QUESTÃO

JUDAICA EM ALEJANDRA PIZARNIK

Filha de imigrantes judeus, de origem polonesa e eslava, Flora Alejandra Pizarnik, nome de família, foi educada em ídiche e em espanhol, mais tarde, adquiriria o francês, língua da qual traduziria textos de escritores como, por exemplo, Antonin Artaud. A relação da poeta com o passado de sua família, sobrevivente do holocausto, ao lado de seu pertencimento a uma identidade nacional e ao idioma dos argentinos (frequentemente visto como a língua do outro) se tornará, cada vez mais, um ponto de tensão e reflexão crescente em sua literatura. Os conflitos que seriam de ordem individual e familiar passarão, pois, a movimentar sua produção poética (assim como sempre estiveram, anteriormente, ocupando sua escrita diarística) através de questionamentos que a poeta faz acerca de si mesma e do seu lugar dentro das tradições literárias e da cultura argentina.

Com efeito, a busca por legitimação para sua escrita e para seu lugar de escritora perpassa uma preocupação por apropriação da língua e de certo conhecimento das tradições literárias. Está presente, em sua trajetória biográfica e intelectual, o ingresso no curso de Letras, o qual abandonaria para se dedicar exclusivamente à poesia, mais tarde a frequência em aulas de teoria literária, na mesma universidade de Filosofia e Letras de Buenos Aires, cursos em história da religião e literatura francesa, na Sorbonne, etc. Tais preocupações que giram em torno do esforço para adquirir um capital literário, cultural e linguístico estão testemunhadas, especialmente, em seus diários, porém de forma emblemática na luta que trava com a linguagem em sua poesia e, mais explicitamente, na forma como vai adotando um estilo de prosa poética profundamente divergente das tradições estéticas de sua época.

Nos cadernos que, hoje, compõem os seus diários, entre o período de novembro de 1963 e julho de 1964, a poeta, que passava, nesse momento, uma temporada de quatro anos de estudos literários e trabalho como tradutora em Paris, dizia:

Sin que nada lo corrobore, comienzo a confiar em mis posibilidades literarias. A. me dijo que mi dificultad para manejarme com los verbos obedece a mi

origen judío. Pero el sábado me descubri hablando en idioma literario. A. me escuchaba com certo asombro (PIZARNIK, 2017, p.641).

Na visão da autora, o domínio das normas linguísticas e das tradições literárias seria uma arma necessária para legitimar suas produções poéticas. Faz parte da construção da sua obra e da perseguição do seu destino de escritora a luta com a linguagem e com as normas que determinam o funcionamento linguístico e literário do texto. As relações da poeta com a língua materna nunca foram de total confiança, revelando que, ao lado de sua necessidade de adquirir recursos formais, estão os reflexos desse lugar de instabilidade social e existencial desde o qual autora passou se reconhecer.

Por qué quiero estudiar letras? Para que me den confianza en mis movimientos internos, para apropiarme de la tradición más externas, de la retórica sobre todo. Desconfianza en mí, en mi imaginación, miedo y desconfianza (Idem, p.661).

Como alguém que se enxerga de fora das tradições literárias e da cultura dominante, tal uma estrangeira que busca aprender o idioma do outro para se inserir nas relações sociais, Alejandra Pizarnik trata a materialidade do poema, da arte literária, com “medo e desconfiança”, escrever se tornará uma luta contras as ameaças do silêncio, do esquecimento, visto que é com e contra as próprias limitações intelectuais e sociais que a poeta persegue seu destino de escritora e tornar-se uma poeta reconhecida. A experiência da linguagem, portanto, revela que o seu desamparo não é apenas metafísico, místico ou literário, mas, sobretudo, sociocultural. Acerca de sua inabilidade para falar e também atender a algumas formas musicais que se exige da escrita poética, Pizarnik (2017, p.849) diz “yo soy sorda a la música del idioma. Entera y absolutamente sorda. Esto se conforma con mi astenia y mi tartamudez. Pero no; es un asunto de cultura”.

Dentre outros fatores, o que mais marca sua separação da comunidade literária e das relações humanas é sua incapacidade de falar,

de se comunicar com (ou, apenas como) os outros. Nos testemunhos que encontramos em seus diários, a poeta faz menção ao assombro dos seus interlocutores ante ao que seria uma “curiosa entonação” e outras “dificuldades orais” que se revelam no acento e no som de sua fala que, ao que consta, dava sinais de tartamudez independente do conhecimento linguístico dos idiomas. Aquilo que a poeta entende como dificuldade de “perceber a melodia de uma frase” intromete-se no próprio ritmo de sua escrita, transpondo-se para a linguagem poética o ritmo interrompido e asfíxiante de sua voz:

Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formas oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quién o a qué regalar (Ibdem, p.674).

Tais questões, em princípio de ordem linguística, dão conta de uma condição de quem se sente de fora dos domínios da linguagem e, conseqüentemente, fora das relações humanas. Como alguém que busca se apropriar da língua, sem, todavia, alcançar a totalidade do conhecimento necessário para disfarçar as faltas de quem fala com a inabilidade de um estrangeiro, a poeta luta para formular a ordem das frases. Essa relação com a linguagem parece remeter a condição de outro poeta judeu, Paul Celan, cujos mecanismos poéticos comentará Jacques Derrida (2001), em *A Língua não pertence*, como resultado de conflitos em que a consciência da “inapropriação” das normas faz com que o poeta habite tal um estrangeiro em sua própria língua natal. Afinal, a língua nunca chega a pertencer, em sua totalidade, a nenhum falante. É, nessa perspectiva, que recobra as idiossincrasias da linguagem aberta à pluralidade de idiomas e de usos dos sujeitos que a literatura e a poesia falam em sua própria estrutura, tonalidade e semânticas ora “assombrosas”, na expressão de Pizarnik, ora anômalas, nos termos de Deleuze e Guattari (2008).

Para Suzanne Zepp (2012), no entanto, a questão judaica, na maioria das vezes, esteve separada da poesia e se apresentará apenas

de forma isolada nas produções literárias publicadas pela poeta em seus últimos anos. Assim, mesmo reconhecendo que exista um paralelo entre poesia e judaísmo, a autora repete o paradigma de uma crítica que aponta o elemento judaico enquanto um assunto menor, um tema controverso, ou seja, mais um ponto de discussão polêmica em que os críticos se dividem, defendendo ou negando, ao passo que vai tornando a presença desse elemento ou determinada entrada inaceitável na obra. Assim, Zepp (2012), por um lado, ao tratar os elementos judaicos como episódicos na obra poética, por outro, faz um resumo da trajetória familiar de Pizarnik dentro do quadro histórico do nazismo e reflete se realmente a poeta poderia ter sido indiferente aos acontecimentos que marcaram tragicamente a vida de seus familiares que, ao que consta em sua biografia, tampouco a própria parece ter escapado. Segundo a referida crítica:

Casi todos los parientes de la familia Pizarnik que habían permanecido en Europa fueron asesinados por los alemanes. Tras la muerte de su padre, Alejandra Pizarnik trató el tema de su origen también en su trabajo literario aunque aisladamente, como en el texto en prosa *Los muertos y la lluvia* del año 1969, en que se encuentran referencias intertextuales sobre el Midrasch y sobre la liturgia del Kaddisch, y motivos parecidos se pueden encontrar otros textos de su trabajo literario de estos años hasta su suicidio, el 24 de septiembre de 1972 (ZEPP, 2012, p.105).

O fragmento acima revela, em grande parte, um desconhecimento da crítica em torno do judaísmo na poética e na escrita íntima pizarnikiana. Falta, em grande parte dessa crítica, tal dito no início de nosso texto, uma discussão sobre o que está por trás de certos poemas que tratam sobre morte, solidão, angústia, silêncios, ausências, errâncias de destinos e não pertencimento às relações e as impossibilidade afetivas. Em suma, a recusa da presença do judaísmo na obra poética deve-se tanto à desatenção aos detalhes que perfazem os poemas quanto a uma concepção de linguagem restrita ao conceito de

representação, pois, embora a poeta não faça do discurso poético um tratado religioso judaizante, tampouco deixa de introduzir valores, sentimentos, intensidades, assim como elementos formais que fazem parte das estruturas narrativas religiosas que, para dizer nos termos de Guattari (2006), são como verdadeiros *ritornelos* de um eu poético que remete sempre sua concepção de identidade e linguagem aos valores da diáspora e a memória de sua condição existencial e familiar.

O grande salto da crítica, no entanto, quando esta reconhece a judaicidade da autora ou a presença do judaísmo na poesia, consiste em traçar discussões pertinentes aos conflitos multiculturais presentes enquanto materialidade linguística e questionamentos acerca do lugar de pertencimento histórico do sujeito poético que, todavia, segue divorciado das vicissitudes de seus afetos, de sua memória familiar e de relações com as narrativas religiosas. É o sujeito da materialidade linguística que importa, afinal, em conflito com a palavra, não com a vida, não com as tradições fora da atmosfera literária. Apaga-se, assim, uma série de detalhes textuais e discursivos que invadem a obra poética com vocativos, concepções de linguagem e estruturas poéticas, cujos diálogos e formatos estão em relação de intertextualidade, arquitextualidade e interdiscursividade com os gêneros do discurso, conceitos bíblicos e práticas religiosas de origem judaica, além de outras causas que extrapolam o estético e dão conta dessa relação ética do texto poético com uma concepção de vida, morte, deus e identidade que joga sempre com uma memória judaica.

Em outras palavras, as relações que a linguagem poética pizarnikiana estabelece com o judaísmo estão fora do eixo da afirmação metafísica. Se há uma forma de especificar essas relações em termos teológicos e filosóficos, o apofático estaria mais próximo da natureza dessa linguagem poética em que as presenças dos elementos judaicos se dão por via da negação e do esquecimento, da ausência do divino, da impossibilidade de ser, isto é, o judaísmo figura os rastros que deixam no poema a impressão de um diálogo ou, mais das vezes, de eco de vozes dissonantes. O judaísmo é, tantas vezes, uma atmosfera que paira no campo das intensidades poéticas. É preciso, pois, compreender que assim como a religião judaica abrange múltiplas ramificações teológicas que pluralizam as tradições hermenêuticas em torno dos

textos bíblicos, há, também, diferentes formas de ser, ver-se, sentir-se e dizer-se judeu.

A partir desse lugar de entre culturas, entre línguas, entre viventes, entre mundos, próprio dos cenários multiculturais que se fomentam no contexto do pós-guerra, conforme a crítica de Adélaide de Chatellus (2013) apresenta, a obra poética de Alejandra Pizarnik configura um roteiro de busca por si mesma e por uma linguagem que fale na multiplicidade das línguas e das identidades que a poeta soma em sua vida-obra. Nessa condição de herdeira ou, até mesmo, por contágio, se quisermos seguir de acordo com a proposta pós-epiciana de Deleuze e Guattari (2008), do exílio dos pais e de neta do holocausto, Alejandra Pizarnik desenvolve um forte sentimento de exclusão em relação à comunidade cultural, literária e, também, linguística dos argentinos. Assim, a condição de judia sem pátria, sem língua, sem deus, sem família, sem História oficial, parece possibilitar a visão de certo tipo de especial de humanidade e de realidade ontológica que não se definem pelo pertencimento, de ordem linear e hierarquizante, ao mundo e à linguagem humana.

A discussão sobre o judaísmo e a questão da identidade judaica compreendem conceitos teológicos, filosóficos, míticos, afetivos, históricos, culturais e políticos, que, na obra pizarnikiana, refletem-se no modo como a poeta preocupa-se com questões éticas acerca de sua identidade híbrida e nas próprias formas literárias. Encarar a poesia como lugar de convergência entre culturas e línguas é fundamental para entender o lugar do judaísmo na obra poética. A relação entre judaísmo e poesia exige não somente uma abertura para compreensão da experiência estética implicada nas relações socioculturais, como também, para ampliação dos tipos de judaísmos e de identidade judaica que se constroem no texto já que, para usar como atalho a ideia de Judith Butler (2017), há conceitos divergentes sobre o que é ser judeu e como algo ou alguém pode tornar-se pertencente ou, simplesmente, ligar-se às comunidades e as tradições judaicas.

Portanto, acerca da condição de judia de Alejandra Pizarnik pouco importa se esta esteve ligada às práticas da comunidade religiosa judaica, pois o judaísmo esteve presente enquanto acontecimento histórico, intensidade existencial e narrativa inaugural. O elemento

judaico é mais um rastro que perseguimos e está nas histórias que a poeta ouviu acerca de seus antepassados, no modo como foi alfabetizada em idioma pertencente aos judeus, no fato de se reconhecer em canções judias e fazer referência a essas memórias em seus diários, no uso que faz de versos bíblicos e de personagens dos mitos judaicos (o Golem) em seus poemas, além de outras citações que encontramos em seus textos que referência às vertentes místicas (o hassidismo) e paisagem dos guetos que perfazem religião judaica e a história do povo judeu. Estes dados, que estão na ordem da afetividade e da subjetividade, apenas confirmam o fato de que ela chegou e habitou o mundo como judia, condição irrevogável visto que sua causa reside numa situação existencial muito mais do que na crença ou confissão de dogmas religiosos.

Segundo Sartre (1995, p.58), em *A questão judaica*, “ser judeu é ser lançado e abandonado na situação judaica”, ou seja, é ser jogado e condenado a habitar em um mundo no qual se “venera o Deus que eles mataram”, sendo esse o argumento pré-lógico, usado por parte de teólogos e filósofos ocidentais, é uma das formas de tornar o mundo e a linguagem humana uma habitação perigosa para os judeus. O judeu é aquele que é obrigado afastar-se e negar a si mesmo. Em uma posição de heterogeneidade irreduzível, ele não apenas se é visto como o outro, mas se enxerga a si mesmo com os olhos dos outros. Para consciência poética pizarnikiana, o imbricamento entre o poético e o judaico traduz, justamente, uma situação em que se é um peregrino em qualquer lugar que se esteja, ainda que seja o próprio Eu: “Peregrina de mí, he ido hacia que duerme en un país al viento” (PIZARNIK, 2011, p.243).

Naquele contexto, pós-segunda guerra mundial, ser judeu ainda equivalia a estar em uma situação política e social ameaçada. A poeta fez constar em seus diários e poemas o destino que envolvia a sua família e desencadeou o sofrimento, sobretudo, de seu pai a quem dedicou um poema (Cf. Poema para el padre, PIZARNIK, 2011, p.370). Nada do que citamos até aqui foi ignorado pela poeta que se preocupou em registrar e reunir os fragmentos acerca de sua biografia e trajetória familiar. Ainda durante a juventude, em julho de 1955, Alejandra Pizarnik nos fala de suas origens nos seguintes termos:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. Con las manos tendidas y el pájaro herido balbuceante y sangriento. Con los labios expresamente dibujados para exhalar quejas. Con la frente estrujada por todas las dudas. Con el rostro anhelante y el pelo rodante. Con mi acoplado sin freno. Con la malicia instintiva de la prohibición. Con el hálito negro a fuer de tanto llanto. Heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo! (PIZARNIK, 2017, p.57-56).

Há, além da passagem acima, outras confissões e reflexões acerca de uma origem judaica. Acima, especificamente, o problema da origem confunde-se com o mito da dispersão dos judeus pelo mundo e a ideia de uma identidade errante. Pelo caráter impossível que é recuperar o próprio passado e reunir as informações acerca de suas origens, ainda mais, em circunstâncias extremas de perseguição, morte e fugas, o literário e o poético assumem um papel preponderante na construção de um discurso histórico e identitário que se torna canal de voz e legitimação da memória dos que foram esquecidos, apagados ou silenciados no percurso da história oficial. Como diz Pizarnik (2011, p. 345), no poema *En honor de una pérdida*, “de mí debo decir que estoy impaciente porque se me dé un desenlace menos trágico que el silencio”, é contra esse silêncio trágico que a poeta constrói poemas, refletindo, na constante tentativa de se apoderar das palavras, o desejo de encontrar formas de narrar a si mesma e a sua identidade impossível de ser construída sem incorrer na ambiguidade.

Há um sentimento trágico da poeta que nasce na relação com a memória de seus antepassados. O uso evidente de versos e formas

bíblicas também torna clara a relação intertextual do texto poético com as histórias e tradições judaicas. Abaixo, a poeta revela um compromisso ético com um passado histórico que envolve a memória do povo judeu e além de uma direta referência ao texto de Eclesiastes. Há, assim, um conjunto de fatores, afetivos e históricos, que definirão seus posicionamentos existenciais e escolhas poéticas. No longo poema em prosa *Extracción de la piedra de locura* (1964), a poeta narra, com uma intensidade mítica e poética, as condições trágicas com que constrói sua consciência de si no presente:

Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona
¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te
ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria
más vieja. Perdida por propio designio, has renun-
ciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler
te recuerda antiguos homenajes. (...) Habla de lo
que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y
hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor
incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de
tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es
tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obli-
go. Oh habla del silencio. (...) Parecía el Eclesiastés:
busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo
de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también
en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A
qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No
quiero más que un silencio para mí y las que fui, un
silencio como la pequeña choza que encuentran en
el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de
ser de mí si nada rima con nada (PIZARNIK, 2011).

No trecho acima, a princípio, a poeta questiona quem a elegeu para o ofício poético e testemunhal de si e de um “povo invisível da memória mais velha”. Há uma memória poética que pretende testemunhar aquilo que herda seu povo ou, como diz com frequência em seus diários, de sua raça. Os poemas pizarnikiano exalam dores e

medos de alguém que se encontra em exílio, um exílio que é individual e coletivo visto que é uma herança de seus antepassados e, ainda que a memória destes seja nebulosa e conduza às narrativas fantásticas, condiz com a trajetória histórica e mítica do povo judeu. Logo, os conteúdos poéticos pizarnikianos assumem traços testemunhais assim como alguns poemas possuem as formas e as tonalidades dos ritmos singulares de cânticos e lamentações pertencentes às tradições judaicas. Entre dois mundos, o poético e o biográfico, o estético e o religioso, sempre há algo que permanece irreconciliável, uma ambiguidade que atravessa a vida e a poesia de Alejandra Pizarnik: “Por mi sangre judia, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso)” (PIZARNIK, 2017, p.716).

Portanto, em Alejandra Pizarnik, além desses rasgos judaicos testemunhais, coloca-se também um questionamento ético acerca do seu lugar social e de seu pertencimento literário na comunidade e tradições argentinas. A condição de judia torna a poeta uma estrangeira em próprio país. Todavia, percebe-se que tampouco suas relações com o judaísmo e sua judaicidade foram possíveis de se realizar sem contradições. A ambiguidade que se apresenta em seus poemas, em forma de linguagem e identidade, traz à tona uma condição existencial de uma consciência que nunca coincide consigo e, também, não encontra formas de pertencimento social ou religioso plenas. Em cada uma das comunidades as quais poderia ligar-se, isto é, enquanto judia ou argentina, a poeta sempre se coloca em uma distância melancólica.

No livro *Prefácio de Sombra* (1970), a poeta encontrou modos de ocultar os rastros de seu judaísmo enquanto um emblema de seu exercício poético. Nesse poema, assim como em outros textos de seus diários, a experiência poética é nomeada enquanto uma voz estrangeira, alheia, algo que vem de fora e parece ser estranha à própria consciência da poeta. Acontece, então, de a poeta batizar a voz poética com o nome de “filha da voz”, cujo surgimento a “possuiu em seu estar, em seu ser, pela tristeza” (Cf. PIZARNIK, 2011, p.404). A escolha desse vocativo para nomear a voz que lhe fala poeticamente não é aleatória, a filha da voz é a tradução literal de um termo que faz

parte de uma tradição rabínica que nomeia da mesma forma a voz profética. Conforme Giorgio Agamben (2014):

Os profetas desaparecem cedo da história do Ocidente. Se é verdade que não é possível entender o judaísmo sem a figura do nabi, se os livros proféticos ocupam na Bíblia um lugar em todos os sentidos central, é igualmente verdade que, no interior do judaísmo, operam precocemente algumas forças que tendem a limitar o profetismo no exercício e no tempo. (...) no entanto, as mensagens celestes lhes chegam através da bat kol” (literalmente “a filha da voz”, isto é, a tradição oral e o trabalho de comentário e de interpretação da Torá) (AGAMBEN, 2014, p.9).

A filiação dessa poesia com certa tradição judaica, de caráter apofático, permitirá também o seu enquadramento no horizonte poético da modernidade, no qual, mediante o desaparecimento dos deuses, o poeta passa interpelar, nos vestígios da memória, o divino-ausente e a relação com o sagrado. Filha das contingências de seu tempo e também herdeira de certo passado mítico, tal os comentários interpretativos talmúdicos que atualizam a Torá, a linguagem poética é profética, pois abarca tempos (passado-presente-futuro), dimensões existenciais e formas de linguagem e identidades múltiplas. Na via da oralidade, do delírio, da dor, do terror, do silêncio, da morte, das ausências, da animalidade e da corporeidade, a escrita pizarnikiana perfaz um caminho que visa à soma das partes desiguais, por isso, ainda quando se inclina para promessa de salvação ontológica, seu destino final são os abismos da existência e as ruínas da linguagem. Há, em Alejandra Pizarnik, o mesmo sentimento do profeta que se sabe impossibilitado de alcançar a terra prometida, tal visão está assinalada sempre que a poeta se inclina para o que há de mais abstrato, fragmentário e ausente nas palavras, nos seres e na memória. Nessa perspectiva em que as palavras são marcas do desamparo existencial, a oralidade surge, finalmente, como ligamento ético que firma

a relação entre a vida e a literatura, a poesia e o judaísmo, corpo e a linguagem, o humano e o animal.

Tomando a si mesma e a própria palavra como objeto de reflexão poética, Pizarnik (2011, p.346) diz que “llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos diseminados en los versos, reunidos de súbito en dos ojos, los mismos que tanto alababa en la frenética ausencia de la página en blanco”, esse louvar o não visto, o desconhecido e a própria desgratadura existencial e poética ante à página em branco pode ser visto como um outro traço judaico característico de uma longa tradição teológica apofática, na qual se promulga que é por via da ausência do divino que se constrói novas interpretações e relações com o sagrado, além, é claro, da própria possibilidade de vida humana. É preciso a carência, a ausência e as faltas, enfim, a página em branco para que os destinos humanos e poéticos sejam traçados.

Neste sentido, a arquitetura poética da linguagem ergue-se com base nas relações que a poeta estabelece entre o estético, os afetos e os saberes que estão para além do espaço linguístico e literário, visto que se coloca a poesia em estreito diálogo com narrativas míticas. Como já dito anteriormente, os cantos do povo judeu fazem parte da memória afetiva da autora e também das escolhas estéticas que dão a tonalidade rítmica e temática da poética pizarnikiana. Em uma entrada dos seus diários, datada de dezembro do ano de 1960, a poeta diz recordar uma canção judia que lhe apaixonava na infância, à luz do presente, Pizarnik reconhece que o que mais a comovia era o seguinte verso “Adónde iré. Golpeo cada puerta y cada puerta está cerrada” (PIZARNIK, 2017, p.374). O tema dessa canção judia que remete a fuga e ao desamparo retornará em seus diários, correspondências e, sobretudo, poemas. Para fazer um breve paralelo com sua poesia, no poema Noche compartida en el recuerdo de una huida, (Cf. PIZARNIK, 2011, p.257), a poeta utiliza-se de uma estrutura poética chamada endecha que é justamente o ritmo dos cantos que evocam às fugas aos sofrimentos que perfazem a trajetória mítica e histórica do povo judeu.

Alejandra Pizarnik (2012a), em correspondência destinada à León Ostrov, primeiramente psiquiatra e depois amigo da poeta, diz que

este último poema, escrito em 1966, inicia uma série de poemas marcados pelo pressentimento de morte. Talvez seja o coro das vozes de seus mortos, como diz no próprio texto poético, que coloca a poeta em proximidade com o judaísmo e, dentre outros tanto momentos, a faça enxergar-se “siempre al borde de, pero nunca en el centro” da linguagem e das relações humanas (PIZARNIK, 2017, p.202). Para usar a terminologia de Deleuze e Guattari (2008), os caminhos que essa poética traça são os de linha de fuga na medida em que conduzem aos espaços desterritorializados, isto é, desabitados de valores e significados unos. Ao presentificar no texto poético a voz de seus mortos, ao evocar um lugar de desterro e destinos de errante, tão próprios do povo judeu, a poética pizarnikiana traça uma linha de fuga em direção aos territórios desterritorializados que são, no campo das imagens poéticas, os desertos e os bosques, lugares onde as relações entre os seres são as de bando e as suas identidades estão abertas ao devires.

As discussões em torno do que seria identidade, linguagem, literatura e as próprias condições de vida humana fornecidas pelos textos de Alejandra Pizarnik são contrárias a tudo que os conceitos de valores binários propõem interpretar utilizando-se de um paradigma de valor hierarquizante que coloca em oposição absoluta o humano e o animal, a verdade e a ficção, a literatura e a vida, etc. Com base nos deslocamentos dos fundamentos metafísicos e filosóficos ocidentais, por sua vez, reconhecidamente presos aos sistemas representacionais e evolucionistas, o pensamento poético pizarnikiano propõe um roteiro de reflexão acerca de um eu repleto de metamorfoses, cujo relato de si só é parcialmente possível, dada à própria limitação da linguagem contra qual, mas exatamente com a qual tenta que se reconstruir. Toda poética pizarnikiana, afinal, apontará para o que há de frágil numa linguagem que ameaça sua humanidade e marca sua impossibilidade de viver.

Tendo como recursos poéticos a ambiguidade e a opacidade, a poeta apresenta-se em seus textos como sujeito em crise tanto com a própria imagem quanto com a matéria poética, isto é, a palavra. Encarando a literatura desde uma dimensão ética e existencial, o exercício poético pizarnikiano confunde-se com um exercício de

auto-ficcionalização ou, para empregar o termo utilizado com frequência na crítica hispânica, com gestos autobiográficos. É possível encontrar nos poemas inscrições do nome próprio, além de uma linguagem narrativa em primeira pessoa e, outras vezes, a entrada do primeiro pronome do singular (eu) como objeto e sujeito dos textos. Para além dessas marcas, que designam a organização formal e a posição do sujeito/eu/narrador na linguagem poética e ficcional, ainda são matérias poéticas ou conteúdos dos poemas a desformidade do corpo, as fraturas da linguagem ante a impossibilidade de recuperar o passado, as impossibilidades de realização afetiva no amor, ou seja, uma série de elementos que trazem aos textos poéticos e diarísticos uma dimensão discursiva que tem a ver com experiências que estão no campo do vivido.

A seguir, no poema “Sólo un nombre”, parte do livro *La última inocencia* (1957), portanto, incluído na primeira fase da obra pizarnikiana, a linguagem poética funciona como um espelho que duplica, triplica, o nome próprio da poeta. Tal efeito poético indica que a repetição do nome próprio condiz com o desdobramento de uma identidade que se transforma e se esconde no discurso. Por fim, em um sentido pós-hegeliano, tal como propõe Adriana Cavarero (2000 *apud* BUTLER, 2015), isto é, quando o Eu reconhece sua própria opacidade e exterioridade ao se questionar não “quem sou eu?”, mas “quem és tu?”, o poético pizarnikiano se descobre, em sua fragmentação, outro para si mesmo. O poema, em sua brevidade e repetição, guarda uma densa discussão sobre pertencimento da poeta a essa identidade única:

Sólo un Nombre

alejandra alejandra

debajo estoy yo

alejandra

(PIZARNIK, 2011, p.65).

Tão opaco quanto à própria linguagem poética, o nome próprio não indica uma identidade a qual se pertença. Jogando com a

multiplicação das identidades e dos sentidos da linguagem, a simples repetição do nome próprio no poema revela que, embora escreva sobre si e de si mesma, a imagem que o poema-espelho reflete é não o do pertencimento à identidade pessoal, mas de uma desconhecida que, mais abaixo daquela que se mostra ou que os outros veem, pulsa escondida, à margem da própria consciência de si e do lugar de pertencimento que os jogos sociais determinam aos indivíduos. O espelhismo poético revela que há uma identidade pessoal em suspensão, além de uma fratura entre sujeito, linguagem e existência. Essas identidades que são dissonantes entre si remetem à dinâmica dos rastros, isto é, daquilo que não pode ser apreendido em uma totalidade, pois remete às ausências cujos sentidos só alcançamos parcialmente.

Finalmente, a experiência da fragmentação da própria identidade pode remeter-nos, em outros momentos de sua obra poética, a dissolução da linguagem e da própria consciência de si que, respectivamente, se tornarão abismal e espectral: “Nada mais intenso do que o terror de perder a identidade”, dirá Pizarnik (2011, p.361), em poema escrito em 1969, no qual reflete mais claramente a discordância do eu poético consigo mesmo, cuja assinatura final traz, invariavelmente, essa marca da outridade. Encontrar um caminho na linguagem e uma identidade para si desencadeia uma insistente busca poética pela autoexpressão que, por sua vez, defronta-se com divórcio entre a limitação da linguagem e a multiplicidade dos desejos de ser e existir mais além de si mesma. Tal afição poética está refletida, em última instância, na experiência de uma linguagem que vai fracassando em seu exercício de nomeação, mas também na própria tentativa de se definir enquanto sujeito íntegro, total, visto que o exercício do pensamento poético não condiz com o exercício cognoscível que pretende nomear, classificar, organizar, de forma coerente, o mundo e a si mesmo.

Perder a própria identidade e a linguagem, isto é, perde-se de si e dos valores que nos definem humanos é um conflito que atravessa toda poesia pizarnikiana. *Sólo un Nombre*, aqui, revela a ideia de uma linguagem feita de rastros de uma identidade plural, por sua vez, dotada de camadas pelas quais se percorre sem que se possa chegar

ao núcleo ou ponto que finalize o processo de fragmentação ou desdobramento dos sentidos. Enquanto relato de si mesma, a poesia que marca a impossibilidade de uma identidade una e de uma linguagem plena, conforme propõe Judith Butler (2015), talvez também possa revelar que “desde o princípio estamos eticamente implicados na vida dos outros”. Este caráter relacional que perfaz a consciência poética de si determinará que as regras que determinam o funcionamento da língua que usa para se comunicar não lhes pertencem e, menos ainda, os valores que determinam a sua humanidade. Sendo, assim, nossas compreensões de nós mesmos estão sempre baseadas em nossas relações, encontros, que são social, biológica, afetiva e politicamente determinada, sem que possamos, exatamente, determinar onde ou quando se iniciam nossas trocas do que somos, do que podemos escolher e do que nos foi designado a ser.

Em outra perspectiva, pode-se relacionar a tríade de nomes próprios a uma tradição judaica que, conforme observamos no texto a seguir, parte do Midrash, gênero pertencente à literatura rabinica, acredita-se que:

O homem é chamado por três nomes: aquele com o qual seu pai e sua mãe lhe chamam, aquele com o qual as pessoas lhe chamam e aquele que a pessoa adquire para si mesma. O melhor de todos é aquele que a pessoa adquire para si mesma
(Midrash Tanchuma, Parashá 6).

A questão relacionada ao nome próprio, assim como apontamos no início desse trabalho, é um dos gestos autobiográficos que se espalham ao longo da poesia pizarnikiana e revela uma relação de interdiscursividade com uma herança judaica que promulga, de acordo com os textos que compõem o Midrash, uma ideia de que os judeus possuem diversos nomes, identidades, que tanto pode ter uma explicação místico-religiosa, como uma necessidade existencial de se esconder, de esconder sua religião, origem, crenças, etc. Conforme encontramos nos diários de Alejandra Pizarnik (2017, p.772), “ser judeu é ser possuidor de um segredo”, e estes secretos que permeiam

as identidades judaicas compreendem questões de ordem míticas e políticas visto que, em determinadas narrativas ou em tempos históricos, impõem-se como fator de sobrevivência aos judeus não só que negassem ou escondessem sua identidade e origem judia como também traçassem destinos errantes.

Para George Stainer (1996), no entanto, o problema-tema do nome é muito mais antigo e remete a um passado de sobrevivência que tem sua origem nas narrativas míticas. Em um prefácio à bíblia hebraica, o estudioso aponta para um esforço de autodefinição por parte de diferentes personagens bíblicas que se colocam enquanto sujeitos mediante as escolhas dos nomes próprios e da experiência da nomeação dos seres e coisas que povoam o mundo. Ao lado desses caleidoscópicos de nomes e experiências em torno do nome que vão desde as genealogias bíblicas até os processos de transformações de algumas personagens, Stainer (1996) aponta para o esforço adâmico em busca de nomear as coisas e os seres que compõem o mundo no qual é lançado e se vê, pela primeira vez, como alguém desnordeado.

De acordo com a narrativa bíblica, o primeiro humano foi lançado à hostilidade de uma paisagem desconhecida, chegando ao mundo então como um estrangeiro, e na tentativa de tornar o espaço e os outros vivos familiares, ele nomeia tudo o que compõe a paisagem ao redor. Ao escrever seu nome próprio na poesia, tornando-se um sujeito fora de si mesmo e que sofre as transformações da linguagem-poema, Alejandra Pizarnik abarca uma longa tradição hebraica, na qual Israel revela uma identidade múltipla, nômade, errante, mutável e ambígua. Tal dinâmica, que envolve as narrativas bíblicas e as relações poéticas pizarnikianas, nos oferece uma imagem do humano enquanto animal desamparado, exilado de si mesmo, lançado em um mundo de incertezas e cujo destino final, a morte, abre um horizonte desconhecido. Esta imagem da queda do humano, que não é uma expulsão do paraíso, mas a sua chegada ao mundo, é exatamente a que a poeta ilustra no poema *La caída*, do livro *Las aventuras perdidas* (1958), quando diz:

(...)

Jardín recorrido en lágrimas,

Habitantes que besé
cuando mi muerte aún no había nacido.
En el viento sagrado
Tejían mi destino
(PIZARNIK, 2011, p.81).

No poema acima, nascer é um acontecimento entrelaçado com a morte. No entanto, este horizonte último para o qual se abre o horizonte poético e para onde se encaminha todo destino humano, a morte, traz consigo um vento sagrado. Aqui, conforme aponta George Bataille (2016), em *Teoria da Religião*, a experiência da alteridade do sagrado que chega à consciência humana moderna não se deve mais à figura de um Deus todo poderoso, no entanto, ao próprio animal que nos lembra a nossa finitude, ou seja, a nossa mortalidade. Podemos compreender, então, que a morte, o sagrado, o animal e o poético são caracterizados pelo o que possuem de interdito para o conhecimento humano de modo que o acesso a suas dimensões só é possível por vias da imaginação, do desejo e da transgressão das fronteiras. Assim, para o autor de *O erotismo*, é a experiência da morte que mais aproxima a humanidade de uma dimensão poética/animal/sagrado, posto que apenas a morte e a ausência podem fazer “soçobrar” o real, a ordem e a continuidade do mundo tal como conhecemos (BATAILLE, p.41).

O DEVIR-BICHO DE ALEJANDRA PIZARNIK

Exercício de desnudamento, de morte, de liberação da sintaxe, de desapropriação da linguagem e desuniformização das identidades, o fazer poético pizarnikiano, que coloca em evidencia sentimentos de orfandade e de desamparo, encontra uma saída para sua angústia e asfixia ao traçar caminhos em direção ao animal. A partir desse desejo poético de abolição do mundo e de suas regras, valores e hierarquias rígidas, interessa-nos, agora, valorizar em Alejandra Pizarnik certo exercício de escrita que evoca a animalidade como forma de reconfigurar os conceitos de Eu, de humano e de linguagem. O animal, tal uma presença que designa a alteridade e a opacidade da identidade e da linguagem, torna-se uma potência de desapropriação

do mundo e de si mesma.

Animalizar-se equivale a não pertencer ao rebanho humano, a estar nesse lugar de desamparo social e místico que condiz com a condição de judia errante, mas, também, a abrir-se a toda intensidade e multiplicidade de ser e dizer-se para além das normas castradoras e fronteiras territoriais que visam limitar as direções dos desejos e lugares dos sujeitos no mundo. O esforço por uma composição poético-animal também esteve registrada em seus diários enquanto modelo de expressão idealizado pela poeta:

Quiero una escritura eficaz: rápida, breve y bella (no de una belleza estática, sino nerviosa y caracoleante como el corcel blanco de mi imaginaria poético-animal (PIZARNIK, 2017, p.848).

Os jogos semióticos dessa escritura, que se recusa ser capturada, classificada e, muitas vezes, interpretada, refletem o método que Félix Guattari (2006) chamou de *multicomposicional*, no qual se compreende, resumidamente, que a linguagem poética pode estabelecer relações com múltiplos sistemas de referências de modo a contemplar processos heterogêneos de subjetivação. Alejandra Pizarnik está sempre dispersando o nosso olhar, além de multiplicar os referentes de sua linguagem e as figurações que faz de si mesma, também adota diversos estilos composicionais como expressão dessa multiplicidade de vozes que povoam sua memória poética e existencial. Para utilizar um vocabulário teórico e conceitual da literatura, as formas metalinguísticas e metapoéticas são recorrentes nos textos pizarnikianos que, por sua vez, depositam uma desconfiança total na relação entre os signos e seus significados.

O tema da escritura poética apresenta-se em seus textos, ficcionais e testemunhais, imbuído de sentimentos de nostalgia por outra forma de dizer-se, talvez, menos limitada ou equivocada, visto que, muitas vezes, essa linguagem escrita é marcada pelas faltas que produz ao não conseguir comunicar os desejos mais convulsivos ou confundir os sentidos do que se é dito e o que se quis dizer. As fraturas da escrita confundem-se, então, com as fraturas da própria

identidade que a poeta constrói, quiçá com sua própria historicidade, cujo passado é marcado pelo desaparecimento e o desconhecimento do paradeiro de parte de seus familiares mortos em campos de concentração nazistas. Como, então, ante tantas abstrações linguísticas e rasuras históricas construir uma escrita menos caótica? É a vertigem que melhor traduz seus desejos e conteúdos internos. As faltas e a incompletude se tornam matéria e forma para essa poética que insiste em recordar que estamos exilados de algo ou alguém.

Segundo o comentário crítico de Edgard Dobry (2007, p.157), além do caráter delirante da escrita pizarnikiana, que atribui devido ao apagamento dos referentes externos, “Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo ningún objeto más fascinante que Pizarnik o, mejor dito, que las diversas formas de representaciones de Alejandra que aparecen en sus poemas”. Dentre essas diversas formas de identificar-se e inscrever-se em seus textos, a saber, sempre como outra ou uma desconhecida de si mesma, catalogamos algumas figuras que povoam esse imaginário mítico, poético e filosófico pizarnikiano com as semânticas de alguém que está, definitivamente, perdido, habitando em um mundo e falando em uma linguagem alheia a si mesma: “menina perdida”, “estrangeira”, “sombra”, “órfã”, “afogada”, “peregrina”, “naufraga”, etc.

Além desses vocativos/personagens que citamos acima, as figurações da mulher metamorfoseada na imagem de um animal (loba, pássaro, cobra) intensificam nos textos poéticos os conflitos de uma consciência desgarrada de si mesma, de sua pátria, de sua língua natal, de seu corpo, em suma, de qualquer conceito de humano, de linguagem e de literatura que esteja baixo os limites do que é considerado culturalmente normal e tradicionalmente aceitável. A voz e a escritura pizarnikiana emergem sempre como corpo estranho e pretendem contrariar os modelos de intelectualidade e identidade pautados nos referentes dominantes, isto é, viris, nacionais, binários, etc. Essas (re)apresentações de uma mulher-poeta que implica em si a imagem do outro-animal nos provam, portanto, que a medida da subjetividade poética pizarnikiana é forjada com a intensidade dos conflitos históricos, socioculturais, religiosos e místico-filosóficos.

É nessa perspectiva, que transita entre o político e o estético,

que entendemos que toda ação/nomeação poética pizarnikiana traduz um processo desmoronamento da linguagem e da identidade. No fragmento poético abaixo, parte do poema *Caminos del espejos* (1962), publicado no livro *Extracción de la piedra de locura* (1968), a poeta se figura como um animal ferido, desamparado, que cai em um lugar que seria o de revelação:

IX

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones (PIZARNIK, 2011, p.241).

A imagem que a poeta constrói de si mesma é como criatura vulnerável, um animal ferido, que permanece caído a espera de uma revelação que o resgate de seu destino obscuro. Apesar dessa aparente fragilidade que evoca a imagem, e em detrimento dessa orfandade que pulula em seus textos, a poeta não deixa de evidenciar o que essa visão possui de sinistro, dado que, conforme vemos em outros poemas, a espera por essa revelação-salvação nunca cessa, portanto, nunca chega o resgate para essa condição de animal ferido. É através dessa busca de “existir mais além de si mesma” (PIZARNIK, 2011, p.409) e na correlação com a animalidade que a linguagem pizarnikiana perfaz as formas híbridas, paradoxais, metamórficas e hermafroditas ou, em outras palavras, assombrosas e monstruosas:

Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestión, un vivero de brazos, de tronco, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabezas vestido de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto al ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos (...) (PIZARNIK, 2011, p.255).

Neste poema, Alejandra Pizarnik, claramente, busca uma

linguagem que seja sem limites, a necessidade de ultrapassar fronteiras é um dos motivos que torna seu processo de escrita caótico e a faz transitar entre formas monstruosas. Povoada com vozes e formas dissonantes, incluindo aqui os uivos dos lobos como expressão vocálica e sonoridade dos poemas, as formas humanas (de fala, de relações, de afetos, de existência, de corpos) que constrói são tão imprevisíveis quanto às escrituras que avançam por “caminhos de metamorfoses”. A escrita que se liga aos devires-animais, reais e inauditos, conforme entende Deleuze e Guattari (2008), ultrapassa a ideia de que o animal é pura e simplesmente uma figuração, representação analógica ou conjunto de características que dota o texto e o humano de certas qualidades. Atuando como um campo de forças, de velocidades e de intensidades variáveis, a animalidade é uma linha de fuga, um modo de se situar em relação à comunidade, de se estabelecer no mundo em um lugar de margem, de borda, expressões que, como já vimos aqui, a própria Pizarnik usou para definir o seu lugar social. Portanto, é uma condição que tem a ver, antes de tudo, com a coletividade. Nas palavras dos filósofos franceses, “dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.20).

Situando-se desde um lugar periférico (a saber, a imagem do bosque e dos desertos que alude em seus textos como o lugar de fora, de movimento e relações variáveis), a poesia pizarnikiana opera sentidos e valores através de uma reterritorialização da linguagem, do corpo e do próprio humano. Neste sentido, entendemos que junto com seu devir-animal encontram-se outras formas de devires, a saber, da mulher, da judia, da bissexual, do eu que perde sua identidade e da poeta que nega o pertencimento literário nacional e a unidade das formas. Ecoando vozes que emergem desde esse espaço de borda, onde atua conforme a potência de alguém que se sabe separado, marginalizado, e, portanto, numa condição de devir-minoria, a poeta sempre se identifica com a figura do anômalo que resiste diante das forças morais, ideológicas e políticas dominantes (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.84).

Na esteira de uma longa tradição literária, da qual o Kafka é um dos principais representantes, o animal ou a animalidade designa outro emblema/signo do desamparo da condição humana. No livro *Otros poemas* (1959), Alejandra Pizarnik enfatiza essa relação entre animalidade e a humanidade ferida:

animal lanzado a su rastro más lejano
o muchacha desnudada sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro
(PIZARNIK, 2011, p.145).

Acima, a questão da animalidade se cruza com a imagem de uma mulher desnuda, em crise consigo mesma e com sua corporeidade. A imagem de um corpo desconexo emerge, mais uma vez, quando, no terceiro verso, surge uma cabeça quebrada em busca de corpo mais puro. O quadro poético que se pinta é de uma consciência humana que, dada sua inconformidade consigo mesma por não coincidir nem com o próprio corpo, segue os rastros de uma animalidade distante, esquecida, porém, ao que tudo indica pressentida. Com efeito, em Alejandra Pizarnik, assim como Deleuze e Guattari (2009) entenderam as metamorfoses de Kafka, seu devir-animal é inseparável de certa relação social e familiar, visto que a condição de sua enunciação remete a certa coletividade de mulher-judia-lésbica. Gritar, uivar, lamentar, mesmo quando todos parecem negar-lhe o direito à existência, parece fazer parte de seu ofício de poeta que atua contra o silêncio e o esquecimento.

Não é por acaso que seja uma mulher a figura que faz paralelo entre a condição do humano em crise com a própria natureza/corporeidade e a animalidade. Para Simone de Beauvoir (2009), “a mulher

é o Outro” até para si mesma. Quando uma inquietante fragilidade/ instabilidade se apodera de seu corpo e ela não pode dispor de si do mesmo modo que um homem dispõe de sua corporeidade, a mulher se reconhece um animal-outro silenciado, negado, subjugado. Seja por questões fisiológicas ou culturais, a mulher, muitas vezes, conhece a alienação de si mesma e é, dentre todos mamíferos, a fêmea que mais se rebela contra sua condição. Por esse caminho, entendemos que a humanidade é uma experiência ambígua para poeta. Se a linguagem é abstrata demasiadamente, dada a impossibilidade de relações diretas entre o signo e o seu significado ou, em outro termos, entre a coisa e o seu nome, a própria corporeidade e a humanidade não são possíveis sem resvalar nos abismos das desformidades.

A dificuldade para ler e abordar criticamente esse tipo de literatura que se lança aos abismos das formas oníricas e das semânticas absurdas, conforme aponta Édouard Glissant (1981, s/p), reside na dificuldade de reconhecer que, por mais fantástico que pareça, há sempre algum tipo de estrutura de opressão contra a qual o escritor se rebela, sendo que, nestas condições, a obra literária “pode não ser um objeto de deleite, nem de tranquilidade”. Alejandra Pizarnik, especialmente, constrói uma poética que nos encurrala, nos asfixia, perturba nosso senso estético de beleza como algo coerente, arrumado, tão adequado às expectativas de quem procura a ordem coesa e coerente da linguagem. As buscas poéticas resultam em caminhos aporéticos, na medida em que a experiência da linguagem não mais cumprirá a função significativa ou comunicativa esperada, ela só pode transitar entre mundos, discursos, corpo, culturas, formas desconexas e irreconciliáveis entre si.

O itinerário que essa mulher desconexa percorre é, portanto, errático como do judeu da diáspora. A poeta conduz a linguagem à errância e à dispersão dos significados visto que essa relação semiótica também pode ser o emblema de uma condição existencial ambivalente de quem enfrenta social, cultural, religiosa e historicamente, ou seja, desde diferentes perspectivas simbólicas, o não-lugar e o não-pertencimento como norma e destino. Dentre os lugares aporéticos e caminhos erráticos que inscreve e percorre em sua obra poética, a saber, o deserto, a terra prometida (nunca alcançada) e o bosque,

nenhum indica um sistema de relação significante-significado como melhor quadro hermenêutico.

No poema que reservo para essa última análise, somos lançados, mais uma vez, nesse esse lugar de faltas, de ausências de sentidos e de não-pertencimento que caracteriza a experiência poética pizarnikiana:

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor
he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente
(PIZARNIK, 2011, p.171, Grifo nosso).

Além da questão da opacidade da linguagem, surgem, ao longo da experiência poética pizarnikiana, diferentes devires-animal, a saber, devir cobra, devir loba, devir pássaro, etc. A proximidade com o animal permite a poeta transmutar a verdade humana mais abscôndita em poesia, ou seja, transferir para linguagem suas relações convulsivas entre seu lugar social e afetivo e o desejo de fazer literatura-poesia com a própria vida. A dinâmica poética pizarnikiana é performativa, pois o mundo em ruínas da linguagem e das identidades desconexas não pode abrigar mais que intensidades nervosas, escritas caracoleantes, devires, em suam, formas poéticas animais.

A figura de Alejandra Pizarnik como essa mulher-loba, nos termos dos autores de *Mil-Platôs*, indica uma intensidade e uma multiplicidade que “não se trata de representação: não é acreditar que se é um lobo, representar-se como um lobo. O lobo, os lobos são intensidades, velocidades, temperaturas, distâncias variáveis indecomponíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.45), portanto, indicam a formação literária de uma *máquina abstrata* diagramática, pois não

se satisfaz em dizer, como pinta um quadro de sua existência. Sobre essa linguagem, de velocidades e de intensidades variáveis, seria justo dizermos que possui o caráter rizomático, dispersivo, de quem percorre o deserto, tal a imagem bíblica do profeta que vaga no desterro e morre ante a terra-prometida, entrecruzando mundos e formas. O devir-loba, por fim, traduziria esse terreno desterritorializado que é a linguagem poética aberta à soma de identidades múltiplas.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Eis, portanto, a principal tensão e vetor que coloca a poética pizar-nikianiana em vizinhança com a animalidade: uma linguagem cujas relações entre o signo e o significado estão fraturadas. Em sua abstração e opacidade, a linguagem abre-se para a experiência poética e, conseqüentemente, para o elemento excedente dos sentidos que residem no devir (animal, anômalo). Do contrário, se mantida em suas formas mais rígidas que é a da comunicação linear, ordenada e referencial, a linguagem tornar-se-ia incapaz de comunicar os desejos e os dilemas mais profundos da existência humana. Ante o que seria a impossibilidade de apropriar-se dos significados operados pela/na língua e reunir as identidades fragmentadas, a poeta organizará uma economia da linguagem baseada na rasura dos referentes discursivos, liberando-se, portante, das formas-conteúdos que aprisionam o desejo e a capacidade de escrita. Em suma, o nosso pressuposto é que, mediante a recusa do pertencimento à linguagem em sua forma mais objetiva, traça-se uma linha de fuga do pensamento humano em direção à poesia e ao animal.

É, pois, diante de novas possibilidades de técnicas de análises e de acesso aos textos literários, além de uma discussão mais abrangente do que é o literário, o poético e quais categorias do texto o crítico deve priorizar, que propomos enxergar os horizontes utópicos e sensíveis dessa poesia, especialmente, no tocante a elaboração das identidades ficcionais que a poeta cria para si a partir da presença do animal como signo da inquietação e da impossibilidade de pertencimento total da consciência poética à comunidade linguística, cultural, literária etc. Teoricamente, subjaz à questão da animalidade uma série de problematizações acerca das subjetividades e das categorias

estanques que determinam o valor do humano. É, pois, orientando-se por um princípio de alteridade, que a poeta visa à ultrapassagem das fronteiras da identidade nacional que determinariam o seu lugar na literatura. Cruzando sua poesia com a memória e a religião judaica, Alejandra Pizarnik faz habitar, no cenário literário argentino e hispano-americano, a voz-uivo-grito dessa outra – mulher, judia, lésbica – que escreve e fala sobre sua própria condição existencial e alteridades irreduzíveis.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

CHATELLUS, Adelaide de. EZQUERROTU, Milagros. (org.). *Alejandra Pizarnik: El lugar donde todo sucede*. Paris: L'Harmattan, 2013.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução: Fabio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

CHATELLUS, Adelaide de. *Che cos'è la poesia?* (1988). Tradução: Tatiana Rios e Marcos Siscar. Acesso Online: Julho de 2017.

CHATELLUS, Adelaide de. *La lengua no pertenece*. Entrevista con Évelyne Grossman. Edición que el mensuario Europe consagró a Paul Celan (año 79, n° 861-862/enero-febrero 2001). Traducción de Ricardo Ibarlucía publicada en Diario de Poesía (n° 58, primavera 2001). Disponível em: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm>. Acesso: Julho, 2017.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. v.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2009.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Gallo, Paola. *El dicer de lo indecible: los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*. Montevideo: estuario, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción: Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

GLISSANT, Édouard. *O Mesmo e o diverso*. (1981). Tradução de Normélia Parise. Acesso online: Julho de 2017.

MACIEL, Maria Esther (org.). *Escrever/ pensar o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa Completa*. Argentina: Lumen, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía Completa*. Argentina: Lumen, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Argentina: Lumen, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Edición ampliada. Barcelona: Lumen, 2017.

PIZARNIK, Alejandra. *Nueva Correspondencia (1955-1972)*. Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2017.

PIZARNIK, Alejandra. BENEYTO. *Dos letras*. Barcelona: hakabooks, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. Ostrov, León. *Cartas*. Edición de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012a.

Piña, Cristina. *Limites, Diálogos, Cronfrontaciones: Ler a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

STEINER, George. *Un prefacio a la biblia hebrea*. Madrid: Ediciones siruelas, 2016.

O SUJEITO ESQUIZO EM *ESTORVO* DE CHICO BUARQUE

Érica Tavares de Araújo

CHICO BUARQUE TEM SIDO CONSIDERADO PELA CRÍTICA LITERÁRIA um autor que observa o sujeito e retira das situações temáticas que o enlaçam à literatura, situando sempre o homem no urbano e pós-moderno, mas procurando lembrar da sua relação com o passado histórico. Ele observa o cotidiano e repensa as subjetividades, proporcionando ao seu leitor uma outra perspectiva para o que é enunciado e vivido costumeiramente. Não só através da música, como ficou conhecido pelas canções que enunciavam um eu lírico feminino, mas também na ficção, em que, marcadamente, fala, através de temas urbanos, sobre a profundidade dos sentimentos e das distopias pessoais, Chico Buarque põe em debate a questão da busca por uma identidade e o seu reconhecimento.

Especificamente, através da leitura de *Estorvo* (1991), percebemos a ironia do autor ao sugerir o tema da busca e da supervalorização da identidade, muitas vezes sugerindo a não existência dela ou a ineficiência de sua busca. Ao analisarmos *Estorvo* nos deparamos com um sujeito que não procura por nenhuma identidade, pelo contrário, se esconde dela; para ele, se identificar, encontrar ou ser encontrado, não é mais uma inquietação. Neste sentido, ao identificarmos o modo como o narrador-personagem surge no enredo como se desenvolve sem mencionar explicitamente informações de si, identificamos, de pronto, o seu caráter esquizo e diferente dos narradores

tradicionais, que em grande parte são postos e dados linearmente.

Em *O Anti-Édipo* (2011) Gilles Deleuze e Félix Guattari nomeiam o sujeito que possui um pensamento radicado ou rizomático, assim como o narrador-personagem de *Estorvo*, de sujeito-esquizo. A esquizofrenia, nos termos de Deleuze e Guattari, quer fazer referência a todas as formas, organizações, indivíduos, subjetividades, modos de ser, pensar e estar no mundo. Ela se difere da paranóia por esta se relacionar com multidões organizadas e apresentar um polo segregativo. O esquizofrênico está relacionado à mobilidade e, por isso, insere o inconsciente em um polo-nomádico.

Ver o sujeito como esquizo tornou-se uma alternativa para se pensar o homem contemporâneo e o inconsciente. A ideia inicial dos autores Deleuze e Guattari seria opor-se a todo e qualquer princípio estruturante e organizador do desejo, e, portanto, recusar o Édipo e outras teorias utilizadas e desenvolvidas por Freud, que, posteriormente, foram canonizadas a ponto de culturalmente se atribuir ao complexo de Édipo e às relações familiares, todo e qualquer comportamento. No entanto, esses autores foram além dos pressupostos de Freud e afastaram-se da tarefa de contestar o Édipo para inaugurar as análises sobre o antes do Édipo, sobre as multiplicidades.

Em *Estorvo*, podemos observar essas características esquizas do narrador-personagem logo de saída, pois este em nenhum momento da narrativa é nomeado, e torna-se acentuadamente esquizo e excêntrico. O modo como ele formula os seus pensamentos, como se deixa levar rapidamente por outras ideias e vai se inserindo em outras situações, nos deixa perceber que o pensamento radicado é a sua maior característica como sujeito-esquizo:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zonzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campanha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um

tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto. O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros. Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesa, guichê, não são pessoas que vêm bater à minha porta (BUARQUE, 1991, p.7).

O caráter esquizoide desse narrador-personagem está presente desde o momento em que ele menciona ser muito cedo a hora em que tocam a campainha de seu apartamento. Ao que nos parece, o narrador-personagem tem hábitos notívagos, que o faz acordar em horários diferentes daqueles que a sociedade estabeleceu como normais. Ele difere das pessoas que vivem além daquele apartamento e que desempenham atividades em um tempo cronológico e linear, organizado por uma lógica social ou um sistema capitalista.

O seu corpo, ainda sonolento, move-se em direção à porta por ouvir o som da campainha ainda dentro do sonho. Enquanto a sua visão vai aos poucos reconhecendo a luz e os espaços do apartamento, aquele som o estimula a descobrir quem é o seu visitante inoportuno. As expressões condicionais ou potenciais utilizadas pelo narrador-personagem, como: “estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado”, “Deve ser coisa importante” (p.7) ou ainda, “Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico” (p.7), revelam um mundo incoerente, irreal, que é impossibilitado de ganhar forma ou de se estruturar. Ele tenta atenuar a ideia desse mundo desestabilizado com a afirmação de que ele pode ser o problema, pois pode ter chegado até a porta através de uma ação mecânica do corpo, tendo em vista que, uma outra hipótese, é que ele poderia ainda estar dormindo. E se encaminha para um mundo sob o qual não

tem domínio, em que está quase dormindo ou semidesperto, e tenta reconhecer o homem que está parado em frente à sua porta. A primeira característica que lhe chama atenção é a vestimenta, o homem está usando terno e gravata, o que o faz pensar que aquela é uma situação importante, além do fato de que o homem insiste em tocar a campainha.

Logo, o narrador-personagem observa outras características, como o cabelo escorrido até a altura dos ombros e a barba sólida e rigorosa. Na tentativa de montar uma imagem significativa desse seu visitante, ele o desmonta parte por parte, como se o investigasse. Primeiro, analisa a barba, que por ser tão sólida parece ser anterior ao rosto, depois o rosto sem a barba. Logo em seguida imagina-o com uma camisa diferente, lhe retirando o terno e a gravata. Por fim, tenta tirar do seu visitante a estabilidade e lhe dar movimento, no entanto, ele se frustra, pois o homem não executa nenhuma ação e não tem nenhum trejeito que possibilite ao narrador-personagem identificá-lo.

Percebe-se então que os pensamentos do narrador-personagem não são conectados de uma forma linear, não seguem uma linha racional com início, meio e fim. Deparamo-nos com ideias que levam a outras ideias, um passeio na memória através de flashes, que a cada lance de olhar revela um pouco da imagem. Para ele, cada um desses flashes é a tentativa de remontar alguma lembrança, até que ele se convence de que a imagem final não será um quadro completo ou um panorama da situação, pois se depara com a mesma imagem que tinha antes, quando ainda não tinha ideias, de quando ainda não havia começado a pensar em nada.

A variedade dos pensamentos do narrador-personagem pode ser entendida como uma rede de conexões ou rizomas, para falar nos termos de Deleuze e Guattari. Estes têm como característica principal a capacidade de mudar a sua natureza de acordo com as novas relações que vão sendo estabelecidas. Ela conecta “um ponto qualquer com outro ponto qualquer, constituindo multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.43). Sendo assim, o pensamento radicado é entendido como uma estratégia que proporciona que o narrador-personagem se esquive das possíveis referências que poderia dar de

si, se continuasse a descrever o outro. Ele oferece alternativas para a fuga de totalizações unificantes, impedindo sua identificação.

Neste sentido, o narrador-personagem de *Estorvo*, um sujeito esquizo por definição, segue produtor de constantes rizomas e cria para o seu visitante uma série de pensamentos e de ações:

Ele sabe que o vejo acenar para um táxi, embarcar no banco da frente e mandar pegar a primeira à direita. Enfia uma roupa às pressas, calculando que neste momento ele esteja parado no sinal vermelho da outra esquina. Calculando que eu esteja enfiando uma roupa às pressas, ele dirá ao motorista para avançar o sinal e virar à direita novamente e novamente e novamente. Completará a volta do quarteirão prevendo que eu esteja no elevador, ainda de camisa aberta. Mas eu me abotoo na janela, vendo o táxi completar a volta do quarteirão (BUARQUE, 1991, p.10).

Supor saber como o visitante pensa e quais as decisões que pretende tomar na tentativa de encontrá-lo, faz com que o narrador-personagem rompa com a lógica. Ao tentar adivinhar os pensamentos do seu visitante ele se coloca sempre um passo à frente e toma atitudes para a não realização desse encontro. Mesmo que o visitante saiba ou adivinhe que o narrador-personagem tomará atitudes para tentar evitá-lo, tentando demonstrar que conhece o narrador-personagem e também sabe que ele estaria lhe observando da janela e prevendo que daria uma volta no quarteirão, mesmo assim, o narrador-personagem demonstra ainda mais dinamicidade, por ser capaz de empreender a fuga com o sucesso planejado, mesmo que ela já estivesse prevista por seu visitante.

Observa-se um circuito em que a ação de um tem efeito na ação do outro: uma circularidade. Ao imaginar a ordem dada ao taxista de entrar sempre à direita até completar a volta no quarteirão, fica clara a circularidade inerente ao pensamento e as ações do narrador-personagem. Desde a cena inicial da narrativa até o seu desfecho,

observamos a predominância de um pensamento espiralado, e que só faz sentido dentro da lógica esquizofrênica do narrador-personagem. Nele há sempre a premeditação de uma ação após a outra, ficando evidente a presença de rizomas que para Deleuze e Guattari, funcionam como uma antigenealogia. Segundo eles o rizoma “é uma memória curta ou uma antimemória. (...). Se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.43).

Neste sentido, compreende-se que um rizoma não constitui uma memória organizada ou organizadora, mas é através dele que o narrador-personagem faz conexão com outros espaços, utilizando-os como linhas de fuga. No entanto, esses espaços não conseguem estruturar nele uma lógica organizadora ou construir de imediato uma memória sobre quem seria o homem que estava em frente à sua porta. Esses espaços, juntamente com a memória, constituem no narrador, multiplicidades rizomáticas. Como se a cada vez que ele se aproximasse de uma resposta sobre a identidade de seu visitante, criasse para si outros rizomas, em uma tentativa de se desvencilhar de alguma aproximação com o real.

O enredo de *Estorvo* apresenta uma realidade quase kafkiana e que tende a aumentar com o desenvolvimento da narrativa e da instauração de uma sensação de claustrofobia. Soma-se a isso a sensação de perseguição que é impressa e acompanha a obra desde a primeira página. A fuga que é empreendida pelo protagonista se realiza tão logo o homem que estava em frente à porta de seu apartamento saia. Esta ação garante a atmosfera do nomadismo protagonizado pelo narrador-personagem, assim como a produção de subjetividades a partir da relação com as pessoas, os espaços geográficos descritos e os ambientes por qual passa:

Não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. Verá que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E chamará o elevador, e chamará o táxi, mas não convencerá o motorista a me perseguir na contramão. Tentará

uma paralela, mas eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira (BUARQUE, 1991, p.11).

O sujeito esquizo que adivinha a ação do outro, acredita nessa suposição e pauta suas ações através dela, supõe ser vigiado, perseguido, mas sua lógica esquizo que o deixa adivinhar, saber antes, faz com que ele suba a rua pela contramão, faz com que ele não ande em linha reta, seu perseguidor tentará imitá-lo pegando uma rua similar ou paralela à dele, mas não mais encontrará o narrador-personagem, este já estará flanando em outros lugares, observando a mudança da paisagem, o outro lado da cidade.

Ele não parece buscar algum outro caminho, pois é como se já soubesse por onde tem que ir, quais os atalhos pegar, como se fizesse esse caminho várias vezes. Essas ruas escolhidas, talvez inconscientemente, o leva para a casa da irmã. Essa ação pode ser vista como Walter Benjamin (1989) já havia descrito sobre a rua e o flanador. Para este autor: “A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado (...). Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância” (BENJAMIN, 1989, p.185). O narrador-personagem de *Estorvo* anda sempre em círculos, volta sempre aos mesmos lugares, mas nunca volta ao seu apartamento. No entanto, acrescentamos que estes lugares visitados são sempre os lugares da infância. Ele vai à procura da irmã, passa pelas ruas que morou enquanto solteiro quando vai para a casa da mãe, e o sítio onde passou toda a sua infância.

Ele enfrenta uma situação que aos moldes do pensamento de Benjamin pode ser entendido como um dilema de um *flâneur*. Benjamin analisou essa dialética que envolve o *flâneur*: “Por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido” (BENJAMIN, 1989, p.190). Para o *flâneur* tudo é familiar, eles podem transformar uma cidade inteira em apenas um ambiente, ou ao contrário,

podem transformar um cômodo em uma cidade inteira, tudo através do fruto da observação.

A procura por esses lugares se dá para a realização do plano de fugir. A sensação de ser perseguido por um estranho, de ser suspeito de algo que não sabe ou não lembra o que é, deixa nítido que o narrador-personagem parece conhecer bem a cidade, muito mais que seu perseguidor, mas também deixa ainda mais claro que para se perder e se esconder em uma cidade é preciso conhecê-la e saber se encontrar, se localizar nela. A falta de linearidade do sujeito, e a forma como ele é apresentado no enredo, nos causa estranhamento. A sua diferença lhe confere o status de excêntrico. Isso se dá tanto pela não linearidade imediata de seus pensamentos, que o faz fugir, quanto pelas ações que são desencadeadas por sua fuga. O seu pensamento está sempre em produção e à procura por conexões, por isso traça as linhas de fuga com a intenção de, cada vez mais, fugir de uma territorialização, ou de uma integração com algo que possa lhe caracterizar ou definir.

Ao contar a história em primeira pessoa, o narrador-personagem nos fornece várias pistas de sua excentricidade e de sua diferença, tendo em vista que mesmo que ele tenha o domínio para narrar a partir da sua visão, ele não tenta estabelecer nenhuma ordem, nem para os fatos que narra, nem para a sua vida de uma maneira geral. Dessa forma também, é que ele passa a nomear as pessoas por suas características. Esse movimento funciona mais como um exercício de despersonalização do que de identificação de fato.

A excentricidade desse narrador-personagem, que se confirma não só ao não se identificar, mas também ao não buscar um rosto para si, empreende uma tarefa bem mais difícil que a busca: a negação das identificações que lhes são amplamente oferecidas. Nos dizeres de Deleuze e Guattari (2012) o narrador personagem estaria se desfazendo do rosto, tanto o dele, quanto os dos que cruzam o seu caminho. Para esses autores, se desfazer do rosto não é uma ação fácil, tendo em vista que a loucura é um dos riscos que se corre ao tomar essa decisão. Entretanto, está é uma tarefa necessária, pois de outra forma não poderíamos traçar nossas linhas de fuga. Para eles, os critérios de sustentação das identidades se tornaram problemáticos. Esse dizer estimula a inversão da ordem demonstrando que

substituir o sujeito fixado por um sujeito móvel, não modifica a base da identificação, já que são os próprios conceitos de identidade e de sujeito que não servem para dar conta de processos de subjetividades rizomáticas, que não se pacificam nem no indivíduo, nem na nação, nem na etnia, nem na classe, bases dos processos identitários e da formação dos sujeitos nas teorias pós-modernas.

Ao optar pela fuga o narrador-personagem passa a percorrer espaços e paisagens dentro da cidade que nos proporciona reconhecer um espaço urbano, já muito descrito nas composições do autor e que também aparece na ficção. Mesmo esses espaços não sendo nomeados, as descrições feitas nos dão um esboço enevado da cidade do Rio de Janeiro, até mesmo das paisagens menos conhecidas dessa cidade. O autor consegue, assim como os cronistas que descreveram a cidade do Rio de Janeiro, tendo como principais referências os autores Marques Rebelo, João do Rio, Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade ou até mesmo Machado de Assis, imprimir no leitor, as paisagens de um Rio de Janeiro que talvez não seja conhecido de perto, mas que é descoberto através da maneira poética como é descrito.

A esse processo, que faz com que a realidade passe a fazer parte de uma obra literária, Antonio Candido (2004) chamou de “Redução Estrutural”. Para ele a sociedade e seus elementos, como a natureza, as paisagens, os relacionamentos pessoais, fazem parte das narrativas como elementos essenciais e estruturantes que acabam por conectar o leitor às obras literárias. Este leitor atento também perceberá que mesmo tendo o seu mundo descrito o autor consegue imprimir uma outra realidade, ou seja, a sua realidade serviu de base para a criação de um outro mundo. O escritor por sua vez saberá que mesmo reproduzindo uma dada realidade ela sempre se encontrará modificada dentro da obra literária, pois ela sempre seguirá uma ordem, uma organização técnica que é regida pelas próprias leis literárias, demonstrando a sua paradoxal independência.

Ao descrever lugares pouco comuns dentro do seu próprio universo literário e do usualmente utilizado nas narrativas urbanas sobre o Rio de Janeiro, o autor nos faz perceber que o narrador-personagem anda por esses lugares não para fugir de seu perseguidor, mas

para fugir de si mesmo. Ele empreende uma fuga entre as ruas da cidade e o sítio da família, com o objetivo de fugir de uma possível identificação. Ele foge do insistente postulado pós-moderno que praticamente obriga o ato de nos identificarmos.

A mistura das paisagens não nomeadas com a infinidade de acontecimentos que são experienciados pelo narrador-personagem forma uma imagem turva. Não encontramos definição para o personagem que foge e nem explicações para a sua fuga. Não percebemos a intenção do personagem-narrador em deixar marcada a sua identidade ou se deixar caracterizar ou se identificar. Ele se sustenta através da fuga de si mesmo, das possibilidades de sua trajetória, do que ele pode ter sido ou ainda, do que ele pode vir a ser, dentro da sua transitoriedade e de seu exposto nomadismo.

Michel Maffesoli (2001) afirma que o nomadismo está inserido na estrutura da natureza humana e é um elemento necessário, que deixa marcas psicológicas profundas em nossa mente. Para ele, o nomadismo não se determina apenas por uma situação econômica, mas por um desejo de evasão, por uma pulsão que ele chama de migratória e que incentiva a mudança de lugares, costumes, hábitos e parceiros, satisfazendo certas necessidades nômades inerentes ao homem e à sua personalidade

O nomadismo alimenta nosso imaginário coletivo a partir da figura do andarilho na cidade moderna. O mundo que não satisfaz mais aos sujeitos torna os valores múltiplos, fazendo com que esses sujeitos desempenhem diversos papéis. A errância leva ao reencontro com o mundo. Neste sentido, Em *Estorvo*, a partir dessa relação nômade, entre esse sujeito e os ambientes, podemos observar a sugestão de uma condição problemática para os pressupostos tradicionais da identidade e da identificação. Dado o nomadismo existente no enredo, esses dois elementos não ficam postos como um problema, pelo contrário, o narrador demonstra a todo instante o seu desapego pelo fixo e pelo nomeável, instaurando a negação de pressupostos totalizantes e totalizadores de uma possível identificação tornando o sujeito narrador de *Estorvo*, um sujeito esquizo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. v.5. Tradução: Peter PálPelbart e Janice Caiafa. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MULHER DE MEIA IDADE E TRABALHO IMATERIAL: UMA LEITURA DO POEMA *TEMPO*, DE ADÉLIA PRADO

Jailma da Costa Ferreira

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira contemporânea tem passado por um distinto processo de produção, afastando-se cada vez mais daquele velho conceito de literatura como arte da palavra ou como obra meramente ficcional, inaugurando, desse modo, uma perspectiva mais realista, diferente, contudo, daquela concepção do Realismo do século XIX, sendo, pois, articulada pelas situações/realidades sociais, cotidianas, corriqueiras da vida comum.

É nesse cenário que também surge a poesia de Adélia Prado, na qual se pode identificar uma espécie de memória, a qual remete-nos a um tempo em que o lugar da mulher se limitava ao espaço familiar e doméstico. Contudo, através de sua poesia, a escritora buscou não só problematizar aspectos da condição feminina, mas produzir subjetividade, isto é, tomar lugar no âmbito literário e, a partir do trabalho imaterial, da produção de linguagem, posicionar-se além do espaço que fora restrito à condição feminina.

Portanto, para melhor identificar como acontece essa produção na poesia da escritora, selecionamos o poema ‘Tempo’, de Adélia Prado, do livro *O coração disparado*, cuja primeira publicação data de 1977. As discussões que empreendemos neste trabalho se sustentam no arcabouço teórico de Justino (2017) acerca do trabalho imaterial

e de Monteiro (2008), a respeito da metanoia, procurando, pois, evidenciar como se caracteriza a dicção poética da mulher de meia idade, a partir do poema supracitado.

Nesse sentido, a relevância do nosso trabalho justifica-se por trazer à luz discussões pouco debatidas na Academia, bem como pouco vislumbradas nas pesquisas acadêmicas, especialmente no tocante à poesia. Outrossim, a escrita da mulher, que embora esteja, atualmente, na ordem do dia, ainda há muito para se estudar, analisar e prestigiar, a fim de dar visibilidade a muitos textos escritos por mulheres, os quais são, muitas vezes, postergados pela Crítica, sobretudo, àquelas que estão fora do cânone literário.

Nessa perspectiva, também ressaltamos a importância de trazer à luz a poesia escrita pela mulher de meia idade, que através do texto literário, mais do que fazer memória, contesta a condição feminina na sociedade de modelo familiar burguês, cujos valores éticos e morais estão associados à cultura do patriarcado.

O texto poético é, nesse sentido, uma forma de performar a realidade, de expressar anseios reprimidos, palavras não ditas, silêncios perturbadores. Diante disso, “os afetos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performaticamente [...], informando e fabricando desejos [...]” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.174), o que pode levar o leitor a identificar-se com o texto e contribuir, de modo geral, para se discutir acerca das múltiplas realidades sociais performadas pela escrita literária.

ANÁLISE E DISCUSSÕES

A poética adeliана permeia um universo em que realidade e fantasia se confundem, revelando, desse modo, aspectos que referenciam a própria realidade sociocultural na qual a poeta fora formada. Nesse ínterim é importante reforçarmos que os interesses que permeiam a mulher retratada no poema adeliано ainda se restringem a valores próprios à sociedade burguesa, cujas mulheres deviam se empenhar em conquistar um “bom partido” para assim casar-se e constituir família.

Entretanto, no poema ‘Tempo’, o eu poético contesta a posição

social predestinada à mulher de meia idade na sociedade do final do século XX. Com isso, a voz feminina do texto adeliانو aponta o seu desejo de ir além da restrita condição e espaço que lhe foram reservados. A literatura é um meio encontrado por muitas mulheres para protestar, para resistir, para pleitear o direito em escolher seus próprios caminhos, sem estar presa ao que o destino reservara à condição feminina.

Isso considerado, podemos dizer que a literatura é para muitas mulheres um modo de produção cognitiva, de trabalho imaterial, configurando-se como um novo modo de se pensar o trabalho na contemporaneidade, cujo cerne está centrado na produção de subjetividades através da linguagem, dos afetos, das ideias, dos relacionamentos estabelecidos com a alteridade.

Em seus estudos, Justino (2017) discute a produção de subjetividades a partir do trabalho imaterial engendrada nas narrativas contemporâneas pelos personagens. Contudo, percebemos que este trabalho também é realizado na poesia contemporânea, através da qual se contesta os restritos espaços reservados à mulher. Através do engendramento com a linguagem, do engendramento poético, muitas escritoras ressignificaram suas vidas, desconstruindo estereótipos, alargando seus caminhos na literatura e na sociedade.

Nesse sentido, entendemos que a literatura de autoria feminina é uma potente expressão do trabalho imaterial, tendo em vista que se caracteriza como um espaço de ressignificação de papéis sociais. Conforme Justino (2017, p.5), a literatura brasileira contemporânea representa as “relações sociais que se vivem sempre em face dos muitos, sempre compreendendo que nas sociedades ditas contemporâneas todo ato se insere numa rede de múltiplos agenciamentos, sociais, afetivos, econômicos, de lugar e memória, de etnia e classe, de gênero e geração [...]”, tornando-se, portanto, uma forma de refletir a realidade de muitos sujeitos, sobretudo, os marginalizados.

Nesse sentido,

A literatura abre mão de seus ‘lugares especiais’ para lidar, sem crise nem culpa, com o ‘lugar comum’. Ela se torna, do ponto de vista de uma operação crítica

de leitura, o lugar onde o comum e o seu sequestro de clausuras estigmatizantes podem ser vislumbrados como um reservatório de singularidades (JUSTINO; OLIVEIRA, p.119, 2014).

Percebemos na poesia adeliana esse ‘lugar comum’, no qual estão presentes situações do cotidiano, sobretudo as que circunscrevem o universo feminino, como também a produção de singularidades, uma vez que os seus textos apresentam uma dicção feminina vária, em que muitas mulheres falam a partir do lugar social que ocupam, ora em conformidade ora se opondo a este lugar, mas sempre em busca de espaço além das margens. Como podemos identificar na leitura do poema ‘Tempo’:

1 A mim que desde a infância venho vindo
como se o meu destino
fosse o exato destino de uma estrela
apelam incríveis coisas:
5 pintar as unhas, descobrir a nuca,
piscar os olhos, beber.
Tomo o nome de Deus num vão.
Descobri que a seu tempo
vão me chorar e esquecer.
10 Vinte anos mais vinte é o que tenho,
mulher ocidental que se fosse homem
amaria chamar-se Eliud Jonathan.
Neste exato momento do dia vinte de julho
de mil novecentos e setenta e seis,
15 o céu é bruma, está frio, estou feia,
acabo de receber um beijo pelo correio.
Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
Quero a fome.

No poema acima, o eu poético reclama que sua vida esteve sempre presa ao destino, isto é, como se seu destino já estivesse predeterminado, comparando-o com “o exato destino de uma estrela” (v.3).

Podemos entender a estrela como uma esfera celestial que, tendo luz própria, é admirada por todos, porém brilha para os outros, existe para que os outros lhe admirem, mas não para si própria, assim como foi o destino de muitas mulheres, cujas vidas estavam em função de um homem (pai, irmão, esposo).

Nesse sentido, o comportamento das mulheres, bem como suas escolhas, é condicionado para agradar aos homens. Deveriam estar sempre preocupadas em manter uma boa reputação para assim conquistá-los. O brilho da estrela exigido às mulheres também está associado ao padrão estético que deveria obedecer, como pode ser exemplificado pelos quinto e sexto versos: “pintar as unhas, descobrir a nuca, piscar os olhos, beber”. Contudo, esse perfil seria de uma mulher que difere daquela preocupada em agradar a classe masculina. Isso já nos aponta para um novo modelo social no qual a mulher prefigura uma nova história, novos desejos, não está mais preocupada única e exclusivamente em agradar aos outros, mas em sentir-se bem e feliz consigo mesma, em fazer aquilo que gosta e que lhe faz bem, independente das opiniões alheias.

No entanto, ficar fora desse padrão é se colocar à margem, “num vão” (v.7), dos caminhos preestabelecidos pela sociedade e pelos desígnios divinos. Entretanto, a voz poética considera, de certo, que não vale a pena estar presa a esses valores sociais e religiosos, já que daqui a algum tempo irão esquecê-la: “Descobri que a seu tempo/vão me chorar e esquecer” (v.8-9). No entanto, essa constatação em vez de lhe levar a redirecionar sua vida, suas rotas, coloca-lhe em um comodismo diante da posição que já ocupa, talvez por causa da idade ou por ser uma mulher e não um homem, como deixa transparecer nos versos seguintes: “Vinte anos mais vinte é o que tenho,/ mulher ocidental que se fosse homem/ amaria chamar-se Eliud Jonathan” (v.10-12).

A idade apontada pelo eu poético constata a fase da vida em que o ser humano está passando pela fase da metanoia, isto é, pela crise de meia idade, que normalmente acontece a partir dos 40 anos de idade, configurando-se como uma

[...] época de balanço de vida, mudanças de rota,

desesperos existenciais pela consciência do não vivido, do tempo que não volta mais... Trevas e luz, luz e trevas, alternando-se, mas promovendo a possibilidade do aumento da consciência e o resgate de desejos, sonhos etc., (MONTEIRO, 2008, p.61-62).

Diante desse contexto de trevas e luz, os desejos recalcados vêm à tona, evidenciados no poema pelo vislumbre de ser homem, o que significaria ter liberdade, ter vontade própria. Contudo, parece-nos que esse anseio só pode ser possível à mulher ocidental, que se opõe nesse caso à oriental, tendo esta última uma limitada autonomia sobre os diversos aspectos de sua vida.

Considerando que a metanoia consiste em um conflito existencial cuja característica mais direta é o mergulho profundo em reflexões, despida de autojustificações, de racionalização e de autocomiseração, a voz poética ao ver a sua autoimagem se reconhece distante dos modelos estereotipados à mulher, que deve se manter bonita e no ardor juvenil, no entanto, ela se considera feia, percebe a sua juventude se esvaindo e se vê cheia de desejos inalcançáveis:

15 o céu é bruma, está frio, estou feia,
acabo de receber um beijo pelo correio.
Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
Quero a fome.

Aos 40 anos de idade, a voz poética percebe-se insaciada, encontra-se em uma posição que tudo aquilo que almeja é inalcançável, significativamente representado por “receber um beijo pelo correio” (v.16), ou seja, um gesto literalmente impossível, a menos que seja apenas algo simbólico, a exemplo de uma carta, na qual se pode “mandar” um beijo como gesto de despedida, mas a concretização do ato em si é, de fato, irrealizável, inconcretizável, o que nos sugere que a mulher do poema se encontra nesse plano do inatingível.

Outro cenário que é configurado nos últimos versos do poema revela que essa mulher aos quarenta anos de idade constata-se insaciada, incompleta e desejosa de buscar outros caminhos, afinal ela não

quer “faca nem queijo” (v.17), isto é, não quer aquilo que é convencional, aquilo que já está pronto, aquilo que supostamente lhe disseram que ela já tinha nas mãos, que lhe fora dado, mas seu desejo vai além, ela quer “a fome” (v.18), que podemos entender como a insatisfação, a inquietação, indicando que o lugar que ocupa não lhe sacia, não lhe é confortável.

Diante deste lugar desconfortável, espera-se do indivíduo uma tomada de posição acerca daquilo que lhe incomoda, que não lhe satisfaz. Conforme a visão psicanalítica, a noção de posição refere-se à relação estabelecida entre o sujeito com a sociedade, com os outros e consigo próprio, o que “pressupõe a existência de uma autoimagem que o influencia ao mesmo tempo em que é por ele influenciada” (QUEIROZ, 2015, p.165).

A partir destas percepções acerca de si mesmo, o sujeito sente-se impulsionado a assumir uma nova posição diante dos seus conflitos, das suas insatisfações. Entretanto, esse processo não é fácil, mas gera muitos conflitos, pois no movimento de autoconhecimento, propiciado pela metanoia, o indivíduo percebe os vazios que existem dentro de si, aquilo que lhe falta, que precisa encontrar e/ou deixar, surge-lhe a necessidade de romper com o “homem velho” para fazer emergir o “homem novo”, como que uma espécie de metamorfose da vida humana.

Porém, não há como prever, pelo poema analisado, qual a posição assumida pelo eu poético diante dessas autorreflexões acerca de sua vida, o que podemos compreender apenas, a partir do texto, é a inquietação gerada pelo inconformismo mediante a posição que supostamente ocupa.

Todavia, entendemos que o período de idade indicado pela voz poética

[...] oferece a oportunidade a cada um de tornar-se um sujeito da sua própria história, um indivíduo no sentido mais amplo do termo – além do determinismo dos pais, dos complexos, das conservas e condicionamentos culturais (RAMALHO, 2010, p.1).

Portanto, a nosso ver, a mulher adeliãna encontra-se amparada nesse momento de recriação da própria história. É um momento de repensar, de forma mais livre, aquilo que se tornou em detrimento àquilo que gostaria de ser; momento de autoconhecimento, de mudanças de rotas e de novas tomadas de decisões. Espera-se que a essa altura da vida, o indivíduo encontre-se mais independente, mais autônomo, mais livre para fazer as suas escolhas, para além da preocupação de agradar os pais, a sociedade, a religião etc.

Contudo, vale salientarmos que isso não acontece de forma tênue, passiva, mas antes gera no indivíduo muitas inquietações e questionamentos. Pois, a crise, frente às descobertas sobre si mesmo, é um momento de instabilidade, em que o sujeito pode recuar ou avançar. Cabe, então, a cada um tomar suas próprias decisões, as quais são condicionadas, de modo geral, pela conjuntura afetiva e social da qual se faz parte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da leitura do poema ‘Tempo’, analisado neste trabalho, percebemos que a literatura é um modo da mulher se autorrevelar. Embora ainda cerceada pelo preconceito, pela exclusão, pela discriminação de gênero, revela através de seus textos um eu confessional bastante acentuado, como forma de luta, de resistência à sociedade patriarcal, buscando ir além das atribuições e dos valores sociais que lhe foram impostos. Com isso, amplia o espaço para o qual sua vida estivera delimitada.

Podemos afirmar que a poesia é por excelência o gênero literário que exprime a experiência subjetiva do indivíduo, pois, como afirma Telles (2010) sobre a lírica feminina do final do século XIX para o século XX: “A poesia lírica que não a mera exposição de sentimentos adequados exigia um eu confessional forte” (TELLES, 2010, p.423), portanto, escrever, foi um grande desafio para a mulher, pois sua vida deveria sempre se manter na esfera privada.

Entretanto, aos poucos as mulheres foram (e estão) quebrando esses paradigmas e conquistando outros espaços, como podemos perceber na literatura contemporânea escrita por mulheres. Entendemos, ao ler seus textos, que a produção literária contribuiu

consideravelmente para que a subjetividade feminina viesse à luz, deixando de ser o anjo do lar, a musa inspiradora dos poetas, tornando-se, então, protagonista e autora de sua própria história.

A produção de linguagem é, nesse sentido, um meio pelo qual a mulher pode se reinventar, produzindo subjetividade, indo ao encontro da alteridade, isto é, do outro, do diferente e, com isso, desvelando a si mesma. Dito isso, fica-nos claro que o trabalho imaterial é uma forma da mulher sair do espaço doméstico, familiar e galgar outros espaços na sociedade.

A escrita literária se configura, portanto, como uma forma da mulher recriar-se, pois como atesta Justino (2017, p.7), “em nenhum outro lugar da produção discursiva, com exagero mesmo, senão na literatura, a indissociabilidade entre saber cotidiano e trabalho imaterial pode ser melhor vista, estudada, avaliada”. É através desse saber e desse trabalho que se realiza a escritura poética de Adélia Prado; é através da literatura que a poeta realiza um trabalho intelectual, resultando na desconstrução dos estereótipos preestabelecidos em relação à mulher, cujos valores sociais estavam atrelados ao modelo tradicional da família burguesa.

Diante disso, percebemos que a literatura é a potência imaterial e intelectual dessa poeta. Por meio da linguagem ela traça um novo percurso que se configura “sobre uma vivacidade presente na utilização dos saberes e que faz parte da cultura do cotidiano” (GORZ, 2001, p.19), produz intelectualidade e subjetividade a partir das realidades do seu dia a dia, sem nada de extraordinário, mas ao mesmo tempo de forma singular.

De modo ainda mais particular esse trabalho é realizado pela mulher de meia idade, que vivendo o período da metanoia é impulsionada a trazer a sombra à luz, ou seja, aquilo que fora recalçado no seu percurso de vida, o que muitas vezes só se torna possível através da escrita literária.

No entanto, a mulher de meia idade, ao aprofundar o conhecimento de si mesma, percebe que é preciso estabelecer rupturas com escolhas, com modos de vida que não lhe satisfazem, é preciso, pois, romper com padrões convencionais que não correspondem às suas perspectivas, como é percebido pelo eu poético do texto analisado.

Há que se procurar um novo, além do que fora preestabelecido. Para tanto, é preciso a “fome”, isto é, o desejo e a coragem de buscar e assumir para si mesma essa nova posição que muitas vezes só é possível alcançar mediante engenhoso processo de produção imaterial.

REFERÊNCIAS

GORZ, Andre. **O imaterial: conhecimento, valor e capital.** Trad. Celso Azzan Júnior. São Paulo: Annablume, 2005.

JUSTINO, Luciano B. **A crítica diante do trabalho imaterial.** Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.29, v.18, p.1-19, 2017. Disponível em <revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/402/394> Acesso em 27 de setembro de 2017.

JUSTINO, Luciano; OLIVEIRA, Waldívia de Macedo. **Leitura d’O Invasor.** Revista Antares: Letras e Humanidades, n.12, v. 6, p. 116-126, 2014. Disponível em <<http://ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3178>> Acesso em 27 de setembro de 2017.

MONTEIRO, Dulcineia de Mata Ribeiro. **Metamorfoses da alma após a meia-idade.** In: _____. **Metanoia e meia idade: trevas e luz.** São Paulo: Paulus, 2008, p.53-86.

PRADO, Adélia. **O coração disparado.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMALHO, Cybele. **Psicodrama junguiano, meia idade e envelhecimento.** Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/239084353/Psicodrama-e-Envelhecimento>> Acesso em 29 jun. 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo: evocar realidade além da representação.** In: _____. **Cenas do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p.155-185.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, p.401-442.

QUEIROZ, Rosângela. A crise de identidade no romance gráfico como aspectos do mal-estar cultural em Maus, de Art Spiegelman e em Retalhos, de Craig Thompson. In: PAIVA, Roberta Soares; QUEIROZ, Rosângela (Org.). **O texto multifacetado: diálogos em língua e literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2014-2015, p.163-184.

O DEVIR MULHER NEGRA NO ROMANCE SENEGALÊS *O VENTRE DO ATLÂNTICO*, DE FATOU DIOME

Haissa de Farias Vitoriano PEREIRA

Quando você é um canadense branco ou um argentino e você vive na França, você é um expatriado. Mas, se você é africano, ou indiano, ou afegão, e você vem para a França ou a Alemanha, você está como imigrante, não importa as circunstâncias. É a representação que a Europa faz para o outro que alimenta o racismo

Fatou Diome.

Olhei para mim e para as outras mulheres. Percorri a trajetória de nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e da incompreensão que se erguia a minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afetivo para que o mundo as veja, conheça, reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura, da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam

Paulina Chiziane.

Este artigo pretende compreender a construção e constantes

deslocamentos das identidades da personagem *Salie*, personagem que movimentava a obra “O ventre do atlântico”, de Fatou Diome (2004). Adotar-se-á o entendimento de identidade enquanto *diferença* e *devir*, na baila dos estudos de Deleuze e Guatarri (1977; 1995), problematizando a questão do negro – apoiado nos estudos de Achille Mbembe (2014) –, e da mulher – alicerçado pela discussão sobre subalternidade em Gayatri C. Spivak (2012). O estudo levará em conta a localização da obra enquanto literatura francófona, ambientada no *entrelugar* que conecta, pelas águas do Atlântico, a ilha de Niodior, no Senegal, e o território francês, ponderando o quanto o fenômeno da colonização e os ritos da tradição afetam os habitantes da ilha senegalesa, como também desterritorializa e subjuga o migrante que busca o sucesso profissional e pessoal em França, na esteira dos estudos de Bhabha (1998) e Hall (2006). Sem perder de vista o perfil autorreferencial da obra, cujo *devir mulher negra e migrante* da personagem *Salie*, confunde-se, inúmeras vezes, com o da autora do romance, possibilitando um olhar sobre o texto a partir de uma percepção deste enquanto um espaço de *agenciamentos*, nos termos deleuzianos.

FATOU DIOME E SALIE: UM UNIVERSO ESPELHADO

A literatura senegalesa figura, como as demais literaturas africanas, entre o que se estuda e compreende, hoje, como literaturas pós-coloniais. Traço característico nessas literaturas é a inscrição de um espaço que vocalize a existência de lugares e pessoas que são construídos como subalternos em relação aos que são tidos como superiores e desenvolvidos, na composição de conflitos oscilantes entre a tradição e a modernidade, na tentativa de traçar identidades culturais, coletivas e individuais.

No Senegal, o escritor, intelectual e político Léopold S. Senghor (que presidiu o país de 1960 a 1980) deu origem, a partir dos seus estudos, ao termo francofonia, que implicaria a relação bilateral entre os antigos países colonizados e a França, enfatizando “a proposta de ‘dar e receber’, isto é, da exportação de obras literárias senegalesas para o antigo colonizador e da assimilação de ideias e de instrumentos ocidentais úteis pela criação artística senegalesa e africana”

(PETROV, 2014, p.31), como o caso da própria língua francesa. Desse modo, com a abertura desse canal entre o Senegal e a França, algumas autoras senegalesas começam a se destacar na cena literária, como também começa-se a observar o nascimento de um novo tipo de romance, denominado romance familiar. Esse romance caracteriza-se por abordar o espaço privado da família, analisando a estrutura e as regras desse espaço íntimo (PETROV, 2014), e tem como uma de suas percussoras Mariama Ba, com romances como *Une si longue lettre*, escrito em 1974, e *Un chant écarlate*, escrito em 1981.

Dentro desse espaço francófono e nome forte na escrita de romances familiares, figura Fatou Diome, autora dos livros *La Préférence nationale*, seu primeiro livro, uma conoletânea de novelas, publicado em 2001, depois, seu primeiro romance, objeto deste estudo, *Le Ventre de l'Atlantique*, escrito em 2003, e, na sequência vieram *Les Loups de l'Atlantique*, 2002, *Kétala*, 2006, *Inassouvies, nos vies*, 2008, *Le vieil homme sur la barque*, 2010, *Celles qui attendent*, 2010, *Mauve*, 2010, e *Impossible de grandir*, 2013.

Fatou Diome¹¹³ nasceu em Niodior, uma ilha no Delta do Saloum, no sudoeste do Senegal, e foi criada por sua avó. À revelia das tradições locais, frequentou a escola, inicialmente às escondidas, e aprendeu o idioma francês. Deixou a ilha aos 13 anos de idade, trabalhando para pagar seus estudos em cidades mais desenvolvidas, e foi parar na universidade, em Dacar, com os planos de se tornar professora. Posteriormente, casou-se com um francês, com quem se mudou e foi morar na França. Lá chegando, esbarrou numa forte rejeição por parte da família do marido, de quem, ao fim de dois anos, acabou por se separar. Retomou, então, seus estudos em letras, em 1994, na Universidade de Estrasburgo. Escreveu uma tese sobre a obra de Sembène Ousmane, e lecionou na Universidade de Estrasburgo e no Instituto de Pedagogia de Karlsruhe, na Alemanha.

Análogo à história da autora, conhecemos Salie, protagonista e narradora do seu segundo livro, *O ventre do Atlântico* (tradução de

113 As informações bio-bibliográficas sobre a autora foram extraídas dos sites <http://www.casafrica.es/po/detalle-who-is-who.jsp%3FPROID=44695.html>, acesso em Jan de 2018, e https://pt.wikipedia.org/wiki/Fatou_Diome, acesso em Jan de 2018.

2004), mulher de origem senegalesa, também da ilha de Niodior. Filha bastarda de uma união clandestina e efêmera, após dar-lhe à luz, sua mãe casara-se com outro homem, com quem constituiu família, mas este nunca aceitou completamente sua presença, principalmente pelo fato de sua avó não ter deixado que seu registro de nascimento fosse rasurado para carregar o sobrenome do padrasto. Cresceu sendo criada de fato pela sua avó, por quem nutria um sentimento de filha, e, assim como Fatou Diome, começou a frequentar às escondidas a escola, a fim de aprender francês e poder migrar para a França, onde poderia concluir seus estudos e se tornar uma intelectual.

Desse modo, Salie transita entre dois mundos, o europeu e o africano, lançando um olhar crítico sobre as duas culturas, problematizando, a partir da vivência dela e de outras personagens, como seu irmão Madické – que representa o anseio utópico de seguir carreira de jogador, primeiramente na França, e, posteriormente na Itália, onde poderia finalmente conhecer Maldini, seu grande ídolo do futebol –, percursos que vão da utopia à distopia em relação à situação dos migrantes que buscam sucesso financeiro em França, como também põe em relevo a forma como a globalização e o capitalismo não batem à porta antes de entrar e modificar práticas e gerar desejos, dando especial canal de voz ao modo como as mulheres sofrem por serem subalternizadas e silenciadas, seja no que se conserva de tradição, no que surge e avança na modernidade, ou mesmo no que culmina dessa mistura, num olhar sobre um universo transculturalizado.

A TRANSCULTURALIDADE ENQUANTO ESPAÇO PARA FRUIÇÃO DE DEVIRES

O mundo é muito diverso culturalmente. Sim, tal afirmativa não oferece grande profundidade, mas, quando observada mais atenciosamente, pode se tornar um gatilho para pensar a complexidade diante de tal diversidade e diante da facilidade com que essas diversidades transitam entre os territórios, seja pelo advento da globalização, dos meios de comunicação, da indústria da moda, da indústria cinematográfica, das feiras gastronômicas, da própria literatura ou, e mais contundentemente, dos movimentos de migração. Muitas e, provavelmente, incontáveis são as possibilidades com que as trocas culturais

são estabelecidas no mundo.

Diante desse fluxo contínuo de contatos e coalizões culturais, como compreender a identidade de um povo ou de um indivíduo? Pensar, por exemplo, no continente Africano, tão diverso, tanto em termos de tradição, quanto de diferentes tipos de colonização, sendo subtraído e modificado por um número significativo de colonizadores.

Stuart Hall (2006), em sua discussão sobre culturas nacionais, argumenta que as identidades nacionais não são coisas com as quais se nasce, mas, distante dessa concepção essencialista, afirma que são formadas e transformadas no interior das representações. Para o autor, essas culturas nacionais seriam compostas não somente de instituições culturais, mas de símbolos e representações, de modo que essas culturas se constituíram enquanto um discurso – um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto as ações dos indivíduos quanto a concepção que esses teriam de si próprios. Essa construção de sentidos, quando produzidos sobre a nação, possibilitando que os indivíduos se identifiquem, produziria o efeito da identidade.

Em seus estudos, Hall (2006) apresenta três tipos de identidade, a primeira correspondente ao sujeito do iluminismo, cujo cerne essencial do eu era a identidade de uma pessoa; em seguida fala do sujeito sociológico, cuja identidade seria construída na relação com o outro, na mediação social dos valores, sentidos e símbolos, das trocas culturais; e, por fim, fala do sujeito pós-moderno ou contemporâneo, que nos interessa aqui, para o qual a identidade é construída historicamente, sendo possível construir diferentes identidades ao longo do tempo.

Para Derrida (1991 *apud* BHABHA, 1998), a sociedade da nação pós-moderna configura-se como um produto de um jogo social de identidades, uma configuração espacial cujo o simbólico e o material são instrumentalizados para produzir um espaço discursivo (ou narrativo) de *différance*; essa discussão é recuperada por Bhabha (1998), ao explicar a composição das nações modernas, em grande parte, por situações de *différance*, onde a pátria e a diáspora tornam-se elementos inseparáveis pelo fato de que um passa a definir o outro. Nesse ponto, interessa para Bhabha as nações pós-coloniais, e os sujeitos

diaspóricos, uma vez que desestabilizariam qualquer possibilidade de homogeneização de uma nação.

É a partir dessa formulação que Bhabha chega ao seu entendimento de *DissemiNação*. Ao transformar em pertencente um do outro, a partir do jogo de palavras, Di - semi - Nação, Bhabha propõe que estes conceitos sejam pensados a partir de uma lógica de inclusão mútua, não totalizante. Pensando a nação de forma dialética, Bhabha identifica uma narrativa pedagógica da nação, relacionada à tradição, que tem sua existência em um tempo abstrato, vazio e homogêneo de presente passado e futuro, mas que não pode jamais ser separada da narrativa performativa do presente em sua diversidade, multiplicidade e imprevisibilidade, ou seja, em sua diferença. O jogo de palavras proposto pelo autor faz referência ao ato de espalhar identidades em uma nação; o caso do migrante, em especial, por ter em si, materializado, um novo território que reúne duas semi-nações (a narrativa pedagógica e a performativa).

Desse modo, não falaríamos aqui de múltiplas identidades, ou de identidades multiculturais, mas de transculturalidade e identidades transculturais, uma vez que a diversidade cultural pressupõe identidades coletivas únicas, e a transculturalidade constitui-se nas margens das representações etnocêntricas, que têm a ver com a chamada diferença cultural no contexto pós-colonial.

No Livro *O ventre do Atlântico*, Salie é um sujeito diaspórico e vive o drama de habitar o entrelugar, num pêndulo entre esses dois mundos, e pisando sobre as rachaduras da fusão dos mesmos. Assim também vive Fatou Diome, que, para além de fazer gritar suas angústias a partir dos livros que escreve, tornou-se ativista em prol do progresso dos países africanos, como também do direito do seu povo em poder migrar, sem que sejam exotizados em virtude da pele e/ou nacionalidade, ocupando sempre papéis subalternizados, ou mesmo sendo obrigados a retornarem aos seus países de origem, por não corresponderem ao imaginário do migrante útil. Pela escrita de Fatou, a vivência de Salie faz ecoar as dificuldades de habitar a França, sendo senegalesa, sob o rótulo da negritude de migrante que vai em busca de trabalho e, não menos aterrador, o fato de ser mulher, que limita ainda mais suas possibilidades, além de potencializar o silenciamento

a ela imposto em ambas as culturas.

UM SILENCIAMENTO SISTÊMICO: AS BARREIRAS ENTRE PODER FALAR E CONSEGUIR SER OUVIDA(O)?

O silenciamento do subalternizado frente ao discurso hegemônico que constitui o cânone, na literatura, rompe as fronteiras continentais, promovendo o apagamento da diferença e singularidades de quem se distancia das tendências mais normativas. Em *Pode o subalterno Falar?* (2012), Gayatri Spivak debruça-se sobre o tema da subalternidade, problematizando a questão da limitação do Outro enquanto Sujeito descentrado, denunciando que o subalterno é silenciado não apenas de forma sistemática, mas principalmente por ser intermediado por alguém que se julga autorizado. Lívia Maria N. S. Santos (2011), ao fazer uma leitura sobre Spivak, retoma Hommi Bhabha, argumentando que este apontou a formulação básica desta problemática, uma vez que discute o estereótipo como sendo uma estrutura colocada numa verdade não verificável, haja vista que ela se repete, assegurando seu lugar e valor de verdade, sem que esta seja exposta à verificação empírica, tornando-a vulnerável ao risco de ser provada enquanto falsa ou insuficiente para dar conta da alteridade. Santos (2011) retoma Spivak e a noção de “sujeitos-efeitos”, uma vez que estes sujeitos, pensados como subalternos, são efeitos do discurso que assim os representa.

Para Spivak, ser mulher nesse cenário torna esse silenciamento ainda mais complicado: “A questão da mulher parece ser ainda mais problemática nesse contexto. Evidentemente se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (SPIVAK, 2012, p.110). Dessa forma, ao eleger a produção literária de Fatou Diome, uma mulher negra, migrante, num cenário pós-colonial, é imprescindível ter a dimensão da sua tripla subalternização.

Para além de compreender Fatou enquanto uma mulher que nasce em um contexto literal e literariamente triplamente subalternizado, é possível lê-la também no contexto de uma “literatura menor”, segundo definiram Deleuze e Guattari (1977):

Nas grandes literaturas, ao contrário, o caso *individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente de fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos “formam um bloco” em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.26).

Recorrendo ao volume *Conversações* (2008), de Deleuze, em que este tece considerações sobre o ato de dizer algo em nome próprio, o filósofo argumenta não ser esta uma ação absoluta em relação ao *eu*, e que, ao contrário, o indivíduo adquiriria um “verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem” (DELEUZE, 2008, p.15), de modo que essa literatura menor precisa ser concebida não como um *eu* identitário, uma vez que este conceito se constitui entranhado em uma perspectiva hegemônica, mas antes, pelo contrário, enquanto um *dever-nós*, que compreenderia a construção de uma identificação pela diferença, portanto contra-hegemônica.

Na baila dessas discussões, é possível pensar essa produção literária não como uma mera reprodução ou representação, mas como um agenciamento, uma vez que permite um diálogo com a multiplicidade na própria condição de existir. A escrita de Fatou Diome, ao pertencer a essa literatura menor, construindo um devir mulher negra, num cenário de pós-colonização, imerge na esfera política ao acessar um realismo que não se dá por representação, mas por contato. Como, então, existir num campo literário que se encarrega da manutenção do cânone, subornando a diferença à identidade hegemônica? A saída parece ser pela tangente, uma vez que nem vertical,

nem horizontalmente, mas numa diagonal que inscreve a diferença, constrói um devir, e que, em virtude dos agenciamentos, não se estabelece ou se firma, outrossim passa por um processo constante de reconfigurações: “Um agenciamento é precisamente estes crescimentos das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE, 1995, I, p.17).

As noções de agenciamento e representação adotadas aqui neste estudo são admitidas a partir de potências rizomáticas (DELEUZE, 1995), uma vez que compreendem a ideia enquanto um produto alicerçado por múltiplos nascedouros, a partir da noção de sistema enquanto um organismo aberto, cujos conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências (DELEUZE, 2008).

Um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (independente da retomada que pode ser feita dele num corpus teórico ou científico). Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor (DELEUZE, 1995, p.34).

No agenciamento, partindo da premissa de que realidade-mundo, representação-livro e subjetividade-autor acontecem em confluência e em constante processo de reestruturação, a ‘representação verossímil’, a partir de autor-sujeito, ou dos ‘sujeitos-efeitos’ apresentados no início da discussão, cuja voz literária fala com propriedade, advindo de um realismo de contato, é fruto da reverberação do corpo diante desse campo não mais tripartido. De modo que, como argumenta Santos,

Mais que o texto, o corpo produtor do discurso mudou e, muitas vezes, ele irá usar este corpo, antes invisibilizado pelo desejo do outro, como textualidade suplementar, como fundamento polifônico do texto

que demanda para si um lugar de interpretação. A compreensão da literatura como o sublime, como palavra erguida e dignificada, costuma a excluir, pelo próprio privilégio dado à palavra, o corpo que a engendra (SANTOS, 2011, p.109).

Desse modo, ainda de acordo com a autora, é fundamental pensar quem escreve a partir da sua dimensão subjetiva, na qual se cruzam a escrita e outras dimensões de vivência e que estas passam pelo corpo e pelas experiências derivadas de viver num espaço bio-fisiológico. É, então, nesse momento que é possível pensar numa literatura da diferença, uma vez que a literatura deixa de ser apenas a criação de uma linguagem e passa a estabelecer uma relação com o de fora, inscrevendo para esta uma função outra, ao passo em que se escreve não apenas para falar, mas para ver e para ouvir. Uma literatura negra, feminina e pós-colonial, por exemplo, surge como uma figura intensa, deslocada, que assume o ofício da contestação da lei geral – uma figura singular que não se enquadra numa forma explicável e se valoriza por revelar o vazio e por denunciar a mediocridade de quem se subordina aos modelos estabelecidos de representação e às leis, construindo um pensamento sem imagem, uma vez que foge à representação, afirmando, por tanto, a diferença.

Partindo desses pressupostos, o/a escritor/a seria, portanto, alguém que cria uma linguagem intensiva para ver e ouvir nos interstícios desta, com o objetivo de revelar a vida nas coisas que aparentemente não têm intensidade, levando esta forma de expressão a um limite, fazendo-a chegar ao seu máximo, devastando as significações e as representações, de modo que o/a escritor/a faça essa linguagem deixar de ser representativa (deixar de subordinar a diferença à identidade), para agenciar e tornar visível uma vida desconhecida, possibilitando uma linha de fuga.

Segundo Guattari (1981), estamos inconscientemente equipados para pensar e agir em conformidade com as formações dominantes, e o modo através do qual seria possível fazer o inconsciente sair desse automatismo seria a partir de uma intervenção de desvio, ou, como dito anteriormente, através de uma linha de fuga, provocada

por um solavanco, que viabilizasse ao desejo se exprimir no campo social. Não mais reduzi-lo a complexos universais é a via de acesso para que se possa tornar possível novas vivências, agenciando relações econômicas e sociais, pessoas e funções, possibilitando desterritorializações e variações. É, portanto, dentro desse deslocamento que se pode pensar no ‘devir’, que, para Deleuze e Guattari (1995), não é transformar-se em, imitar ou se identificar, é, antes, o contrário da identificação e da semelhança, referindo-se a variações intensivas de movimento e repouso, velocidade e lentidão, estabelecendo um deslocamento constante, desterritorializando-se, em relação ao poder. De modo que, se os modelos formativos de poder se estabelecem a partir de uma estratificação de papéis, estruturando a sociedade a partir de uma hierarquização, o corpo inscreve-se como o gatilho que possibilita desnaturalizar essa cultura, desvendando linhas de fuga.

Para se pensar a literatura e a própria sociedade enquanto devir, é importante compreender que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher (DELEUZE; GUATTARI, 1995), a partir do qual se pode acessar todos os outros. Na esteira dessa discussão, Deleuze e Guattari propõem a noção de devir-mulher como chave para a transformação do que somos, enquanto devir-revolucionário, e para a criação de novos modos de existência (SANTINI; CAMELIER, 2015); haja vista que, enquanto minoria, as mulheres são forçadas a encontrar caminhos alternativos para a vida potente e o prazer. O corpo feminino é forçado a se desterritorializar e criar novas relações com pessoas, instituições e acontecimentos para não reproduzir a estrutura de gênero subalternizada.

PARA ONDE SE DESLOCA O DEVIR NEGRO?

Uma reflexão parece cara quando se pensa no devir mulher negra. Embora as noções de devir, devir mulher e os percalços das subalternidades tenham sido desenvolvidas anteriormente, quando se pensa no devir mulher negra, a fruição desse movimento parece encontrar uma engenharia com muito mais atrito, além de um campo bem menos vasto de possibilidades. O teórico Achille Mbembe, autor do livro “A crítica da razão negra”, publicado pela Antígona em 2014, desenvolve algumas considerações sobre o devir negro no mundo em

seu livro, e problematiza algumas questões que devem ser postas em relevo.

Para o autor, o negro não passa de um conjunto de fabulações, uma ficção elaborada no esteio do capitalismo. “A criação da categoria “negro”, à qual logo se vincularia a noção de “raça”, teria por finalidade estabelecer uma diferença radical, entendida como insuperável, entre a humanidade europeia e esse outro, o negro, sobre o qual se projetam todo tipo de medos e ansiedades” (ROBYN, 2017) desse modo, para Mbembe (2014), esse outro funcionaria como objeto e não enquanto homem, com toda profundidade que o termo pode carregar.

Seria importante a compreensão de que, junto à vinculação negro-raça atrela-se o imaginário de África. De modo que haveria uma polarização entre o que, de um lado, seria a “raça branca”, portadora de humanidade e cidadania plenas, e, do outro, a “raça negra”, que, segundo o autor, seriam inconciliáveis:

O direito é, portanto, neste caso, uma maneira de fundar juridicamente uma certa ideia de Humanidade enquanto estiver dividida entre uma raça de conquistadores e uma raça de servos. Só a raça de conquistadores é legítima para ter qualidade humana. A qualidade do ser humano não pode ser dada como conjunto a todos e, ainda que o fosse, não aboliria as diferenças (MBEMBE, 2014, p.III).

Este é, inclusive, um dos sentimentos que mais assola a personagem Salie. Ao migrar para a França, a indignação com que percebe o tratamento diferenciado destinado a ela e aos outros migrantes, como é o caso do jogador Moussa – personagem apresentado pela narradora, que vai em busca do sonho de ser grande jogador, em França, mas, sob o rótulo de migrante africano, e o mal desempenho nos treinamentos, termina por ser tratado como indigente, é preso, regressa a Niodior e, não suportando o julgamento dos familiares em virtude do seu fracasso profissional, tira a vida, lançando-se nas águas do atlântico. Mas, ainda que quase todos na ilha soubessem

da trágica história de Moussa, a dificuldade em desconstruir uma França utópica era pungente:

Por exemplo: única televisão que lhes permite ver os desafios vem de França. O seu proprietário, que se tornou um notável da aldeia, viveu em França. O professor, muito sábio, fez parte dos estudos em França. Todos os que ocupam lugares importantes no país estudaram em França. As mulheres dos nossos sucessivos presidentes são todas francesas. Para ganhar as eleições, o Pai-da-Nação começa por se deslocar a França. Os poucos jogadores senegaleses ricos e célebres jogam na França. Para treinar a seleção nacional, sempre se procura um francês. Até o nosso ex-presidente, para viver mais tempo, se retirou nos seus velhos dias para a França. Então, na ilha, mesmo que não se saiba distinguir num mapa a França do Peru, em compensação sabe-se que *France* rima francamente com *chance* (DIOME, 2004, p.44).

Tal complexidade diante de uma supervalorização do território do colonizador, ou o olhar para si de forma comiserada, por achar-se apenas vítima no processo de colonização não passam despercebidos aos argumentos de Mbembe (2014); ao passo em que o autor chama a atenção para o cuidado que se deve ter sobre a profundidade do tema, tendo em vista que tanto a afirmação de uma negritude, quanto uma negação passam pelo grande risco da manutenção desta subalternização, sendo necessário que o negro não mais se vitimize¹¹⁴, e ainda

114 Enquanto persistir a ideia segundo a qual só se deve justiça aos seus e que existem raças e povos desiguais, e enquanto se continuar a fazer crer que a escravatura e o colonialismo foram grandes feitos da “civilização”, a temática da reparação continuará a ser mobilizada pelas vítimas históricas da expansão e brutalidade europeia no mundo. Neste contexto, é necessária uma dupla abordagem. Por um lado, é preciso abandonar o estatuto de vítima. Por outro, é preciso romper com a “boa consciência” e a negação da

que reivindique a responsabilização dos colonizadores nos processos de subalternização e exploração do negro, para que possa começar a pensar num movimento movido por justiça e viabilizador do deslocamento e ressignificação dessa fabulação que aprisiona o indivíduo negro.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: __. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.198-234.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** — capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Neto e Celia Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIOME, Fatou. **O Ventre do Atlântico**. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2004.

GUATTARI, Félix. ([1987] 1981). **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora Bralisense.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: __. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006. p.47-65.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 1.ed., Lisboa: Antígona, 2014. Tradução de Marta Lança.

responsabilidade. Será nesta dupla condição que é possível articular uma política e uma ética novas, baseadas na exigência de justiça (MBEMBE, 2014, p.297).

PETROV, Vanessa Plenio. **A problemática da identidade cultural em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome.** Lisboa: CLEPUL, 2014. Disponível em: https://issuu.com/clepul/docs/vanessa_petrov, acesso em Janeiro de 2018.

ROBYN, Ingrid. **Capitalismo, esquizofrenia e raça.** O negro e o pensamento negro na modernidade ocidental. Topoi. Rio de Janeiro. v.18 n.36 Rio de Janeiro Sept./Dec. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-2237-101X2017000300696#affi, acesso em Janeiro de 2018.

SANTINI, Rose Marie; CAMELIER, Joana. **DEVIR MULHER, SEXUALIDADE E SUBJETIVIDADE: APROXIMAÇÕES ENTRE DELEUZE & GUATTARI E PIERRE BOURDIEU SOBRE A CONSTRUÇÃO SOCIAL DOS CORPOS.** *Revista Ártemis*, v.XIX; jan-julho 2015, p.101-108. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/viewFile/26204/14098>. Acesso em Julho de 2017.

SANTOS, Livia Maria N. Souza. **POÉTICAS DA DIFERENÇA: A REPRESENTAÇÃO DE SI NA LÍRICA AFROFEMININA.** In: Número temático: Literatura, cultura e memória negra. *A Cor das Letras*. Feira de Santana, Bh: UEFS, n. 12, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/viewFile/1487/1031>. Acesso em julho de 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

O EU-OUTRO EM GALO DAS TREVAS: MAQUINÁRIO QUE PRODUZ SENTIDO(S)

Sílvia Jussara Barbosa dos Santos Domingos

INTRODUÇÃO

Pedro Nava é um autor da contemporaneidade que se especializou no texto autobiográfico. Médico de profissão escreveu suas lembranças no gênero memorialístico como um escape terapêutico: “escrever memórias é libertar-se, é fugir. Temos dois terrores, a lembrança do passado e o medo do futuro. Pelo menos um, a lembrança do passado, é anulado pela catarse de passá-la para o papel” (NAVA, 2012, p.7, Baú de Ossos). Nava começou a escrever suas memórias perto dos 65 anos, quando estava quase se aposentando da medicina. O reumatologista de sucesso começou a escrever no dia 1º de fevereiro de 1968 até o seu suicídio, em 13 de maio de 1984, aos 81 anos de idade. Pedro Nava nasceu em Juiz de Fora em 1903 e obteve reconhecimento literário a partir de 1972, com o início da publicação de suas memórias, pelas quais recebeu diversos prêmios. Publicou, em sequência, os volumes Baú de Ossos; Balão Cativo; Chão de Ferro; Beira-Mar; Galo das Trevas, Círio Perfeito e Cera das Almas, este último publicado após sua morte.

A obra com a qual trabalharemos neste artigo é o quinto volume das memórias de Pedro Nava. Galo das Trevas está dividido em duas partes: a primeira, intitulada “Negro”, contém apenas um capítulo; a segunda, “O branco e o marrom”, contém dois capítulos: “Santo Antônio do Desterro” e “Belorizonte belo”. Segundo André Botelho,

na apresentação da obra, na primeira parte encontram-se as cenas de escrita das Memórias e a meditação do autor/narrador sobre a passagem do tempo, seu envelhecimento e a busca do tempo perdido por meio da escrita. Nessa parte, Nava usa um narrador em primeira pessoa, ele mesmo. Na segunda parte de Galo das Trevas, temos os inícios da vida profissional do jovem doutor José Egon Barros da Cunha, álter ego de Nava e apresentado como seu primo, que passa a ser o protagonista da história. A mudança de narrador não foi o único recurso ficcional utilizado pelo autor; ele também teria misturado eventos e pessoas, fundindo alguns e dividido outros, acrescentando-lhes e, sobretudo, subtraindo-lhes traços mais característicos para deixá-los protegidos, sem possibilidade de identificação direta, e a cidade de Juiz de Fora é transmutada em “Desterro” (BOTELHO, 2012).

É, ainda, na primeira parte – cujo narrador está em primeira pessoa – que Nava apresenta Egon e traça com este um diálogo surpreendente. É este diálogo que trazemos para a percepção daquilo que Félix Guattari denominou de inconsciente maquínico produzindo sentido(s). A leitura-análise desse diálogo nos leva na direção do dialogismo e da polifonia bakhtiniana, ao passo que é possível percebermos algumas vozes, em forma de consciências independentes, na figura dos interlocutores Nava e Egon, as quais duelam na cena literária descrita. É nessas consciências dialógicas que pode-se, ainda, observar processos de agenciamentos pelos quais Nava se desdobra em outros, configurando uma desterritorialização de si para si mesmo, um devir Eu-Outro.

Dessa maneira, justificamos a escolha do autor e da respectiva obra, sem nos esquecer, ainda, da relevância histórica, cultural, ética e estética para os estudos acerca da literatura e sua relação com o homem contemporâneo de forma holística e dialógica, pois o autor dá voz aos outros a partir de sua própria voz, fazendo da obra um espaço polifônico e democrático para os diversos falares e transmutando a si mesmo, já que o núcleo de narrável, nas memórias, equivale à transformação do indivíduo.

LITERATURA E CONTEMPORANEIDADE

Compreendemos a literatura como o espaço democrático, no qual diversas vozes sociais têm dialogado e exposto seus saberes. Vozes essas que vêm de todos os lugares e de todos os corpos, isto é, de todas as partes da sociedade, de todas as comunidades e de todos os sujeitos. Na contemporaneidade, o espaço literário, assim como de toda a arte, tem sido um campo dialógico e cultural diaspórico onde as falas dos sujeitos do mundo e do submundo têm tido visibilidade e têm sido ouvidas. Sujeitos, autores e leitores que trazem consigo suas vivências reais ou fictícias, novos modos de conceber e entender o texto literário, sujeitos que outrora não tinham voz na sociedade, vozes que eram silenciadas e que, hoje, de forma indenitória assumem o que falam e de onde falam. Assim, a arte literária é, atualmente, o espaço para todas as culturas, maiores ou ditas menores, e o autor é aquele que dá voz aos povos menores, do submundo, dos esgotos, antes silenciados. Isso faz com que repensemos a concepção acerca do que é literatura e em que se configura o texto literário. Novos gêneros literários passam a configurar no “cânone”, se não no cânone ideológico proposto pelo discurso eurocêntrico, mas certamente no cânone proposto pelo leitor singular, talvez o verdadeiro crítico literário, é o que acontece com os textos da ordem memorialística: os diários, as autobiografias, os blogs, as memórias literárias e tantos outros. O texto literário é, assim, o lugar do sujeito.

E por falar no sujeito, não podemos esquecer que, na modernidade, esse é de uma complexidade maior do que aquele concebido na era romântica. O sujeito moderno é o que subsiste fora de si e em si mesmo, é aquele constituído de identidade(s) nômades e cuja subjetividade é fabricada coletivamente. O lugar desse sujeito é o texto literário e a literatura é a mediação entre ele e a vida.

Voltemos à literatura.

A literatura moderna é toda ela autobiográfica, já que o sujeito narra a si mesmo e ficcionaliza o enredo de sua vida, independente do gênero literário. Ela é a cura para os males interiores e sua única verdade reside na ficção que o autor cria de si próprio. Pedro Nava diz que escreve suas memórias para não enlouquecer; Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo*, conta que escreve para não se matar. Nós, leitores, lemos literatura para vivermos nossa realidade

dura e crua na ficção de um romance. Tanto escritor como leitor, enfim o sujeito moderno entende a literatura como aquilo que de fato ela é: o devir da vida. Para Diane Klinger (2007), o texto literário, especificamente o autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, de um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício. Quer isso dizer que somos espectadores de nós mesmos e o texto literário, memorialístico ou não, é o palco dos diversos enredos de todos os sujeitos, de todas as comunidades. Somos uma sociedade marcada pela espetacularização do eu, marginalizados, silenciados outrora e a escritura não é apenas o seu registro, mas constitui o próprio sujeito.

Para Guattari (1985), a literatura nasce na investigação do sujeito moderno; por isso ela é o lugar dele, e esse sujeito é uma invenção maquínica. Quer isto dizer que antes da modernidade o que era produzido não era literatura? Esta é uma problemática que requer outra investigação. Contudo, entende-se que o sujeito moderno, com todas as suas inquietações e toda incompletude que o torna sujeito, tem na literatura moderna o cenário para a dramatização de sua vida, por isso ele nasce, de fato, no meio dos textos contemporâneos. É na modernidade que se percebe o lugar de todos os sujeitos e, conseqüentemente, de todos os textos que produzem literatura. Uma literatura não mais estabelecida, canônica, e que não dialoga com todos os homens, mas uma literatura que começa por enunciar, onde tudo é político, e não há espaço para o pré-determinar ou pré-conceber. A contemporaneidade, ou modernidade, é o lugar de uma literatura menor, a que não designa uma língua menor, mas antes a que designa os escritos de uma minoria em uma língua maior (Deleuze e Guattari, 1995, p.25). Isso é escoar seguindo linhas de fuga criadoras, de desterritorialização absoluta. Pedro Nava diz que “escrever memórias é libertar-se, é fugir. Temos dois terrores, a lembrança do passado e o medo do futuro. Pelo menos um, a lembrança do passado, é anulado pela catarse de passá-la para o papel” (NAVA, 2012, p.7. Baú de Ossos). Dessa maneira, a literatura é a rota de fuga que o sujeito Nava cria para desterritorializar-se da dor da lembrança do passado e da dor do medo do futuro.

Queremos dialogar também com Jean-Paul Sartre quando este

diz que toda obra é intencional – de uma intenção política - e o ser humano é aquilo que faz de si-mesmo todos os dias. Ele, o ser humano, decide o projeto de sua existência; seja no silêncio, no medo, na coragem, na cumplicidade, ou não. Ele é para-si. Como todo ser humano, o autor também decide, opta e o texto é um campo de luta. Sartre desconstrói toda a concepção clássica de literatura como fruição e estética, mas a toma como ato político e engajamento, ao passo que Jacques Rancière vê a literatura como fruição do sensível na mesma medida que engajamento e ato político. Essa concepção de literatura nada mais é que a de literatura moderna (e/ou contemporânea) e a de sujeito que está de si-para-si-a partir-do-outro, em um movimento dinâmico e contínuo.

Em *Que é Literatura*, Sartre diz que “o escritor apresenta a imagem da sociedade e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda, perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava” (2004, p.65). Visto que, para Sartre, autor e leitor são sujeitos que interpelam, intervêm e se deixam interpelar e intervir. Pensamos que a obra de arte literária moderna tem que agir na tarefa, que lhe é primeira, de constituir-se como obra literária, mas ao fazer isso não pode escusar-se da tarefa da ética e da política e de apresentar um espaço democrático, polifônico e dialógico no qual o sujeito constitui e se constitui a partir de agenciamentos, rotas de fugas, processos rizomáticos, isto é, maquinismo, produção de sentidos. É o que queremos perceber no texto de Pedro Nava, o diálogo polifônico com seu álter ego, Egon, como inconsciente maquínico produzindo sentido(s).

LITERATURA, DIALOGISMO E POLIFONIA

Neste tópico retomaremos algumas concepções do que é literatura (Sartre, Guattari, Deleuze e Rancière), mas antes apresentaremos o trecho da obra *Galo das Trevas* que nos servirá para uma breve análise daquilo que estamos apresentando.

O trecho está na primeira parte da obra, intitulada de Negro, capítulo Jardim da Glória `a beira-mar plantado. Após discorrer acerca de alguns médicos com os quais trabalhou e que lhe trouxeram dissabores por inveja e falta de caráter: “na vida cá de fora é comum

o aspecto admiração-inveja em que o invejador destrói, devora e substitui o invejado. Quer tomar para si o que ele reconhece como superior” (NAVA, 2014, p.130), Pedro Nava introduz no texto um diálogo com José Egon, este criado para apresentar os fatos narrados na segunda parte da obra. Vejamos o trecho que introduz o diálogo entre Nava e Egon:

Esse caso, no fim da minha carreira, foi um conjunto de safadeza, deslealdade, golpe baixo contra o homem, covardia contra o velho que sou, desrespeito ao MÉDICO e a meus cinquenta anos de medicina e de lutas, numa vida profissional inatacável; menosprezo para com as instituições a que pertenço, aos títulos que conquistei e que vi relegados a zero. Havia ainda o lado de afronta e insulto que não podia de modo algum ficar impune. Considerei longamente esse aspecto. Primeiro pensei em mandar castigar os canalhas. Uma boa surra não ficava caro e eu poderia cominá-la por três a cinco mil cruzeiros para braço quebrado dos sois (NAVA, 2014, p.130-131).

O trecho acima, como já explicado, situa o leitor no contexto que vem a seguir que é, propriamente, o diálogo desenvolvido entre o narrador Nava e, o que este denominou chamar de, seu álter ego, e que, para nós pode configurar no inconsciente na forma de máquina produtora de significados, de sentidos.

Vejamos, agora, o trecho que apresenta-nos o diálogo:

Tudo isso discuti com meu amigo Egon de cada hora. Eu dizia matar. Ele respondia NÃO MATAR. Por quê? Porque por mais que você se conheça não conhece seus nervos, não saberá o que vai ser sua vida a partir dum ato que fá-loá companheiro inseparável do morto. Você ignora o que sua consciência, seu ser ético diriam de noite a sua insônia ou

poriam no seu sonho. Será impossível a um homem de sua qualidade matar – sem ver matando e sem ver o seu matado. Todo criminoso em intenção tem uma ignorância impenetrável do além-do-crime – o que é alguma coisa terrível e não sabida como o além-da-morte do “Solilóquio”. É o que provocou o esvaziamento Raskólnikov. Tudo ficará incisado na sua memória – o pânico diante da arma, a cólera, a cara amarela, o tremor, os urros inarticulados, a tentativa de fuga, os últimos esgares, os miolos rosados na calçada e o longo, o sinuoso, o grosso fião de sangue. Tudo isto – dizia Egon – ficará entranhado em você. Será o seu leviatã, a sua Cachorra como a do Prudente e a do Vinicius, seu Black hound como a de Churchill, seu Gato-preto como o de Poe, seu Bicho-gordo como o de santo Onofre, o seu Polvo como o do terrorista de Malraux na Condition humaine. Que vai durar? Para eles sua vingança e a própria morte – segundos. Que será em você? Essa morte se dada por você mesmo – séculos de agonia e de ver o filme abjeto reprisado cada sua noite, cada instante seu de solidão. Não, também não aconselho a você deixá-los a uma hipotética consciência porque em certas pessoas a consciência é a pele, o couro que só acordam ao pontapé, á peia, ao vergalho de boi, á rebencada, á ponta de faca, ao furo do chumbo. Você, Nava, tem para eles outra arma. Você sabe? Que possui o que os franceses chamam une langue bien pendue, que tem a palavra certa para ferir. Pois tem. Use suas armas. Você não está escrevendo suas memórias? Pois pregue estas pústulas lá, no pelourinho que você lhes armar. Em vão eu respondia ao companheiro que minhas memórias não eram propriamente latrinas para carrearem aquela coisa que era merda mesmo, mas merda sem importância. Será valorizá-los, Egon, uma linha sobre esses

cabungos (NAVA, 2014, p.131).

Alto lá, Pedrinho, importância eles têm e considerável, importância para você, porque tiveram bastante força para atingir suas trincheiras e tomar uma por uma. Importância eles têm, como têm importância a peçonha duma cobra, a toxina dum germe – desde que matem ou atinjam quem tem qualidade. O cancro do fígado de Napoleão... Eu sei muito bem que você não tem nada de Napoleão. Estou falando por falar, pra comparar. Mas tem uma coisa mais. Além da intrínseca, eles têm importância literária. Você já reparou? Como o Burro com sua safadice, rapinagem, vigarice, tolice e libidinagem tem tudo dum personagem de romance de putaria de mistura com outro de estória de terror, que tem de morto-vivo como Drácula, de vilão de chanchada com aquele com aquele bigodinho pintado e muito de herói de Alfredo Gallis e Paulo de Kock – aqueles que nas fotografias dos livrinhos de sacanagem do Pedro II apareciam de ceroulas compridas, ligas, suspensórios e... É igual, cara dum, focinho do outro. E o Verme? Esse então, me fascina. Que bajulador formidável, onipotente, onímodo, incansável e capaz de todas as baixezas, de deleitar-se ao cheiro de todos os traques, que ele renifla como perfume de Coty – desde que soltados de mais alto. E que cara estanhada de sem-vergonha absoluto, do hipócrita que não desfalece, do carreirista ambicioso que entregaria tudo – mãe, mulher, filha – para receber qualquer trocadilho – quanto mais os gordos trinta dinheiros que você lhe rendeu. Esse ainda é melhor que o Burro. Não, meu primo, esse desafia porque com sua canalhice cristalina e sua completa falta de escrúpulos, parece que está saindo das páginas de Balzac. É pegá-lo e aproveitar sua figura subumana. Aliás, as duas – que fazem par, simetria e se completam

admiravelmente. Pense bem nisto e por hoje chega que vou daqui correndo para trabalhar... Mas reflita nesse personagem do Verme – que eu estou lhe dando de mão beijada. Segure-o porque é uma espécie de Carlos Herrera que tomou a identidade do pobre coitado que matara, é uma reencarnação, é Vautrin... (NAVA, 2014, p.132).

Nos parágrafos seguintes, após encerrar a conversa, Pedro Nava nos apresenta a descrição de Egon e finaliza a primeira parte da obra.

José Egon Barros da Cunha. Primo e amigo. Colega do Pedro II, depois da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte e grande paralelismo de minha vida inteira (...). Em tudo ele influía dentro do meu destino com sugestões às vezes sábias e outras insensatas, mas que uma fatalidade me impelia a aceitar – para acertar ou para errar (...). Aquela nossa conversa datava exatamente de 20 de março de 1975 e os conselhos do amigo caíram em solo disposto a recebê-los. Decidi que oportunamente faria o que ele dizia procurando minha forra não na violência como a cólera pedia mas pela palavra, como a razão mandava pela boa do primo e álter ego (NAVA, 2014, p.133).

Voltemos a pensar a literatura como um advento da investigação do sujeito moderno; sendo o lócus dele, é nela que o sujeito – homem ou mulher – se (re)constitui e se (re)faz a partir do que ela (re)cria para significar nele e para ele. Sendo assim, esse sujeito é uma invenção maquínica nos moldes de Guattari (1985). O sujeito é uma invenção maquínica porque a literatura é a máquina que significa, que produz sentidos, a saber, sentidos-sujeitos. Nos trechos acima, de Galo das Trevas, Nava e Egon são produtividades, para não dizermos produtos (acabados, definitivos), são produtividades literárias, constituídos e criados pela maquinaria literária – o autor, a linguagem, os

agenciamentos. Para Deleuze (1997), em *Crítica e Clínica*, o escritor é um vidente, um ouvidor, é um colorista, um músico e a literatura é uma saúde, isto é, aquilo que seria a cura para as mazelas que estão, patologicamente, na sociedade. O escritor é aquele que eticamente e sensivelmente faz emergir dos subsolos, dos esgotos, dos submundos as vozes dos excluídos. Assim, “escrever é um caso de devir” (p.11), um devir que nasce e permanece na incompletude, sempre em via de fazer-se, sempre “entre” ou “no meio”. O devir é ético e político e a escrita é “inseparável” do devir. Deleuze diz que ao escrevermos sempre estaremos num devir-mulher, num devir-homem, num devir-animal ou devir-vegetal e assim por diante. Assim, Nava e Egon são devires também e o texto literário é, neste caso, especialmente, o cenário onde as duas vozes, ou mais, duelam dialogicamente entre si numa composição de ideias que se contra argumentam. Pedro Nava cria Egon para falar talvez aquilo que ele mesmo não pode ou não tem autoridade para. É nesse espaço que começa a literatura, ou seja, quando nasce em nós, como faz o autor, uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer “eu”, neste caso Egon é o devir-Nava, devir-homem do subsolo, o inconsciente produzindo. O autor traz, a partir de Egon, a(s) voz(es) do subsolo para significar na cena literária em questão e se ressignificar no diálogo com Nava e com o leitor. Pressupõe-se, assim, que a finalidade da literatura é pôr em cena a criação de um povo como possibilidade de vida, de potência de vida. Nessa medida, é que Deleuze conceitua literatura como uma saúde, aquilo que curaria as patologias e daria voz a esse povo. “Escrever por esse povo que falta...” e isso se constitui, politicamente, num campo de lutas, de vozes paradoxais. Pode-se afirmar que toda literatura compreende, de fato, a (re)constituição e (re)criação do sujeito, conforme já citado, e que todo escritor é, consciente ou não-consciente, um sujeito engajado, um devir-escritor, assim como toda obra “comporta uma pluralidade de trajetos e devires” (DELEUZE, 1997, p.78).

É pelo caminho da pluralidade de devires que queremos caminhar para a percepção do dialogismo e da polifonia bakhtiniana. Longe de quereremos comparar Egon com Raskólnikov e nem com a complexa estrutura polifônica dos romances de Dostoiévski nos moldes teóricos da Literatura Comparada, mas tomamos alguns aportes para

compreendermos, no texto de Nava, o movimento dialógico e polifônico que se procede. Entendemos que, assim como Dostoiévski, segundo Bakhtin (2013), não cria escravos mudos, mas sujeitos livres, capazes de se colocar lado a lado com seu criador, de discordar dele e até se rebelar, Egon é o sujeito de discurso(s) significante, não é simplesmente a voz da razão do autor, mas a voz independente, o inconsciente que produz linguagem, que significa. Quando Egon fala não se resume a um monólogo filosófico mas uma multiplicidade dialética, a saber, no mínimo uma posição do homem outro diferente da posição do homem Nava – este enquanto narrador de si mesmo – e do homem Pedro Nava enquanto autor-criador dos dois anteriores. As personagens de Dostoiévski, através dos meios artísticos por ele desenvolvidos, assumem liberdade e independência em relação ao autor, sem saírem do plano do autor. Na verdade, elas – a liberdade e independência – fazem parte da estrutura romanesca que o autor cria. Egon criado da mesma matéria prima, a opinião que ele emite se torna efetivamente um ser vivo e sua presença na obra é diálogo. Em (A) Tudo isso discuti com meu amigo Egon de cada hora. Eu dizia matar. Ele respondia NÃO MATAR, a essência polifônica consiste, aqui, no fato de as duas vozes permanecerem independentes e o seu caráter contraditório é o teor da dialogia. Uma voz, matar, está no plano ideológico do narrador Nava e outra, não matar, está no plano ideológico do seu álter ego – que chamaremos a partir de agora de inconsciente –, e isso faz do autor, na mesma medida de Dostoiévski, um multifacético e imprevisível no processo de sua construção artística. Os dois planos citados podem ser, distintamente, configurados em duas ideias, ambas se constituem autônomas na consciência de Nava e na consciência de Egon, este como o inconsciente enquanto maquinário produzindo significados. Para Bakhtin (2013), a ideia era a grande heroína de Dostoiévski e por que não afirmarmos que a mesma é o objeto dramatizado por Egon e por Nava, na referida cena dialógica.

Seguindo o seu turno de fala, Egon diz em (A). É o que provocou o esvaziamento Raskólnikov. Tudo ficará incisado na sua memória – o pânico diante da arma, a cólera, a cara amarela, o tremor, os urros inarticulados, a tentativa de fuga, os últimos esgares, os miolos

rosados na calçada e o longo, o sinuoso, o grosso fião de sangue.

Não nos parece aleatória a evocação de Raskólnikov no trecho (B). O diálogo entre Egon e Nava lembra os admiráveis diálogos entre aquela personagem e o juiz de instrução Porfiri Pietróvitch, em Crime e Castigo, do mesmo escritor russo de Memórias de subsolo. Assim como Pietróvitch é a ideia que duela com a ideia em Raskólnikov percebe-se Pedro Nava obrigando o seu narrador a dialogar com seu duplo, com seu álter ego. Egon é duplo de Nava na mesma medida que Raskólnikov o é de Dostoiévski. É como se Nava procurasse converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição, semelhante ao escritor russo (BAKHTIN, 2013, p.32). Duas ideias discutem – matar e não matar. Nava constrói um surpreendente diálogo, não a configuração de uma ideia numa consciência única, mas a interação de duas consciências no campo das ideias, no qual uma consciência está em tensa relação com a outra, quer isto dizer, uma consciência que duela dialogicamente – de maneira contraditória – com a outra.

(B) Não, também não aconselho a você deixá-los a uma hipotética consciência porque em certas pessoas a consciência é a pele, o couro que só acordam ao pontapé, à peia, ao vergalho de boi, à rebencada, à ponta de faca, ao furo do chumbo. Você, Nava, tem para eles outra arma.

Em (B), a consciência Egon (isto é, o inconsciente como maquinário produzindo) explana para a consciência Nava a ideia que aquele tem do que é ter consciência e que difere ao que parece da ideia do que este tem. Novamente duas novas ideias em duelo, agora Consciência enquanto hipótese e Consciência de fato. Essa parte do diálogo nos lembra de outra cena de Dostoiévski, essa é um trecho do monólogo do homem do subsolo, em Memórias do subsolo, na qual a personagem discorre acerca da consciência. Ali, a personagem diz.

A consciência requintada nos diz, por exemplo, sim, tens razão, tu és um canalha; mas o fato de eu poder verificar a minha própria

canallice não me consola de jeito nenhum de ser um canalha. Mas isso chega!... Quantas palavras, meu Deus! Mas que explicaste? De onde provém essa volúpia? Procuo explicar-me, entretanto. Irei até o fim. Foi para isso tomei a pena... (DOSTOIÉVSKI, 2007).

É possível perceber que tanto em Egon como na personagem de Dostoiévski há um desdobramento de consciência do autor, como se este dialogasse com um outro dentro de si, mas um outro com total independência ideológica, este ainda que criado pela pena do mesmo autor. Esse outro não configura apenas uma voz contrária para traçar uma conversa com o narrador, mas defendemos que esse é um processo de desterritorialização do autor em narrador e em inconsciente como produtividade, o caminho inverso também faz parte do mesmo processo: o inconsciente produzindo em Nava as ideias de Egon. As vozes, então, se multiplicam em Nava, enquanto autor-narrador de si, e em Egon, o inconsciente maquínico. De acordo com Bakhtin (2013, p.39), a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenevalentes nos limites de uma obra, e, obviamente, concordamos com o autor quanto ao reconhecimento de que Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, mas é possível perceber em Nava, especialmente na obra em estudo, traços muito significativos de polifonia e de dialogismo. Se o principal da polifonia no romancista russo é o fato de ela se realizar entre diferentes consciências, isto é, consciências independentes em movimento de interação dialógica, Nava se aproxima desse processo ao criar Egon como seu álter ego para, a partir da segunda parte da obra, narrar acontecimentos vividos e presenciados por Pedro Nava, e para com este dialogar de maneira particular e independente, como é o caso do trecho acerca do qual estamos discutindo. É o que se pode observar em (D):

(C) Use suas armas. Você não está escrevendo suas memórias? Pois pregue estas pústulas lá, no pelourinho que você lhes armar. (C.1) Em vão eu respondia ao companheiro que minhas memórias não eram propriamente latrinas para carrearem aquela coisa que era merda mesmo, mas merda sem importância.

Dialogicamente, as consciências desdobradas do autor estão num movimento polifônico, pelo qual a segunda (C) – o inconsciente produzindo – aconselha, intervém, interpela a primeira (C.1) a desterritorializar-se, sair de si em direção ao outro, e, do mesmo modo, voltar a si, tornando um devir eu-outro. Em (C) use suas armas, é possível, ainda, perceber a configuração não de uma única voz, mas diversas vozes sociais. É a voz da sociedade que diz ao escritor Pedro Nava use suas armas, escreva suas memórias, narre e narre-se.

Nesse jogo, a coletividade contraditória na figura do outro interpela o eu, e este responde (C.1). J. Rancière (2009) afirma que todo texto literário apresenta-se na forma do que ele denomina de partilha do sensível. Quer isto dizer que o texto literário é o cenário para o partilhar dramático de diversas vozes, vozes essas que estão na linha tênue do sensível, pois a tensão entre elas é gritante, haja vista que elas duelam, dialogam contraditoriamente entre si. A voz de Nava, de Egon e da sociedade são dramatizadas na partilha do sensível. Ora, isso também é polifonia, é dialogismo, é movimento de desterritorialização, é a literatura como máquina de produção. As vozes sociais, políticas e ideológicas (Nava e Egon) saem de si e voltam a si, no texto literário, como num grande rizoma deleuziano.

O EU-OUTRO: MÁQUINA DE PRODUÇÃO DE SENTIDO(S)

Escrever sobre o eu e não discorrer acerca da subjetividade é politicamente não correto, no entanto não faremos aqui uma trajetória pelas diversas concepções teóricas do que venha a ser a subjetividade. Contudo, é importante dizer que para pensar num eu que não se constitui a partir de um outro, mas que é já em si mesmo o outro é preciso esclarecer que não tomaremos a subjetividade no modelo estruturalista ou fenomenológico, mas a conceberemos, aqui, como aquela que é fabricada coletivamente, da mesma maneira que a energia, a eletricidade ou o alumínio (LAZZAROTO, 2014).

A subjetividade é produzida coletivamente, os processos de sua fabricação não são centrados em sujeitos individuais e nem em sujeitos coletivos. A coletividade que fabrica a subjetividade é de outra natureza: o “coletivo” que vai além do individualismo metodológico,

em uma dimensão extra-pessoal, a partir de sistemas maquínicos econômicos, sociais, tecnológicos; e começa muito aquém da pessoa. A coletividade está no sistema maquínico e este é o que fabrica os sujeitos. A literatura, como um sistema maquínico, produz o homem. Nesse universo maquínico, no qual todas as coisas são produzidas, a subjetividade está nos agenciamentos complexos de indivíduos, isto é, ela não está no sujeito, no indivíduo, mas fora dele, em outras dimensões que se ligam a ele e a outras tantas dimensões, produzindo, assim, subjetividade(s). Para nós, a subjetividade(s) é linguagem e também não o é, na medida em que entendemos que a ela não é determinada nem determinante, mas é um processo de agenciamentos que pode, também, fabricar subjetividade(s) e a própria linguagem se desterritorializa.

MÁQUINA E MAQUINISMO

Estamos afirmando ser a subjetividade fabricada, ora se fabricada obviamente o é por uma espécie de maquinário, não um maquinário que conceba a oposição entre as dimensões homem/objeto, mas a que lhe seja por essência e que lhes conceba uno. A máquina faz parte do ser homem, não no modelo homem-máquina, mas esta como pré-requisito para sua subjetividade. Assim, a máquina produz subjetividade porque é, imediatamente, um agenciamento que a fabrica. Por sua vez, a fábrica é uma máquina na qual homens e máquinas técnicas nada mais são do que elementos, componentes (LAZZARATO, 2014, p.73). Na mesma medida, a literatura é uma fábrica de máquinas que produzem/fabricam, coletivamente, subjetividades.

A arte também é uma máquina, um agenciamento cujos termos – o artista e a obra – podem ser extraídos do agenciamento apenas pela abstração: “Não há um operador ou um material que é o objeto da operação, mas um agenciamento coletivo que envolve o artista individualmente e seu público, e todas as instituições a sua volta – críticos, galerias, museus, editoras, livrarias” (LAZZARATO, 2014, p.73), (Grifo nosso).

Quer isso dizer que o maquinismo proposto por Félix Guattari não coloca o homem em oposição à máquina, mas, pelo contrário, os coloca em comunicação, mostrando que ambos se compõem peças

entre si e compõem peça com outra coisa (animal, ferramenta, outros homens) para constituir uma máquina. Vê-se, assim, um movimento maquínico ou maquinismo: a presença de seres vivos na máquina quanto à presença da máquina nos seres vivos. Com isso, entendemos que a fabricação da subjetividade se dá de maneira coletiva – homens e máquinas.

Produz-se, então, não uma subjetividade individuada, mas uma multiplicidade de Ser. Dessa forma, os sujeitos não são fechados em si, centralizados, e nem o conhecimento é hegemônico. O que há é a descentralização de sujeitos e saberes, na medida em que as dimensões destes entram em conexão com outros, a partir de agenciamentos maquínicos que os colocam em movimentos de desterritorialização. Voltemos ao tópico anterior.

Não há subjetividade metódica, no modelo estruturalista, porque a linguagem também se desterritorializa. Para Guattari, os processos de desterritorialização técnicos, científicos, artísticos e outros constituem as condições maduras para finalizar os modos antigos de conceber a subjetivação, pelos quais sujeitos individuados se alienam.

INCONSCIENTE E PRODUÇÃO DE SENTIDO(S)

Não se pode, e nem se deve, negar as contribuições teóricas das Escolas Psicanalíticas para os estudos acerca do inconsciente. Todavia, Félix Guattari propõe outro modo de olhar para o inconsciente que não seja o de pensá-lo como uma espécie de caixa preta onde todos os segredos, sentimentos e intenções mais profundos e complexos estão armazenados, mas como um campo aberto e acessível às interações sociais. Um território descentralizado da hegemonia psicanalítica freudiana. Para Guattari (1985), esse inconsciente é denominado de “esquizoanalítico” ou “maquínico” porque estaria mais ligado na participação dos mais diversos fluxos e não centralizado na subjetividade humana. O inconsciente esquizoanalítico estaria em constante movimento de desterritorialização, pois rompe com os antigos territórios estabelecidos na medida em que é manipulado pelos meios de comunicação, pelos Equipamentos coletivos, pelos especialistas de todo tipo. Não é possível caber ao inconsciente, apenas, as problemáticas exclusivas do campo da Psicanálise, haja vista que ele faz

conexão com outras áreas que, também, produzem conhecimento, ele abrange tanto singularidades individuais quanto forças sociais e realidades históricas. Esse inconsciente contemporâneo, ou moderno, não se opõe radicalmente ao concebido por Freud, mas retoma alguns de seus elementos e os reconstitui. (GUATTARI, 1985, p.167). Por isso, esse novo inconsciente é processo criativo. O Eu-Outro, em Nava-Egon, que produz, de maneira coletiva e criativa, significados. Esse Eu-Outro é um desdobramento do eu e do outro em si mesmos, não se consegue perceber onde começa um e termina o outro, ambos são, na mesma medida, a consciência de Nava e a consciência de um outro (outro homem, outro povo...). Ao se desdobrar em Egon – o Outro – , Nava traz nele as vozes silenciadas de uma sociedade menor, de um outro homem diferente de si, mas também constituído de si e de tantos outros, fomentando, na obra, a presença de toda uma sociedade, a partir de então, falante e desejante, produzindo sentidos, ou no modelo Guattariano, fabricando sentidos, fabricando subjetividades.

(D) Será valorizá-los, Egon, uma linha sobre esses cabungos. Alto lá, Pedrinho, importância eles têm e considerável, importância para você, porque tiveram bastante força para atingir suas trincheiras e tomar uma por uma (NAVA, 2014, p.131).

Entendemos que quando Nava escreve (D.1). Será valorizá-lo, Egon, uma linha sobre esses cabungos evoca, ao nominar Egon, o seu outro eu, aquele que é ele mesmo e também é outro homem, outra consciência, outro povo. Ao evocá-lo, o narrador arma o cenário para, dialogicamente, seguir-se a dramatização polifônica de consciências e ideias numa partilha discordante. Nessa medida, há um movimento de agenciamentos que torna possível o desterritorializar-se do autor, do narrador e do próprio inconsciente na figura de Egon, já que nenhum deles fica preso em si, mas saem de si para o outro e voltam a si. Dessa maneira, não há mais subjetividade individuada, mas um processo de construção de sentidos pelo qual o eu é coletivo. Em contrapartida, o outro eu responde (D.2). Alto lá, Pedrinho... a

evocação de Pedrinho nos coloca diante de, pelo menos, duas dimensões aparentemente diferentes, isso porque pensamos estar diante de duas pessoas distintas (Nava e Egon), no entanto essas dimensões saem do mesmo segmento, embora suas pontas se desterritorializam, criando rotas de fuga, escoando enunciações que se desarticulam, se metamorfoseiam unindo-se a outras tantas pontas. Ora, não é isso a que chamamos um agenciamento. O Eu-Outro é, aqui, o movimento contínuo de agenciamentos que ocorrem quando do desdobrar de Nava em Egon e vice e versa, é a desterritorialização do sair de si para o outro, isto é, para si mesmo, fazendo com que, nesse processo, outras vozes, outras consciências, outras sociedades falem e produzam significados dentro do grande rizoma que é a obra Galo das Trevas. Consideramos o Eu-Outro semelhante ao inconsciente proposto por Guattari, na medida em que este último não é a sede exclusiva de conteúdos e o primeiro é descentralizado de um eu e de um tu separadamente.

Félix Guattari postula algumas características acerca do inconsciente maquínico que nos parecem interessantes discorrer aqui para melhor traçarmos semelhanças ao que estamos chamando de Eu-Outro. Vejamos (GUATTARI, 1985, p.168-169):

- 1- Não é a sede exclusiva de conteúdos representativos (representação de coisas, representação de palavras). Isto quer dizer que ele não é o lugar da hegemonia de uma determinada coisa ou concepção ou ideia ideológica, mas o lugar onde as diversas realidades interagem. Ele não seria, assim, estruturado, como preconiza a Psicanálise, mas descentralizado, sem estrutura fixa ou fixante.
- 2- Seus diferentes componentes não dependem de uma sintaxe universal porque não são analisáveis de maneira reducionista.
- 3- As relações inconscientes que se estabelecem entre os indivíduos também não dependem de estruturas universais, haja vista que outras relações, não menos essências, podem ocorrer em seu interior. Segundo Guattari, é essencial que nesse inconsciente se encontre de tudo, por isso a sua natureza heteróclita e sua riqueza criativa.
- 4- O inconsciente pode voltar-se para o passado e retrair-se no imaginário, mas pode igualmente abrir-se para o aqui e agora, ter

escolha com relação futuro. As fixações preconizadas por Freud (narcisismo, instinto de morte, medo da castração) não são fixas eternamente e nem tampouco se determinam como fatalidades ou como uma rocha inquebrável do inconsciente.

5- O inconsciente maquínico, evidentemente, não é o mesmo em todo o mundo, e não para de evoluir no decorrer da história. Isso porque as sociedades não são as mesmas em todo lugar e nem as mesmas de outrora, os desejos, as fantasias são diferentes em toda a parte, isto é, sem formas e sem regras. Cada sociedade tem seu inconsciente sócio historicamente construído.

6- As estruturas de enunciação analíticas relativas ao inconsciente não passam necessariamente pelos serviços de uma corporação de analistas. Os modos de análise são diversos, não se predem, apenas, ao modelo psicanalítico preconizado por Freud e Lacan, não são delimitados.

O Eu-Outro em Nava não é o Grande Outro, proposto pelo doutor Lacan, mas entendemos que ele se assemelha ao inconsciente maquínico ao passo que ele é socialmente, coletivamente (re)construído e traz em si aspectos de alteridade, não se centralizando numa concepção de subjetividade uma e individuada.

Em (E)Mas tem uma coisa mais. Além da intrínseca, eles têm importância literária... O Eu-Outro reconhece, em Nava, o escritor talentoso e reconhecido nacionalmente Pedro Nava. Ora, quem o reconhece senão toda uma sociedade (os leitores, os editores, outros escritores, o próprio escritor etc) disposta na voz desse Eu-Outro. Ao dizer importância literária, as duas consciências configuradas no Eu-Outro se reconhecem. Embora elas sejam distintas, uma não é a negação da outra, elas existem enquanto dimensões em conexão, em movimento de agenciamentos e desterritorialização e devires, para nos lembrarmos de Gilles Deleuze. Elas são ao mesmo tempo uma e outra. Isso porque, para o inconsciente maquínico, a oposição não existe.

Podemos ser, necessariamente, sempre ao mesmo tempo: Eu e Outro, homem e mulher, pai e filho... O que importa, agora, não são mais entidades polarizadas, reificadas, mas processos maquínicos, que, juntamente com Gilles Deleuze, denomino devir: devir sexual,

dever planta, dever animal, dever invisível, dever abstrato. O inconsciente maquínico nos faz transitar pelos platôs de intensidade construídos por esses devires, nos permite penetrar em universos transformacionais, quando tudo parecia estratificado e definitivamente cristalizado (GUATTARI, 1985, p.170).

Não polarização, extremos distintos, mas processos maquínicos, a partir de agenciamentos, que são devires, isto é, vida pulsante. Em Nava, Egon é sue próprio eu num dever eu-nós: Eu-Outro.

(F) Você já reparou? Como o Burro com sua safadice, rapinagem, vigarice, tolice e libidinagem tem tudo dum personagem de romance de putaria de mistura com outro de estória de terror, que tem de morto-vivo como Drácula, de vilão de chanchada com aquele bigodinho pintado e muito de herói de Alfredo Gallis e Paulo de Kock – aqueles que nas fotografias dos livrinhos de sacanagem do Pedro II apareciam de ceroulas compridas, ligas, suspensórios e... É igual, cara dum, focinho do outro. E o Verme? Esse então, me fascina. Que bajulador formidável, onipotente, onímodo, incansável e capaz de todas as baixezas, de deleitar-se ao cheiro de todos os traques, que ele renifla como perfume de Coty – desde que soltados de mais alto. E que cara estanhada de sem-vergonha absoluto, do hipócrita que não desfalece, do carreirista ambicioso que entregaria tudo – mãe, mulher, filha - para receber qualquer trocadilho- quanto mais os gordos trinta dinheiros que você lhe rendeu. Esse ainda é melhor que o Burro. Não, meu primo, esse desafia porque com sua canalhice cristalina e sua completa falta de escrúpulos, parece que está saindo das páginas de Balzac. É pegá-lo e aproveitar sua figura subumana.

Ao evocar os romancistas Joaquim Alfredo Gallis – o pornográfico esquecido - e Paulo de Koch, ambos criadores de personagens

sensuais que retratavam os heróis sem pudores, quase cafajestes, da sociedade, o Eu-outro traz ao diálogo os devires do submundo, muitas vezes silenciados por serem marginalizados, por serem considerados a escória da sociedade. A consciência em Egon nos oportuniza a perceber processos maquínicos por traz de “safadice”, “rapinagem”, “vigarice”, “tolice” e “libidinagem”. Na mesma medida o faz ao lembrar-nos de alguma personagem balzaquiana. É através do Eu-Outro que pode-se perceber produção de sentidos, na descrição das duas personagens que inflamaram Nava, na comparação delas com as de Gallis, Koch e Balzac, nos fazendo lembrar do submundo silenciado que, mesmo não tendo oportunidade de fala no trecho descrito por Pedro Nava, grita seu esquecimento e silenciamento: estamos aqui! (F.1). É pegá-lo e aproveitar sua figura subumana.

O que é uma figura subumana senão a representação daquele rebaixado pelo que é humano, daquele que não tem lugar entre os homens, daquele silenciado e castrado de poder de decisão na sociedade, mas é no monólogo do Eu-Outro que sua fala grita e produz significado, mostrando-nos processos de agenciamentos e subjetividades coletivas. Na fala do Eu-Outro há um mundo de devires esquecidos e escondidos, mas que se revela como máquina de produção de sentidos: potência de vida.

Entendemos que com a fala do Eu-Outro, mesmo que na aparência de menosprezar as duas personagens citadas por Nava, há, de fato, uma não segregação social; pois as duas personagens e todas as ideias que as caracterizam são chamadas ao cenário literário para dialogar – mesmo que sem falas – com Nava a partir da fala do seu desdobramento, isto é, o Eu-Outro, o qual assemelhamos ao Inconsciente Maquínico, proposto por Félix Guattari. Esse inconsciente é muito diversificado e criativo, e assim consideramos, também, o Eu-Outro: produção criativa de significados, de subjetividades coletivas.

Há no Eu-Outro, construído em Nava e Egon, processo dialógico e polifônico para produção de sentidos a partir de movimentos de desterritorialização – quando do desdobramento de Nava em Egon – pelo qual há constantes agenciamentos e grande e significativa produção de subjetividades coletivas.

Com o recurso literário e estético da criação de Egon, como um

âltér ego que narra a Nava e a si mesmo, o autor cria também uma consciência, ou consciências, para apresentar-nos ideias outras fora de si, mas, ao mesmo tempo, também suas, as quais duelam entre si, (re)construindo-se significativamente.

(G) Em tudo ele influía dentro do meu destino com sugestões às vezes sábias e outras insensatas, mas que uma fatalidade me impelia a aceitar – para acertar ou para errar (...). Aquela nossa conversa datava exatamente de 20 de março de 1975 e os conselhos do amigo caíram em solo disposto a recebê-los. Decidi que oportunamente faria o que ele dizia procurando minha forra não na violência como a cólera pedia mas pela palavra, como a razão mandava pela boa do primo e âltér ego (NAVA, 2014, p.133).

No trecho final da primeira parte, Pedro Nava apresenta Egon quase como um ser real, quase à maneira de Fernando Pessoa quando apresentando seus heterônimos, e aqui é possível constatar o que temos dito acerca do Eu-Outro como o lugar de produção significativa, como o espaço maquínico que fabrica subjetividades coletivas. Egon não é um simples âltér ego ao modelo Lacaniana, e como o próprio Nava relata no final do trecho (G), mas sim o lugar da produção de sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a literatura nasce na investigação do sujeito moderno, como afirma Guattari, se ela é o lugar dele, e se esse sujeito é uma invenção maquínica, entendemos que ele, com todas as suas inquietações e toda incompletude que o constitui, tem na literatura moderna o cenário para a dramatização de sua vida, por isso ele nasce, de fato, no meio dos textos contemporâneos. É na literatura moderna que se percebe o lugar de todos os sujeitos, de todas as comunidades e, consequentemente, esse lugar é o espaço de agenciamentos e produções maquínicas. É a literatura um grande platô.

A obra Galo das Trevas é um texto memorialístico e, como tal, o

autor Pedro Nava propõe ao narrador narrar o seu enredo a partir do recurso estético chamado José Egon. Este, considerado pelo próprio Nava como seu álter ego, é apresentado no final da primeira parte da trama para atuar durante toda a segunda parte, a saber, os dois últimos capítulos. Analisamos o diálogo entre Nava, narrador da primeira parte da obra, e Egon, quando da sua apresentação para finalizar os acontecimentos da segunda parte. No trecho que observamos é possível percebermos a partilha de outras vozes, além da de Nava, que se enunciam no texto de maneira polifônica.

Pedro Nava cria Egon para falar talvez aquilo que ele mesmo não pode ou não tem autoridade para. É nesse espaço que começa a literatura, ou seja, quando nasce em nós, como faz o autor, uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer “eu”, neste caso Egon é o devir-Nava, o inconsciente produzindo.

O autor traz, a partir de Egon, a(s) voz(es) silenciadas para significar e se ressignificar no diálogo com Nava e com o leitor.

Discorreremos pelo caminho da pluralidade de devires para chegarmos à percepção do dialogismo e da polifonia bakhtiniana. Reafirmamos que não estava em nossa intenção fazermos um trabalho comparativo entre Pedro Nava e a complexa estrutura polifônica dos romances de Dostoiévski nos moldes teóricos da Literatura Comparada. Apenas tomamos alguns aportes para compreendermos, no texto de Nava, o movimento dialógico e polifônico que se procede. Assim como Dostoiévski, não criou escravos mudos, mas sujeitos livres, capazes de se colocar lado a lado com seu criador, de discordar dele e até se rebelar, Egon é o sujeito de discurso(s) significante, não é simplesmente a voz da razão do autor, seu álter ego, mas a voz independente, o inconsciente que produz linguagem, que significa. Quando Egon fala não se resume a um monólogo filosófico, mas a uma multiplicidade dialética discordante de seu autor. É possível perceber que há em Egon um desdobramento de consciência do autor, como se este dialogasse com um outro dentro de si, mas um outro com total independência ideológica, este ainda que criado pela pena do mesmo autor. Esse outro não configura apenas uma voz contrária para traçar uma conversa com o narrador, mas defendemos e pudemos contemplar no texto analisado que esse é um processo de

desterritorialização do autor em narrador e em inconsciente como produtividade.

A evocação de Egon faz com o narrador arme o cenário para, dialogicamente, seguir-se a dramatização polifônica de consciências e ideias numa partilha discordante. Nessa medida, há um movimento de agenciamentos que torna possível o desterritorializar-se do autor, do narrador e do próprio inconsciente na figura de Egon, já que nenhum deles fica preso em si, mas saem de si para o outro e voltam a si. Dessa maneira, não há mais subjetividade individuada, mas um processo de construção de sentidos pelo qual o eu é coletivo.

Compreendemos que essa subjetividade é produzida coletivamente e os processos de sua fabricação não são centrados em sujeitos individuais e nem em sujeitos coletivos. A coletividade que fabrica a subjetividade é de outra natureza: o “coletivo” que vai além do individualismo metodológico, em uma dimensão extra-pessoal, a partir de sistemas maquínicos econômicos, sociais, tecnológicos; e começa muito aquém da pessoa. A coletividade está no sistema maquínico e este é o que fabrica os sujeitos. A literatura, como um sistema maquínico, produz o homem. Nesse universo maquínico, no qual todas as coisas são produzidas, a subjetividade está nos agenciamentos complexos de indivíduos, isto é, ela não está no sujeito, no indivíduo, mas fora dele, em outras dimensões que se ligam a ele e a outras tantas dimensões, produzindo, assim, subjetividade(s).

Reafirmamos que a subjetividade é fabricada, ora se fabricada obvia-mente o é por uma espécie de maquinário, não um maquinário que conceba a oposição entre as dimensões homem/objeto, mas a que lhe seja por essência e que lhes conceba uno. A máquina faz parte do ser homem, não no modelo homem-máquina, mas esta como pré-requisito para sua subjetividade. Assim, a máquina produz subjetividade porque é, imediatamente, um agenciamento que a fabrica.

A máquina literária Galo das Trevas fabrica subjetividades em Nava, em Egon e nos sujeitos leitores de todas as comunidades, e é no monólogo do Eu-Outro que os diversos falares gritam e produzem significado, mostrando-nos processos de agenciamentos e subjetividades coletivas. Na fala do Eu-Outro há um mundo de devires esquecidos e escondidos, mas que se revela como máquina de

produção de sentidos: potência de vida.

Concluimos ratificando que, com a fala coletiva pressuposta no Eu-Outro, há uma não segregação social; pois as duas personagens citadas no discurso de Egon e de Nava e todas as ideias que as caracterizam são chamadas ao cenário literário para dialogar – mesmo que num silenciamento tagarela- com Nava a partir da fala do seu desdobramento e com o leitor. Esse Eu-Outro não é o Grande Outro, proposto pelo doutor Lacan, mas entendemos que ele se assemelha ao inconsciente maquínico ao passo que ele é socialmente, coletivamente (re)construído e traz em si aspectos de alteridade, não se centralizando numa concepção de subjetividade uma e individuada. Ele é o movimento contínuo de agenciamentos que ocorrem quando do desdobrar de Nava em Egon e vice e versa, é a desterritorialização do sair de si para o outro, isto é, para si mesmo, fazendo com que, nesse processo, outras vozes, outras consciências, outras sociedades falem e produzam significados dentro do grande rizoma que é a obra Galo das Trevas.

REFERENCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. e notas Paulo Bezerra, 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995, p.17-49.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. In. Noites Brancas e outras histórias. São Paulo: Martin Claret, 2007

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Rio de Janeiro: L&PM Editores, 2007

GUATTARI, Félix. O inconsciente maquínico e a revolução molecular. In: **Revolução Molecular**. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

LAZZAROTO, Maurizio. Semiologias significantes e Semióticas a-significantes na produção e na produção de subjetividade. In. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014

NAVA, Pedro. **Galo das Trevas**: as doze velas imperfeitas. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009

RANCIÈRE, Jacques.. As duas formas da palavra muda. In: **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

O SER QUE É NA SUA EXISTÊNCIA: NOVOS DEBATES TEÓRICOS ACERCA DO CONCEITO DE COMUNIDADE EM *COMO ESQUECER – ANOTAÇÕES QUASE INGLESAS*

Keila de Sousa Freire

INTRODUÇÃO

O ser pós-moderno e contemporâneo é objeto de estudo de grande parte da produção cultural e intelectual de todo o planeta. As suas relações, rupturas e descontinuidades instigam um ideário de liberdade sempre adiado por esquemas de poder. As atuais discussões acerca de comunidade fazem parte dessas pesquisas e aqui será o mote do trabalho.

Partindo da ideia do ser como máquina em um ambiente capitalista e de extrema produção, nosso trabalho começa pela discussão do corpo-sem-órgãos de Deleuze e Guattari (1996), passando pelas máquinas desejanças de *O anti-Édipo capitalismo e esquizofrenia* (2004) até chegar ao denominado inconsciente esquizoanalítico ou inconsciente maquínico de Guattari (1985), isso para entendermos que novas relações são travadas e foram criadas pela modernidade. O segundo ponto do trabalho passa pelos principais autores e textos acerca da nova discussão empreendida do conceito de comunidade e para tal trazemos Pelbart (2011), Blanchot (2013), Agamben (2013) e Jean-Luc Nancy (2016).

Através do passeio pelas novas formas de conceber o ser e suas vivências evocamos o texto literário de Myriam Campello *Como*

esquecer-anoações quase inglesas (2010) com o intuito de discutir a singularidade do ser e sua forma de vida desessencializada e concreta. Dessa forma, o objetivo do trabalho é colocar em pauta as indigestas e densas constatações acerca da comunidade (ou sua ausência) de forma a transpassar a teoria através da inserção do literário.

A PRODUÇÃO CAPITALISTA DE SERES E CORPOS: DOS CSOS (CORPOS – SEM – ÓRGÃOS) AO INCONSCIENTE MAQUÍNICO

Para começarmos nossa reflexão acerca de um inconsciente que se transformou/é máquina precisamos voltar a Deleuze e Guattari quando escrevem em seu livro *Mil platôs* (1996) o texto *Como criar para si um corpo sem órgãos* em 1947. Nesse texto, o CsO (corpo- sem-órgãos) é um conceito que funciona mais no plano da prática (ou práticas) do que uma ideia bem definida, mas que consiste, mediante linhas gerais, em um corpo que funciona como uma máquina a serviço da produção do capitalismo.

A imagem (significado) produzida pelo significante corpo-sem-órgãos estaria assemelhada à produção humana oca, vazia, sem vitalidade dentro de si mesma e é exatamente através dessa violência simbólica que Deleuze aponta o sujeito atingido pelo processo produtivo do capital: a mão não serve mais para experimentar sensações, mas apenas para manusear a máquina. O que se deseja combater é, pois, que a produção intensa do mercado de trabalho não possa dar mais espaço à improdutividade do não fazer nada para o outro, do aproveitar a si como indivíduo que excede o controle. Esse fora, esse exceder é que se torna o principal ponto de combate do sistema produtivo, pois é nesse momento que a experimentação do CsO se torna real e, novamente, vitalícia:

“Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.12).

É a volta do desejo, mas não como o desejo que ocupa espaços momentâneos em meio ao trabalho, mas o desejo como a própria imanência, preenchimento do vazio “sem órgãos” que é contrário à ideia de completude passada através do organismo. Deleuze afirma

que não se opõe aos órgãos, mas sim ao organismo como figuração fechada, inseparável e totalmente interligada. Dessa forma, ele não é averso aos instrumentos, mas à instrumentalização.

“O problema não é mais aquele do uno e do múltiplo, mas o da multiplicidade de fusão que transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.13).

Deleuze e Guattari continuam sua produção e escrevem *O anti-Édipo capitalismo e esquizofrenia* (2004) cujo primeiro capítulo (as máquinas desejanter) explora a ideia de que as instâncias de nossa existência não existem mais como formas separadas, mas como complementares para um único fim: a produção de máquinas.

Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há, por outro lado, máquinas produtoras ou desejanter, máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.9).

Nesse sentido, e como desenvolvimento dos CsOs, as máquinas desejanter já seriam o processo finalizado de maquinação humana, mas, e de forma incontrolável, volta para a imanência do desejar como primazia da existência. A brutalidade da crítica atinge, também, a psicanálise e a sua relação com o complexo de Édipo, pois, segundo os dois, Édipo é efeito e não a causa. A dogmatização e a exclusão de ideias que viviam antes dessa fase seria o problema, pois generalizar desconsideraria particularidades (singularidades), o que transforma “o Édipo numa espécie de símbolo católico universal, para lá de todas as modalidades imaginárias” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.54).

O que pomos em questão é a edipianização furiosa a que a psicanálise, prática e teoricamente, se entrega com o auxílio dos recursos conjugados da imagem e da estrutura. E apesar dos belíssimos livros escritos

recentemente por certos discípulos de Lacan, não sabemos se o seu pensamento se orienta de facto nesse sentido. Será que Lacan pensa ser preciso edipianizar tudo, inclusive o próprio esquizo? Ou, bem pelo contrário, que se deve esquizofrenizar, esquizofrnizar o campo do inconsciente, e também o campo social histórico, de maneira a estourar o estafermo do Édipo e a reencontrar em todo o lado a força das produções desejantes, encontrar no próprio Real o modo de unir a máquina analítica ao desejo e à produção? Porque o inconsciente não é nem estrutural nem pessoal; não imagina, tal como não simboliza nem figura; máquina e maquinico (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.54-55).

O efeito ocasionado pelo Édipo é, portanto, uma das teses que fundam e baseiam uma nova forma de olhar para as relações: a esquizoanálise. O inconsciente esquizoanalítico surge da necessidade de abertura de um novo campo, de um território aberto de todos os lados, que não precise exclusivamente de especialistas, mas que expanda para relações sociais e econômicas e não apenas as de dentro da família. Para tal, Guattari evolui as discussões com Deleuze em seu texto *O inconsciente maquinico e a revolução molecular* (1985) e lança novas propostas contrarreducionistas para um inconsciente múltiplo e fluido que foge das paredes da classificação edipiana, e justifica:

É porque o inconsciente moderno é constantemente manipulado pelos meios de comunicação, pelos Equipamentos Coletivos, pelos especialistas de todo tipo, que não podemos mais nos contentar hoje em defini-lo simplesmente em termos de entidade intra-psíquica, como fazia Freud na época em que elaborou suas diferentes tópicas (GUATTARI, 1985, p.167).

A constituição dessa análise não se opõe ponto a ponto do

modelo psicanalítico, mas refigura possibilidades múltiplas de entendimento. O inconsciente psicanalítico é programado, pressupõe um destino, enquanto o maquínico (esquizoanalítico) está aberto a todas as possíveis vias de vivências e, invocando mais uma vez os CsOs, aqui não se entende o corpo, o inconsciente como um complexo formado de várias partes que compõem um todo único e, sim, um conjunto de máquinas menores, potenciais, produtivas em sua, às vezes, improdutividade:

Agora não se trata mais de “objetos parciais” tipificados – o sexo, o pênis, etc. -, mas de uma multidão de objetos singulares, heterogêneos uns em relação aos outros, articulando-se em correlações funcionais nunca redutíveis a complexos universais (GUATTARI, 1985, p.168).

Guattari, então, lança as principais características desse inconsciente: ele não é a representação de conteúdos, mas o lugar da interação; seus diversos componentes não comungam uma síntese universal, são apresentados a procedimentos singulares que levam em consideração os casos particulares; as relações que os indivíduos estabelecem não são essencializadas (como uma corrente estruturalista moderna, por exemplo), no inconsciente maquínico é imprescindível que se encontre tudo; o inconsciente também pode abrir-se para o presente, não apenas para o passado; incorporando sua estratégia de análise singular a esquizoanálise não é a mesma no mundo todo; e, por fim, a análise não prescinde de autoridade, pode ser feita de forma individual ou coletiva.

Portanto, para que essa proposta funcione é preciso, antes de tudo, uma despolarização de categorias, o que importa agora são os “processos maquínicos, que, juntamente com Gilles Deleuze, denomino ‘devir’ sexual, ‘devir’ planta, ‘devir’ animal, ‘devir’ universal, ‘devir’ abstrato” (GUATTARI, 1985, p.170). A imagem do processo rizomático (sem raiz fincada) é de grande valor para a visualização do que é esse inconsciente esquizoanalítico, pois o que aqui há é uma relação horizontal e não vertical empreendida pelas “autoridades analíticas” que

democratiza o entendimento não só no aspecto de apontamento de diagnósticos, mas na própria formulação do encontro onde pode ser feita a conversa. A expansão tentacular do maquinismo, os processos de reterritorialização e a exposição do eu moderno/contemporâneo precisa ser acompanhado de um trabalho que seja passível de ser um “assunto de todos”.

A (RE) VISÃO DO QUE É COMUNIDADE NA VISÃO CONTEMPORÂNEA

A modernidade é ruptura de padrões de vida, de conceitos, de formas de organização e de (con) vivência social. O anseio da liberdade prometido pelo advento da modernidade é efeito de um antes marcado por um ideário de união que não passava de estagnação e segregação, tudo isso mediante o controle das potências religiosas e o Estado. A produção de identidade andava com sua força máxima em um processo de encaixamento de modelos pré-estabelecidos e arraigantes que controlavam expressões. A sociedade era, então, una, igual, lugar de todos (desde que coubessem dentro dos limites), mas esse modelo de extrema alocação de sujeitos e corpos ocasionou fatos extremos, desde a sociedade Medieval (queima às bruxas) até a Segunda Guerra Mundial com a (tentativa de) produção de uma única raça, genética. A unidade escancarada agora é vista com receio por quem até pouco tempo a tinha como mote.

Desse modo, a Idade Moderna apresenta uma nova (diga-se mesma) forma de conviver no social com a premissa da liberdade, porém essa maquiagem liberal durou pouco tempo nos rostos daqueles que detinham o poder social/econômico e político. A Revolução Industrial, século XVIII, passa a ser a revolução dos trabalhadores que não aguentavam mais as exaustivas jornadas de trabalho e enriquecimento alheio. O paradigma da modernidade era alocar, através da vontade, o que era bom e o que faria os homens se unirem uns aos outros, como antes, mas agora pode por meio da racionalidade.

Olhando mais de perto, a nível individual, pode-se perceber como os padrões nunca deixaram o controle, pois agora impõem ideais de conduta civilizadas através do domínio do consciente sobre a emoção e a inconsciência, o autocontrole e a negativa de impulsos

espontâneos, além da ideia de progresso através da criação cada vez maior de produtos e cultura material e imaterial.

Estamos até agora falando de sociedade, mas também, e sumamente, de comunidade. Até então os dois conceitos eram indissociáveis:

No século XIX, a noção de comunidade é resgatada e, como a sua antítese, passa a simbolizar a imagem de uma boa sociedade, pelo menos para os utópicos ou os resistentes ao modelo de solidariedade instaurado pela modernidade. O conceito de comunidade é empregado, nos séculos XIX e XX, para todas as formas de relacionamento caracterizadas por intimidade, profundidade emocional, engajamento moral e continuidade no tempo. Para Durkheim (1960) esse tipo de solidariedade é denominado de mecânica, já que os indivíduos se ligam ao todo sem intermediário e participam de crenças coletivas idênticas. Nesse sentido, o fundamento da comunidade está no homem visto em sua totalidade e não na multiplicidade de papéis que possa desempenhar (NISBET, 1978 *apud* ALBUQUERQUE, 1999, p.51).

O viver-junto, comungar, fazia parte do conceito de comunidade que estava aliada à sociedade. Perceber que essa comunhão ocasionava malefícios aos próprios membros foi o ponto fulcral para a dissociação. O carma se transformou em tamanho tal que os alemães demoraram décadas para separar a ideia de comunidade do nazismo e todo seu sofrimento. A visão contemporânea percebe a exigência de se rediscutir o conceito de comunidade e a questão do próprio tempo de pertencimento. Sobre a temporalidade, Yanamoto (2013, p.61) diz:

O contemporâneo, nesse caso, nada tem a ver com periodização histórica. Trata-se de uma relação disjuntiva com o tempo, independente de este ser presente, passado ou futuro. Essa relação é,

obrigatoriamente, de quebra, nunca de continuidade: há um fluxo que nos atravessa, carregando-nos junto dele; no meio do caminho há uma falha, um acontecimento, que impede a nossa tranquila jornada. No entanto, acrescenta Agamben, isso ainda não é o contemporâneo. Pode-se dar conta dessa falha e ignorá-la, continuar serenamente o percurso. Contemporâneo é a aventura do pensamento no interior da fratura, o olhar insistente sobre este fundo abissal que nos impele a uma frustrada investigação, qual seja, atingir o fundo do abismo, ainda que já se esteja consciente de sua infinitude.

Para começar a pensarmos a visão contemporânea de comunidade trazemos o pensamento de Espósito citado Yanamoto (2013, p.62):

[...] o *munus* que a *communitas* compartilha não é uma propriedade ou pertença. Não é uma possessão, mas ao contrário, uma dívida, uma prenda, um dom a dar. E é, portanto, o que vai determinar, o que está por converter-se, o que virtualmente já é, uma falta. Um ‘dever’ une os sujeitos da comunidade – no sentido de que ‘te devo algo’, e não no sentido de que ‘me deves algo’ – que faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos, os expropria, em parte ou inteiramente, sua propriedade inicial, sua propriedade mais própria, ou seja, sua subjetividade (ESPÓSITO, 2007, p.30-31).

Em contraposição à ideia de comunhão antes exposta o que temos para a obrigatoriedade de uma comunidade é a desobrigatoriedade. Jean-Luc Nancy em *A comunidade inoperada* (2016, p.131) afirma que “o que partilhamos é o ser, ou a existência” e não há nada mais em comum do que ser, porém isso não é uma propriedade, mas sim uma especificidade. Uma

primeira distinção é, portanto, necessária: comunidade é diferente de comum.

A visão do conceito é, pois, posta de cabeça para baixo e a comunhão (premissa da antiga visão comunitária) passa a dar lugar à existência como alocação única para viver uma comunidade. Outra oposição premente para entendermos onde está (ou onde sempre esteve) a comunidade é essência e existência. A visão de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Peter Pál Pelbart e Maurice Blanchot é a desessencialização: para existir a comunidade não é preciso uma essência que una o ser, como exemplo, um grupo de representação católica que só aceita católicos de mesma vertente; o imprescindível é a existência e essa deve ser a única essência.

Segundo Nancy (2016) a existência expõe o si mesmo e o ser-para-si-mesmo é o limite entre o viver para a existência e o viver para a essência, ou seja, ser-si e ser-para-si é a posição da posição. A ontologia levantada pelo teórico encerra a explicitação do ser - comum dizendo que “não há comunhão, não há ser comum” (p.135) o que há, portanto, é um ser que está/vive em comum, estado, acontecimento. Prosseguindo sobre comunidade, ele traz a filosofia como a ciência da possível análise colocando o tema como o mais importante de toda a filosofia e traz para a discussão o confronto com o outro através da singularidade. A questão agora não é mais estudar e perceber quem é esse ser da comunidade, mas o que é a comunidade do ser.

Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* (2013, p.9) afirma que “o ser que vem é o ser qualquer”. Estudando o advento da existência, do ser em Nancy, Agamben traz para a problemática a evolução desse ser que está em comum e para ele (Giorgio) o qualquer é a propriedade máxima, não como uma inoperância ou indiferença, mas como a consideração do ser tal qual ele é.

Assim, o ser-tal, que permanece constantemente escondido na condição de pertencimento (“há um x tal que pertence a y”) e que não é de modo algum um predicado real, vem, ele mesmo, à luz: a singularidade exposta como tal é qual-se-queira, isto é, amável (AGAMBEN, 2013, p.11).

Escrevendo um texto em forma de 19 capítulos e com a possibilidade de leitura avulsa, sem linearidade, Agamben desenvolve a ideia do qualquer através, dentre outros, do limbo (espaço destinado a crianças que não entraram em contato pessoal com Deus e, por isso, não conhecem o verdadeiro castigo e nem a exímia salvação. O não saber os aloca em uma posição de não-dor que se transforma em natural alegria) e do Exemplo que é a capacidade de não ser nem universal e nem individual, mas universal e individual ao mesmo tempo. O exemplo:

É o Mais Comum que elimina toda comunidade real. Daí a impotente onivalência do ser qualquer. Não se trata nem de apatia nem de promiscuidade ou resignação. Essas comunidades puras se comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem serem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade (AGAMBEN, 2013, p.18-19).

O qualquer é comum e próprio, gênero e indivíduo, é a singularidade que não se coloca num particular e nem no universal, nem uma e nem múltipla, mas é, também, a que não se opõe a qualquer que seja. O ser qualquer da comunidade que vem, como em Nancy, não tem essência, ele se forma em sua impropriedade e, por isso, não há destino a perseguir ou cumprir, nem origem que deve preservar ou ser perdida e assim se institui uma ética:

O fato do qual deve partir todo discurso sobre a ética é que o homem não é nem há de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico. Somente por isso algo como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas tarefas a realizar (AGAMBEN, 2013, p.45).

A comunidade que vem é, dessa forma, uma comunidade que não é pressuposta, que não prescinde de identificação identitária, ou conceito, ou propriedade, é uma comunidade de singularidades quaisquer. É nessa indeterminação que mora a insuportabilidade do Estado em relação às comunidades, pois se não se pode reconhecer em nenhuma instância ou não se forma uma casta identitária visível, o Estado se transforma em seu maior inimigo porque tem seu controle totalmente perdido. A comunidade que vem seria, por conseguinte, a potência da liberdade?

Existir ou não um projeto/vivência de e na comunidade, ser possível ou impossível uma experiência comunitária foi o que, até agora, estava sendo posto em questão. Em 1983, na cidade de Paris, Maurice Blanchot publica *A comunidade negativa* e, em consonância com Nancy, constata a crise radical e a dissolução da comunidade interrogando-se sobre a existência ou inexistência de uma experiência e um pensamento comunitário. Sobre esse aspecto Bataille é olhado pelos dois acerca da recusa de toda comunidade positiva que é fundada sobre a participação de um pressuposto comum. Essa ausência de positividade de Bataille se dá pelo fato de sua (negativa) experiência com o fascismo, então, para ele, o ideário de comunidade só se dá na ausência de um aspecto de comunidade.

A inexistência pela negação provoca a existência questionável trazida pela experiência da morte. A morte é a comunidade dos sujeitos mortais e é somente através dela que alcançamos a experiência de sair de si para o fora:

Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o eu me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade. George Bataille: “Se ele vê seu semelhante morrer, um vivo não pode mais subsistir senão fora de si” (BLANCHOT, 2013, p.21).

Giorgio Agamben no texto *Bataille e o paradoxo da soberania* (2005, p.92) diz que “o paradoxo do êxtase Batailliano é, na realidade, que o sujeito deve estar lá onde não pode estar, ou vice-versa, que ele deve faltar lá onde deve estar presente”. Pensando nisso, a comunidade que aqui está sendo discutida possui uma estrutura extremamente singular, pois requer a impossibilidade de qualquer imanência e a impossibilidade de, enquanto sujeito da comunidade, não ser comunitária. Esta é, portando, a impossibilidade que por ser tal se torna a única possibilidade que funda a comunidade.

A comunidade assume e inscreve de alguma maneira a impossibilidade da comunidade... Uma comunidade é a apresentação a seus “membros” de sua verdade mortal (é o mesmo que dizer que não há comunidade formada de seres imortais...). Ela é apresentação da finitude e do excesso sem retorno a qual funda o ser-finito (BLANCHOT, 2013, p.23).

A experiência interior é o fundamento do pensamento da comunidade negativa. Essa antinomia da subjetividade só pode surgir através da paixão que transcende uma transcendência e se põe no lugar do não-lugar, pois a comunidade só se mantém “onde não há nada a deter, é secreta por não ter nenhum segredo” (BLANCHOT, 2013, p.33-34). Ela é a comunidade dos sem comunidade.

A crise do “comum” é, de novo, colocada em pauta e os modos de associação social como partidários, ideológicos, nacionais entraram em colapso. Hoje, o comum é a posição de produtividade por excelência e, nesse sentido, a biopolítica (política tendo o controle da vida) surge como a emergência do comum. Peter Pál Pelbart (2011, p.29) diz que “o comum contemporâneo é mais amplo do que a mera linguagem”, pois apesar de todos estarmos cercados por laços aprisionantes da produção capitalista este comum é a capacidade nata de extrapolar e criar novos desejos, crenças e novas associações.

Parafraseando Paolo Virno, seria o caso de posicionar o comum mais como premissa do que como

promessa, mais como um reservatório compartilhado, feito de multiplicidade e singularidades, do que como uma unidade atual compartilhada, mais como uma virtualidade já real do que como uma unidade ideal perdida ou futura. Diríamos que o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria aorgânica, um corpo-sem-órgãos, um ilimitado (apeiron) apto às individualizações as mais diversas (PELBART, 2011, p.30).

Em oposição ao que se acreditava antes na associação entre sociedade e comunidade, a tese contemporânea é a de que onde há sociedade se perdeu a comunidade, já que a comunidade é a parte expurgada de uma sociedade unificadora e de intenção coletiva. Esse (novo) desejo de comunidade que conta a singularidade como único produto não fabricável seria uma invenção tardia. Através disso, Nancy responde em *La communauté n'a pas eu lieu*: “A comunidade nunca existiu”:

Seria mais correto dizer que “a sociedade”, compreendida como associação dissociantes das forças, das necessidades e dos signos, tomou o lugar de alguma coisa para a qual não temos um nome, nem conceito, e que mantinha uma comunicação muito mais ampla do que a do laço social [...]. A sociedade não se construiu sobre a ruína de uma comunidade... a comunidade, longe de ser a que a sociedade teria rompido ou perdido, é o que acontece- questão, espera, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade... Nada foi perdido, e por essa razão nada está perdido. Só nós estamos perdido, nós sobre quem o “laço social (as relações, comunicação) nossa invenção, recai pesadamente... (PELBART, 2011, p.32-33).

A relação do mesmo com o Outro, como diz Blanchot (2013) é a primazia da comunidade que não quer mais fusão, unidade,

comunhão. Essa comunidade de iguais passa a ser comunidade do singular, dos outros que assumem a impossibilidade da própria coincidência, que tramam entre si relações paradoxais e que por isso se chamam a comunidade dos sem comunidade. Por influência disso, somos tentados a ver “comunidade onde não se via comunidade” (PELBART, 2011, p.41). Nesse sentido o próximo tópico do trabalho trata-se, na perspectiva da comunidade, da lesbianidade singular através da personagem Júlia de Myriam Campello em *Como esquecer- anotações quase inglesas* (2010) e seu processo de esquecimento.

O CONCEITO DE COMUNIDADE SEM COMUNIDADE EM JÚLIA DE COMO ESQUECER – ANOTAÇÕES QUASE INGLESAS

Após discutidos alguns dos principais textos acerca da nova visão comunitária nas relações que travamos com o capitalismo e com os outros, percebemos o quão indigesto pode ser o lugar da ausência presente na visão comunitária, pois estamos acostumados a alocações e polarizações bem definidas como pertença e identificações do outro como sendo uma representação, um aspecto do mesmo. Através desse envoamento do conceito, a literatura surge para tentar não posicionar os sem comunidades, mas estabelecer o seu papel de (im) possibilidade através da existência dos seres.

Posicionados (e, digamos, até confortáveis) no lugar estabelecido pela heteronormatividade compulsória a que fomos direcionados através do poder religioso e do Estado, o desregramento acontece quando somos apresentados a novas possibilidades de vivências e relações: a homossexualidade. Ser gay, lésbica, travesti, transexual, intersexual e as outras tantas possibilidades de performatividades sexuais já foge, por si só, ao estabelecido, mas, como vimos, a comunidade (e os sem comunidade) não acontece através da essencialização, mas sim da existência. Para tal, analisaremos aqui Júlia, personagem do livro de Myriam Campello *Como esquecer- anotações quase inglesas* (2010).

Júlia é professora de literatura inglesa em uma universidade e era casada com Antônia, engenheira ambiental. O começo do livro apresenta o que ele irá tratar em seu enredo: o fim do relacionamento,

as dores de Júlia e sua tentativa de esquecimento. Dividido em três momentos (entendimento da dor, a morte como único futuro e presente e a tentativa de recomeço), Júlia é a existência daqueles que não querem existir, é a negatividade que ousa incorporar qualquer comunhão, é o exaspero de uma sociedade que não quer saber de uma lesbianidade e, muito menos, de um sofrimento.

Sempre que o sofrimento me afunda volto a pensar na inglesa de Rodmell. Ela ameniza um pouco das trevas dessa existência larvar, onde o tempo desliza para frente um e sem ossos como um fantasma. Os dias não produzem ruído. São bojos ocos nos quais fluem horas iguais – todas mensageiras da catástrofe. Faz sol, chove, está frio lá fora, esquenta de novo mas não é verão. O inverno continua firme pela primeira vez em muitos anos. Um detestável inverno chuvoso que piora tudo. Engulo duas fatias de pão com algo dentro, tomo líquidos ora quentes ora gelados sem ver, esqueço copos pela metade sobre os móveis, saio do banheiro, volto para a cama. Custo a sair da toca quente das cobertas e arrastar-me até o computador para trabalhar. As letras põem a língua de fora quando me veem, debocham da incapacidade atual com que não decifro meus hieróglifos (CAMPELLO, 2010, p.7).

Júlia é, então, a ausência de vida pregada pelo ideário da modernidade, ela é um reservatório de singularidades, como dizia Pelbart (2011), em variação contínua e em um processo que contraria a tendência essencialista e positivista da existência, o esquecimento. A personagem, após a perda, pede afastamento da universidade e perambula pelos cantos da casa cuspiendo a sua dor, ela agora é o espaço produtivo por excelência e sua comunhão com o mundo não passa de distanciamento.

O fundo do poço é o momento em que a perda, anes

um vulto esboçado de longe, preenche com nitidez sua dimensão trágica definitiva. Você está só no mundo, camarada. À deriva no mar cruel. Mesmo que tivesse remo, não há terra á vista. A bússola foi comida pelo oceano. Alguns historiadores defendem que a história acabou (CAMPELLO, 2010, p.20).

Yanamoto (2013, p.63) diz que “ser/estar em comunidade não é a busca pelo ressarcimento, mas o aprofundamento maior da falta”. Júlia, levada por Hugo (amigo, ator, que perdeu seu companheiro vítima de um câncer) a se mudar da casa em que morava com Antônia para dividir um local com ele e Lisa (personagem abandonada pelo namorado por estar grávida). Sem concordar de início, Júlia é convencida e, apesar de dividirem o mesmo local, o afastamento entre os três é latente e suas singularidades se exacerbam por aquilo que os fazem únicos, mesmo acompanhados: suas respectivas perdas.

A casa tinha a boa estrutura óssea da peoa que foi bonita um dia. Fora isso era um cachorro chutado pelo dono. Quase nada do esplendor campestre habitando minha memória e baseado num vislumbre persistia ali. A cor lavada pelo tempo e o telhado sombrio mostravam uma face nova, melancólica. Vaguei pelo interior do lugar alarmada com as janelas rangentes, os quartos de pintura despelando. A torneira do banheiro martelava uma poça de ferrugem desde o cerco de troia, a se julgar pela mancha escura na pia. Entre e saí da cozinha como um raio, repelida pelo fogão velho. Quem morara ali antes de nós, o rei dos Hunos? Ou um bando de fantasmas numa eterna rave? (CAMPELLO, 2010, p.24).

A morte, segundo Blanchot (2013), é o colocar-se para fora de si, o Aberto é o espaço do vazio e a morte é, então, a comunidade dos mortos. Estar fora de si parece a opção mais atrativa para Júlia, um

ser despedaçado por sofrimentos e dores que se encontra em partes coladas de forma avulsa e desordenada:

A arma e seu potencial mortífero ocuparam meus pensamentos por toda a manhã seguinte e começo da tarde. Não foi um debate fácil. É duro reconhecer que você é um cavalo com as patas quebradas e a melhor parte do futuro resume-se a um tiro preciso (CAMPELLO, 2010, p.21).

O romance de Myriam Campello ensaia uma mudança nesse estado de inexistência através da chegada de mais uma personagem: Helena. Artista plástica e prima de Lisa, ela é uma viajante sem raízes fincadas que rejeita qualquer possibilidade de arrebatamento devido à perda de sua irmã de maneira trágica (pulou da sacada do prédio enquanto Lisa estacionava o carro na garagem). O contato entre as duas se dá de forma áspera (o que esperar da inexistência compartilhada de Júlia?), porém as duas se aproximam e começam a viver um breve envolvimento.

Tudo se ensaia para que o esquecimento seja alcançado, porém Júlia, em pedaços, e ainda despreparada para viver-com decide ir embora enquanto Helena dorme depois da primeira noite juntas:

Não sei se algo sobrou do fio d'água que descia a montanha dentro de mim. Nem sei se com esse pouco se faz uma vida. É duvidoso que possa ler novamente um sentido nos signos dispersos. Não creio que haja mais sentidos. Qualquer surpresa está trancada num quarto escuro de onde os objetos são retirados ou não. Mas antes é preciso que o tecido se regenere pois a vida só consegue retornar para a vida, não há outra rota. Como boa aventureira, examino atentamente a encruzilhada. Lá fora, atrás do vidro da janela, nem sombra de duende. Nenhum rosto. Nenhum rosto de Antônia. Nada que acene com respostas ou tepidez. Só a natureza sussurrando numa fúria suave. Sob essa aparência comum tudo

é tortuoso, tudo muda de direção a cada instante como num universo paralelo. Segundo a segundo um abismo se abre e sugere que eu me utilize dele, para variar. O tempo bate apressado também nas minhas veias. Esse tempo, cada vez mais inimigo, ironicamente é o meu único trunfo. Estou aberta a suas ondas sucessivas, ao acaso que sempre me salvou. Recolho os poucos objetos que espalhei na tentativa inútil de colonizar esse espaço tão igual ao que conheci, e tão radicalmente estrangeiro. Então me sento e espero Helena acordar (CAMPELLO, 2010, p.129-130).

Júlia é um ser singular, mas essa singularidade não a diminui pela forma de vida pela qual passa no momento. A indefinição de vida, de existência, é o que marca uma personagem exasperada por uma comunidade que tem o sentido do comum, igual, a particularidade do seu sofrimento e da sua experiência é o acontecimento, a fuga que é a pertença, o heterogêneo, diferente, a comunidade de si que é sem comunidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas: Cláudio de Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Bataille e o paradoxo da soberania**. Tradução de: Nilcéia Valdati, 2005.

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Bastos de. Comunidade e sociedade: conceito e utopia. **Raízes**, Ano XVIII, n.20, novembro/99, p.50-53.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de: Edair Atônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

CAMPELLO, Myriam. **Como Esquecer** – anotações quase inglesas. 2.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p.132.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti – Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**, capitalismo e esquizofrenia. Volume 3. Tradução de: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira e Suely Ronilk. Editora 34, 1996.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. **A comunidade dos contemporâneos**. Galaxia (São Paulo, Online), n.26, p.60-71, dez., 2013.

A TEMPORALIDADE NAS CRÔNICAS DE JOSÉ LINS DO REGO

Lydiane Batista de Vasconcelos

INTRODUÇÃO

Na década de 40 muitos intelectuais e escritores brasileiros se utilizaram do canal jornalístico para suas escritas, os periódicos tornaram-se então espaço privilegiado de suas produções. Dentre esses escritores destacamos José Lins do Rego, escritor paraibano.

Partindo da inserção dos literatos no campo jornalístico, durante o Estado Novo, nos interessa, nesse texto, apresentar através das crônicas publicadas nos jornais cariocas *O Globo* e *O Jornal*, como José Lins do Rego foi traçando uma regionalidade para o Nordeste, que agora deixa de ser centrado exclusivamente no eu do autor (Nordeste como zona açucareira, centrada na figura do avô e da sua infância) e passa a se tornar mais plural a partir de outros elementos.

Ligia Chiappini compreende que o debate sobre o regional emerge de forma concomitante ao debate sobre a modernidade, sendo, portanto, um tema que abarca também a questão da urbanidade. Outra questão colocada por Chiappini acerca dos estudos sobre a regionalidade é que os temas ligados a ela, bem como os seus autores, são considerados por parte da academia como “um tema fora de moda”, e acabam retornando aos estudos devido às questões “estéticas e éticas” presentes. Segundo a autora:

O regionalismo, que setores da crítica literária

brasileira consideravam uma categoria ultrapassada, continua presente e, até mesmo [...] tomado tema de pesquisas muito atuais, ganhando uma amplitude maior na intersecção dos estudos literários e artísticos, históricos e etnológicos (CHIAPPINI, 1995, p.153).

Além de pensar sobre a relevância e atualidade do tema, a autora também nos ajuda a pensar como as crônicas possuem um princípio ético, por apresentar uma regionalidade nordestina ao Sudeste. Chiappini investiga a regionalidade presente nos romances, no que divergimos da autora, uma vez que nosso objeto de análise é o gênero crônica jornalística, porque percebemos que no jornal, mesmo num período histórico em que há uma grande quantidade de analfabetos, a literatura alcança uma quantidade maior de leitores de diferentes camadas sociais no período estudado:

O único modo de não distanciar preconceituosamente o leitor do homem do campo que essa ficção quer retratar é estabelecer pela arte uma ponte amorosa que permita sair dos seus guetos citadinos, comunicando-se com e aprendendo sobre outros tantos becos deste mundo (CHIAPPINI, 1995, p.155).

Mesmo considerando as proposições teóricas e éticas propostas por Chiappini, falar de regionalismo ou de autores ditos “regionais”, ou ligados ao “romance de trinta” na contemporaneidade, parece um tema obsoleto, sobretudo, após a publicação, na década de noventa, do livro *Invenção do Nordeste*, de Durval Muniz de Albuquerque, livro que gerou uma cisão entre os críticos de diferentes áreas do conhecimento, que ora o defendem, ora o atacam. Parte desses ataques, no entanto, existe menos pelo que foi dito e mais pelo seu método. Um exemplo desse tipo de crítica ao método é empreendido por Rogério Haersbaert, em seu texto sobre a região e as regionalidades. Muniz é descrito como um autor que, ao compreender os regionalismos como “anacrônicos e reacionários” (HAERSBAERT, 2010,

p.11), desconsidera outras formas de práticas cotidianas de grupos considerados marginalizados, a exemplo da atuação do movimento sem-terra.

A crítica reside no afastamento do autor a uma perspectiva mais microscópica dos eventos sociais e culturais, no entanto, para Muniz, os discursos instituem práticas e como o livro está centrado numa dizibilidade discursiva sobre o Nordeste no decorrer de uma dada temporalidade, então não há o que estranhar pela ausência de uma perspectiva micro, questão essa que ele nega em outro texto escrito sobre o método da micro-história italiana¹¹⁵.

Dessa forma, ao investigarmos um conjunto de crônicas escritas por José Lins do Rego no jornal carioca O Globo, não buscamos

115 Em Menochio e Riviere: criminosos da palavra, poetas do silêncio, Durval Muniz de Albuquerque parte do prefácio do livro O queijo e os vermes, escrito por Carlo Ginzburg para tecer um texto em defesa dos pressupostos metodológicos de Michel Foucault. De início Albuquerque apresenta ao leitor as diferenças metodológicas empreendidas por Foucault e Ginzburg. Ginzburg acusa Foucault de negar uma interpretação a Pierre Riviere. Para Albuquerque o procedimento metodológico realizado por Foucault, visa um não aprisionamento de Riviere em uma "teia discursiva", mas apresentar os documentos que falam sobre ele, pensando as diferentes nuances do crime do qual ele é acusado. Desta forma, Ginzburg busca se aproximar do real, enquanto Foucault quer construir o real visto que o discurso é compreendido como um acontecimento, enquanto Ginzburg busca representar o acontecimento. Para Foucault, Pierre Riviere não pode ser tomado como uma síntese ou unidade, diferente de Menochio, sujeito estudado por Carlo Ginzburg, que para Albuquerque, passa a ser aprisionado nos conceitos de circularidade cultural e cultura camponesa. Esse texto comparativo entre Foucault e Ginzburg nos serve para compreender os princípios teóricos e metodológicos de Albuquerque em A invenção do Nordeste, visto que se aproxima de Foucault e compreende os discursos como acontecimentos e não procura compreender as questões ligadas a representação e compreender os sujeitos nas suas singularidades, como ocorre na perspectiva da micro-história. Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Menocchio e Riviere: criminosos da palavra, poetas do silêncio. In: **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007, p.101-112.

negar a perspectiva teórica e metodológica de Muniz, até porque o autor, ao historicizar a produção intelectual de Rego, o faz partindo dos seus romances, e quando se refere à produção jornalística, investiga a sua participação em periódicos pernambucanos durante a década de 1920. Esse texto trata de uma série de crônicas que não foram investigadas por Muniz, que foram escritas no decorrer das décadas de 1940 e início de 1950.

Devido grande quantidade de crônicas que catalogamos no arquivo da Biblioteca Nacional, realizamos um recorte temático, trabalhando apenas as crônicas que tematizam o que espacialmente conhecemos hoje como região Nordeste e as questões ligadas à temporalidade do autor.

Ao investigar as representações sobre o Nordeste e o tempo presente construídas por José Lins do Rego entre os anos de 1946 a 1952 nos jornais cariocas, buscamos problematizar quais as estratégias empreendidas pelo autor para retomar questões presentes nas suas primeiras obras, reunidas sob o título *Ciclo da cana de açúcar* e a ressignificação destas ao exercer crítica literária das obras de outros autores nordestinos no suporte jornalístico.

Partindo deste corpus documental buscamos investigar: em que medida José Lins do Rego constrói representações da região nas crônicas? Como José Lins do Rego utiliza a sua memória para criar um presente e um passado para a região? Quais as temporalidades presentes na narrativa das crônicas?

CRÔNICAS E TEMPORALIDADES

As crônicas de José Lins estão recortadas e catalogadas no acervo da Academia Brasileira de Letras e só são lidas quando pesquisadores as procuram. Tentando perceber as crônicas como um espaço de tensão entre passado e presente e não como evocação de um “tempo perdido”, como sugerem os romances de José Lins do Rego, utilizaremos os conceitos de *presentificação* e *atualidade*, problematizados por Jeanne Marie Gagnebin (2003) e *afeto de Susana Scramim* (2007).

Susana Scramim retoma as questões sobre a contemporaneidade propostas por Giorgio Agamben, reiterando que uma experiência temporal é também uma experiência histórica. Para

problematizarmos o presente, precisamos compreender uma dada percepção de tempo. No entanto, são provocações propostas por ela, após citar Didi-Huberman, que nos levam a pensar a temporalidade criada por Rego nas crônicas, ao tratar do tempo histórico, que “pervive” nas obras, enquanto “efeito” ou “duração”.

Partindo da discussão de tempo presente proposta pela autora, nos questionamos sobre como uma crônica jornalística constrói uma diferença temporal em relação ao romance, mesmo quando escritas pelo mesmo autor, na mesma época. As crônicas de José Lins do Rego, bem como as de outros intelectuais que participavam do mesmo campo literário, não são reatualizadas como acontece com os romances que foram publicados pela editora José Olympio, em que o leitor acaba presentificando a obra no momento da leitura.

O “agora” desses textos tem que ser problematizado e tencionado buscando “os estratos de tempo que sobrevive nas obras” (SCRAMIM, 2007, p.13). Para Scramim, esses estratos de tempo não residem numa “eucronia” ou nos conteúdos, mas se manifestam nos afetos de uma dada época, trata-se, para a autora, de um despertar de uma nova temporalidade.

Sobre a questão temporal, a autora reitera ainda que para buscar a categoria do presente nas obras, se faz necessário descobrir a “vida interior” da obra, e considerá-la dentro de um universo, que é tanto literário, quanto histórico. Compreendemos que no caso das crônicas de José Lins do Rego, que se encontram em acervos públicos ou privados, essa nova temporalidade é instaurada na própria pesquisa e escrita do pesquisador.

Dessa forma, nos questionamos no decorrer das leituras: De que modo os afetos se manifestam nas crônicas de Rego?

Scramim também se refere às problematizações sobre o passado e o presente, propostas nos escritos de Walter Benjamin. Para Benjamin o passado passa a existir quando o presente o reconhece, enquanto um “relampejo”, não pré-existe:

A história literária como uma conciliação de tempos, como contemporaneidade, uma vez que o tempo presente justamente se constrói com uma atitude

de recusa à harmonia na qual está baseada a totalidade simbólica (SCRAMIM, 2007, p.23).

Na crônica *O homem moderno e o homem de letras*, José Lins do Rego reitera que a função do escritor seria a de “recriar para a sua época a imagem do homem”. Esta operação de criação de uma imagem do homem no presente da escrita se daria por parte do “homem de letras”, caberia separar a sua escrita da “comunicação de massa”, que escravizaria o sujeito que a lê. Pensando a década de 1950 enquanto uma temporalidade na qual reside uma crise na escrita e nos escritores, caberia ao escritor, segundo Rego “lutar contra as forças mesquinhas e arrasadoras do seu tempo”. (O JORNAL, Rio de Janeiro, 12/05/1953).

Atrelado à crise da produção de uma narrativa às questões políticas do seu presente, Rego percebe, como possibilidade de resistência, uma defesa da liberdade poética, reiterando que em outros períodos históricos os escritores não se submeterão à “escravidão”. Fazendo uma crítica às formas de comunicação próprias do processo de urbanização das cidades, a exemplo do telefone, Rego reivindica uma não contemporaneidade ao escritor, esse estaria distante do homem moderno e estaria, portanto, próximo à cultura de massa.

Podemos inferir, partindo da crônica supracitada, que o que afeta a época do escritor José Lins do Rego é a Modernidade e, conseqüentemente, o seu presente, o que o leva a escrever uma série de crônicas intituladas *Reflexões sobre o tempo*. O presente para Rego está em constante mudança, e por viver em devir, aquele se constitui enquanto ameaça, sobretudo, no campo das artes, que é um campo é afetado constantemente pelo conceito de modernidade e presente.

Em *A Semana Traída*, Rego narra a reivindicação, por parte dos críticos de arte, de um retorno ao modernismo instaurado em 1922, visto que a produção dos artistas plásticos desconsidera a “herança” deixada pelo período em questão, e realizam outros tipos de produções nas suas poéticas. José Lins pondera que a reivindicação não é estética, e sim política, o que seria para ele um traço dos debates em 1953: “O que mais interessa a essa gente não é a cor, as formas, o desenho, a matéria plástica, mas a opinião partidária, a palavra de ordem,

a vontade de impor princípios que são menos da técnica de pintar ou de esculpir” (O JORNAL, Rio de Janeiro, 30/04/1953).

Para Rego, a arte no tempo presente só serve para “agitar” as massas, estariam os artistas distantes dos clássicos da arte, a exemplo de Da Vinci e se aproximando de debates e artistas muito próximos temporalmente à produção das obras, e é nessa aproximação temporal, estética e, ao mesmo tempo, política que reside o perigo do presente para Rego. Mesmo tecendo essa série de críticas à temporalidade do evento, o autor, por suas concepções estéticas, não percebe o passado (Semana de arte moderna de 1922), enquanto algo a ser celebrado, visto que, para o autor, a semana não havia deixado uma herança a ser celebrada no presente. Rego nega passado e presente, cabendo a ele, enquanto homem de letras, “salvar” a arte da comunicação de massa e da celebração de um passado, o qual ele não se reconhece enquanto participante. A crônica funcionaria como esse espaço de instauração de outra temporalidade, mesmo que efêmera, devido à velocidade das notícias.

Outra contribuição importante no debate sobre temporalidades é o de Jeanne Marie *Gagnebinem seu texto* Walter Benjamin: estética e experiência histórica. Para examinar as leituras feitas da obra de Benjamin, Gagnebin lança mão de alguns conceitos fundamentais nos escritos do autor tais como, *presentificação e atualidade*.

Para Gagnebin, Benjamin não nega uma contextualização do tempo ao qual a obra está inserida, mas propõe uma confrontação entre passado e presente, em que o pesquisador deve questionar o porquê do interesse do presente por questões do passado. Para tanto, Benjamin diz que existem duas formas de compreensão do conceito de atualidade, sendo a primeira ligada à *presentificação* das obras, ou seja, uma forma de conferir um caráter intemporal as obras, alegando apenas a sua atualidade em outra temporalidade. Segundo Gagnebin, ao realizarmos essa forma de descrição temporal, retiramos a criticidade do presente: “para procurar no passado algo que se assemelhe, mesmo de longe, às preocupações desse presente insosso” (GAGNEBIN, 2003, p.146). Em contraposição a essa concepção intemporal das obras, Benjamin propõe um conceito de atualidade como potência.

Compreendemos que ao investigarmos as crônicas presentes no Arquivo da Academia Brasileira de Letras, o conceito de atualidade como potência e como “elemento encoberto” nos ajuda na problematização desse tecido literário urdido por Rego, porque o passado e o presente: “interpelam-se mutuamente num imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal” (GAGNEBIN, 2003, p.148). A autora reitera ainda que Benjamim, na tese XII, Sobre o conceito de história, tece uma crítica à ideia de armazenamento de dados e de uma sociedade que busca lembrar-se de tudo. O texto presente em arquivo é considerado enquanto um bem cultural e faz parte de uma memória histórica nacional e que deve ser guardada para o devir.

A produção literária, produzida por José Lins utilizando o suporte jornalístico, ao ser conservada em arquivos e, portanto, mantida em silêncio, acaba por perpetuar uma visão do regional enquanto arcaico e anacrônico, de uma literatura que olha para o passado oligárquico. Não afirmamos, com isso, que José Lins do Rego abandona o passado ao escrever crônicas, mas cria outra possibilidade temporal, pois parte do seu presente, o estranha, o corrobora e, por vezes, o nega.

O NORDESTE DE JOSÉ LINS DO REGO NAS CRÔNICAS DE O GLOBO

No jornal O Globo, José Lins do Rego atua como cronista e tem o seu nome como título das crônicas. No entanto, Rego institui, durante os anos de 1946 a 1952, outro título para as crônicas: Nordestinos e Nordestinas.

Nessa série de crônicas numeradas, o autor tenta construir narrativamente o Nordeste, bem como reitera conceitos presentes em suas obras e nas produções de outros literatos, a exemplo de Graciliano Ramos.

Buscando uma “verdade” sobre o Nordeste, a temática do povo e das temporalidades passado e presente são possibilidades utilizadas por Rego para a construção da região.

Essa tradição, centrada no passado, tecida por Rego, entra em crise a partir da leitura dos outros nordestes apresentados pelo campo literário no qual ele está imerso. Ao descrever os outros romances e

publicações de outras áreas, a exemplo da sociologia e da antropologia, o conceito de “povo” criado por ele se torna escorregadio, sobretudo, se levarmos em consideração que na seção de crônicas do *Jornal O Globo*, há um espaço para críticas literárias empreendidas por leitores do jornal, que também empreendem nessa temporalidade os seus próprios conceitos de povo e nordeste, a partir da literatura.

Dessa forma, ao narrar os conceitos de alguns literatos, sociólogos, políticos e antropólogos, Rego estabelece uma narrativa fronteira entre o conceito de povo nordestino, ligado à tradição da sua infância no Engenho, inclusive citando a sua tradição do passado (ligado ao engenho e ao avô), e às outras narrativas sobre o Nordeste, principalmente dos textos de Graciliano Ramos, defendendo outras imagens da região, desde que reiterem as tradições populares, a exemplo de festas, rituais, literatura de cordel e cantadores, tidos como exemplos “típicos da região Nordeste”.

Inicia, portanto, um cruzamento de várias temporalidades distintas, nas quais os relatos que foram silenciados por Rego, que faziam parte da sua trajetória de vida, passam a compor as crônicas. O presente do autor, aquele que não pode mais comunicar sobre o Engenho, visto que significa a ruína da cultura açucareira, passa a fazer parte do seu discurso.

José Lins do Rego, na seção de crônicas sobre a região Nordeste, empreende três tipos de narrativas: 1) resenhas críticas de obras de literatos e artistas visuais; 2) citações de personagens presentes nas obras do *Ciclo da Cana de Açúcar*; 3) descrições de viagens realizadas no interior da Paraíba, dando visibilidade à paisagem do agreste e do sertão Paraibanos, e retomando a temática da seca.

Essa “nova” investida sobre a região empreendida por Rego ocorre após uma pausa, com a qual ele havia se dedicado a análises políticas e de literaturas estrangeiras. Em uma dessas recuperações empreendidas pelo autor, temos uma defesa à escrita de Graciliano Ramos, após um ataque feito por outro cronista. Na documentação não consta o nome do cronista que acusa Graciliano de: “Não escrever como os nortistas”, que a sua escrita se diferencia de outros autores do Nordeste, não podendo, portanto, representar a região. Em defesa, José Lins afirma que:

Os nordestinos deram a Graciliano Ramos a sua melhor originalidade de estilo (...) a língua que o povo usa no Nordeste é a mais precisa e humana de que se serve o brasileiro. É língua pegada dos primeiros prosadores, é a língua quase que aforismática dos ditados e rudezas de Gil Vicente (O GLOBO, Rio de Janeiro, 10.11.1953. Disponível no acervo da Academia Brasileira de Letras).

Além de remeter a um passado e descrever as semelhanças de abordagens presentes na escrita de Graciliano Ramos e de outros intelectuais nordestinos, Rego acusa os críticos de Graciliano de “falsos da retórica nacional”, pois no decorrer da defesa acaba inserindo a região Nordeste num contexto nacional e aciona uma série de símbolos da pluralidade cultural para contar esse nordeste numa tensão entre presente e passado. Como é recorrente nas análises sobre os intelectuais e as obras, Rego insere uma personagem da sua obra na narrativa sobre Graciliano Ramos: “Uma história de Trancoso contada por uma velha, Totônia, ganha em força descritiva pela maneira humana na narrativa, mais próxima da vida” (O GLOBO, Rio de Janeiro, 10.11.1953).

No dia 26 de março de 1954, José Lins do Rego publicou no jornal O Globo uma crônica intitulada Coisas de Romance, na qual o autor relata que após ser interpelado por um jornalista carioca sobre a produção literária, afirmou considerar que o romance exercia na época um papel de “intérprete vigoroso” para o povo das questões que estavam sendo vivenciadas na época. Retomando constantemente a categoria “povo”, “verdadeiro”, “original”, Rego vai montando um mosaico do que seria a literatura nordestina, nomeando-a “literatura humana” (O GLOBO, Rio de Janeiro, 26.03.1954). A partir do início da década de 1940, Rego nega qualquer influência que literatos de outras nacionalidades tenham exercido sobre a sua escrita, mesmo tendo escrito no decorrer da década de trinta uma série de crônicas e resenhas de livros em que dialogava com autores estrangeiros.

No projeto regionalista empreendido por Rego, ele acaba por reiterar que a sua literatura tem como base as histórias de cantadores

cegos das feiras. O texto, entre outras questões, tenta apresentar, por meio de uma descrição dos cantadores nas feiras, que o tema regional não está obsoleto, que “não há temas esgotados”, e que, enquanto escritor, ele nunca saiu do Nordeste.

Em *Nordestinas XVII* o autor cria duas personagens: um veranista e um pescador. Nesse texto, que trata desde a seca em contraposição ao litoral, e da farinha como alimento, a personagem do veranista emerge como o símbolo da modernidade, que vive as situações de maneira efêmera, em detrimento do pescador que observa a temporalidade que o cerca, a qual mantém uma relação com as tradições. Em *Nordestinas XVIII*, José Lins descreve o papel dos jumentos nas atividades ligadas à agricultura:

As secas acabam com tudo, mas não podem com o jumento. Quando não houver mais espinhos para comer, o jumento começa a ser o milagre. Não há mais água, não há mais nada, mas ele continua, magro, paciente, sem um gemido, pronto para ser veículo da retirada (O Globo, Rio de Janeiro, 20-05-1941).

Nas duas crônicas, Rego trata do Nordeste partindo de outras espacialidades diferentes do espaço do Nordeste da zona da mata. No entanto, para fazer esse mapeamento e apresentar essas outras personagens nordestinas, o autor contrapõe sempre uma imagem ou personagem que remete ao Nordeste, em detrimento de outra imagem que remeta à crítica ao Modernismo, o confronto entre o novo e a tradição. O escritor, então, se vale da crônica para produzir uma crítica que confronta espacialidades e tempo. No caso da figura do jumento, o autor lança mão da representação do automóvel, para comparar e instituir o animal como um símbolo da modernidade no sertão:

O automóvel vem em velocidade de levantar poeira, como um furacão. De repente vê-se um ponto cinzento na estrada. E aquele ponto não se move. Está firme. O carro tem que parar para não atropelar o

jumento, que pouco se importa com a gaita impertinente do motorista. Todos os outros animais correm e se espantam com a passagem da máquina veloz. Menos o jumento, que é outra máquina de músculos e ossos (O Globo, Rio de Janeiro, 20-05-1941).

Nordestinas é uma das seções mais heterógenas das crônicas de José Lins do Rego, visto que, para dizer sobre o Nordeste, descreve espacialidades que não emergem nas crônicas das décadas anteriores. Em *Nordestinas XXII* o autor descreve patrimônios arquitetônicos na cidade do Recife, ainda partindo da dicotomia entre tradição (igrejas barrocas) e modernidade (fábrica de torra de café). Para Rego, a fábrica, ao liberar a fumaça das chaminés, acaba por sujar as paredes da igreja histórica e apagaria esteticamente o que é próprio da cidade do Recife, o seu passado. Outra diferença de abordagem se dá ainda na seção *Nordestinas*, em que, na crônica partindo de um livro sobre comidas baianas de Darwin Brandão, o autor, retomando os conceitos de originalidade e povo, relata que:

Há pouco me perguntava uma senhora americana que província do Brasil seria a mais original, a mais tipicamente brasileira. E eu lhe respondi seria a Bahia, porque era a que possuía uma cozinha mais pessoal, mais da terra (O Globo, Rio de Janeiro, 30-06-1948).

No final de algumas crônicas, o autor transcreve receitas culinárias, que diz ter coletado através da oralidade, buscando se aproximar do trabalho de campo próprio da Antropologia. Em *Nordestinas XX*, o tempo presente do autor retorna ao descrever uma viagem de ônibus realizada do Recife até a região de Goiana, intitulando o ônibus como “sopa”, nome popular dado a alguns dos veículos que faziam o percurso da capital pernambucana até a zona da mata, que era um ônibus adaptado para realizar o trajeto. José Lins narra-se como o cronista dentro da “sopa” e passa a descrever as mudanças presentes na paisagem: “Já não era a várzea coberta de cana, já não

eram as caatingas, os cariris, os brejos, o sertão”. O condutor do veículo é visto pelo cronista como um “radical” e “anarquista”, visto que, ao conversar sobre política, passa a considerar a possibilidade de uma sociedade sem governantes. As memórias de Rego são interrompidas pelo movimento e velocidade do ônibus, que acaba por interromper o tempo da memória. Outra espacialidade recorrentemente descrita por Rego em suas crônicas é a cidade de Campina Grande, em O nordestino (2): o cronista narra uma viagem realizada à cidade para acompanhar uma mesa-redonda sobre o êxodo rural no Nordeste. Na narrativa, Campina Grande tem o seu comércio comparado ao da cidade do Recife, e é exaltada pelo seu porte de capital da região onde está inserida. No entanto, mesmo enaltecendo a cidade, o debate do evento remete a questões que segundo Rego remetem ainda à grande questão de 1877: a seca. As falas buscavam soluções definitivas para o problema na região e há uma recorrência no texto em enquadrar o nordestino dentro de uma identidade nacional, que foi reiterada pela fala de José Américo de Almeida, que sintetizou o processo político que contribuiu com a seca e que, por ser da “terra”, teria propriedade para narrar: “José Américo que tem entranhados no sangue e na alma os problemas do seu povo, redigiu em meia hora uma espécie de carta das nossas necessidades e pôs tudo num esquema aceito pela assembleia inteira” (O Globo, Rio de Janeiro, 27-03-1952).

Para Rego, o nordestino seria aquele que, mesmo apartado de uma série de questões ligadas à modernidade, tais como a energia elétrica e o saneamento básico, conseguiu com a sua corporeidade resistir, através do trabalho. Inserindo essa questão, Rego reitera que o Brasil necessita de uma solução científica para resolver a questão da seca.

CONCLUSÃO

Ao alinhar a modernidade como uma narrativa do tempo presente, José Lins questionava, nas crônicas que escreveu, o próprio sentido da escrita, da literatura e da espacialidade do Nordeste. “O homem de letras” deveria estar apartado da modernidade que, por sua vez, era territorializada no campo das massas e da ilusão. A consciência do tempo presente, para Rego, imprime a necessidade de retomar

categorias como povo e modernidade, sendo através da escrita jornalística que o intelectual relaciona o tempo como intenção ao tempo como ação, como experiência no tempo. No último texto da série de crônicas Reflexões sobre o nosso tempo, José Lins relata que o homem do tempo presente não sente segurança no futuro: “O que há de vir é tão incerto e tão ameaçador, que melhor será ficar parado, a espera do choque infalível e aniquilador”. O homem leitor dos jornais, segundo o cronista, tem a sua sensibilidade aguçada devido às notícias sobre a bomba atômica e as ameaças de uma guerra que se aproximaria, vivendo sempre na “expectativa da tragédia”. Segundo Lins, ao cronista não caberia ser otimista, mas observar as narrativas das ruas e do seu tempo em textos, e intermediar a fala das ruas com o governo de Vargas (O Globo, Rio de Janeiro, 25-10-1951).

Retornando as questões propostas por Gabnebin, ao analisar a questão temporal nos escritos de Walter Benjamin, a autora afirma que os debates em torno da noção de atualidade criaram a ideia de que, ao analisar o contexto em que a obra foi produzida, se poderia compreender a sua especificidade. No entanto, essa concepção do contexto acaba minimizando outro “índice histórico” importante para a compreensão da obra, que reside na confrontação entre passado e presente. Essa confrontação pode ser compreendida no conceito de transmissão, de como uma obra é transmitida ou esquecida até a contemporaneidade. Esse processo histórico faz parte, para Gabnebin, da história da obra, portanto, ao considerarmos as crônicas escritas por José Lins do Rego, buscamos perceber como as crônicas foram interpretadas ou silenciadas e porque há uma produção tão vasta na Fortuna Crítica de Rego sobre um conjunto de crônicas em detrimento de outras.

Os embates em torno da modernidade, Nordeste e tempo presente, tão recorrentes, lançam alguns questionamentos: A crônica é um suporte da memória, ou antes, um suporte do esquecimento? Como categorizar uma crônica?

REFERÊNCIAS

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter

Benjamin. In. **O Pensamento Alemão no Século XX**. V. 1, de Jorge de Almeida Wolfgang Bader São Paulo: Cosac Naify, 2003.

HAESBAERT, Rogério. **Regional Global**: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Do beco ao belo**: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p.153-159, 1995.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

MORAL DUPLA E PRODUTIVIDADE - ANÁLISE DO CONTO *CINEMA*, DE MOA SIPRIANO

João Ferreira Lobo Neto

O QUE É UM SER PRODUTIVO? SERIA A RELAÇÃO DE FORÇA DE TRABALHO do indivíduo e sua submissão ao sistema capitalista? Será que depois de tantas transformações ou revoluções capitalistas, a lógica da fábrica que coloca o homem em uma relação assexuada com a máquina ainda é a única possibilidade? Será que a vontade de saciar os desejos mais íntimos pode ser considerada uma forma possível de ser um indivíduo produtivo?

São muitas interrogações, mas a nossa intenção é analisar o conto *Cinema*, de Moa Cipriano, observando como um espaço específico constrói relações próprias de produtividade, que muitas vezes, estão antagônicas ao sentido social de homem produtivo.

Moa Sipriano é um escritor paulista que encontrou na internet um lugar de publicar sua literatura gay, assim intitulado por ele mesmo. Suas obras ficam sitiadas em sua homepage¹¹⁶, em formatos de ebooks, algumas com acesso livre, outras bloqueadas para acesso só dos assinantes. Além de seu vasto trabalho de escritor de contos e romances, todo o processo de edição, desde a capa até a divulgação, é feita por ele mesmo, dando-lhe certa autonomia criativa.

O conto proposto para análise é o “Cinema”. A história é

116 <http://www.moasipriano.com/>

um relato da personagem Darcy, enfermeiro desempregado, que passa os dias no cinema de pegação do centro de São Paulo, transando com os outros frequentadores do local. Um personagem que engana a mãe e o namorado, dizendo que está procurando emprego, mas, na verdade, gasta seu tempo no ócio (porém seria mesmo ócio?) do cinema, levando o prazer aos caminhos mais tortuosos, chegando até contrair AIDS e falecer.

Iremos analisar o espaço do cinema e suas relações próprias, que criam uma moral específica, que mesmo sendo oposta à moral social, consegue conviver quase que harmoniosamente com a cultura. E por fim, observar como as ações do personagem Darcy produz um novo tipo de ser produtivo e tão necessário para o sistema baseado na moral dupla.

Para que não ocorra equívocos sobre o que seria esse cinema, devemos descrever como um lugar facilmente encontrado nos centros das grandes cidades aonde os homens vão para saciar seus desejos. Normalmente, esses cinemas possuem nas suas fachadas cartazes de filmes pornôis héteros, contudo, ao adentrar, o lugar se revela como um espaço para se realizar os desejos homossexuais.

A primeira característica do cinema do conto é a sua localização. Não podemos descrever como gueto, sentido de um lugar na margem social, lugar em que foi colocado tantos espaços que não seguiam os valores tradicionais. Diferentemente, ele está no centro da cidade. E ainda podemos dizer que está no epicentro do Brasil, já que a sua localidade é a grande metrópole, São Paulo. No conto: *“Para aplacar a ira das minhas pregas, minha válvula de escape está localizada num cinema de pegação bem no centro da metrópole”* (p.04)¹¹⁷.

Outro aspecto importante que não podemos deixar de perceber é o horário de funcionamento do estabelecimento. O personagem afirma que chega *“ao cinema dez da manhã, pontualmente. Na maioria das vezes sou um dos primeiros clientes a penetrar no recinto parcamente iluminado”* (p.05). Não estamos falando de atividades secretas enquanto

117 As citações advindas da obra analisada serão referenciadas apenas pelas páginas. Para as demais citações de outras obras seguiremos usando o formato padrão da ABNT.

todos dormem nas madrugadas. O cinema está no centro da cidade, no horário em que a cidade está em atividade. Então, podemos resumir que o cinema é um lugar de fácil acesso para todos, principalmente para os trabalhadores. Esses vão em seus momentos de almoço e descanso, para relaxar e realizar suas fantasias homossexuais, que são abdicadas da segurança do lar e da vida privada heteronormativa.

Esse território se edifica no centro da metrópole e encontra uma possibilidade de vivência sem conflitos. Para que isso ocorra é preciso entender que a sociedade heteronormativa é construída por moral dupla, para utilizar o termo dado por Freud, do ensaio “Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna”. Para o psicanalista, diferente de uma moral sexual natural em que os valores são pautados na saúde e na eficiência humana, a moral sexual civilizada foi construída para impor a obediência. Mas essa imposição coloca a psique humana como refém, dando assim origem às doenças nervosas modernas: as Neuroses e Psiconeuroses.

Os principais alvos das doenças nervosas modernas são as mulheres e os homossexuais, afirmava Freud. Isso porque essa moral, na etapa mais avançada da civilização, se desenvolve pautada em uma meta sexual que abdica do prazer para focar na reprodução humana. Nesse caso, a manutenção da cultura é o objetivo principal, abrindo mão da própria saúde humana. Em outras palavras, “*o avanço na cultura foi pago com um aumento da renúncia da vida pulsional*” (MATTEO, 2008, p.125). E essas vítimas, ficariam submetidas a uma condição limitada socialmente, precisando de estratégias psíquicas, como a sublimação, que muitas vezes não conseguem suprir as necessidades pulsionais.

Os homens que possuem menor índice de doenças mentais teriam uma vantagem nesse processo civilizatório, pois têm a seu favor uma moral dupla, ao invés de abdicar completa da libido. Eles encontram caminhos permitidos socialmente, mas para tanto, precisam distinguir o território privado e o público. No espaço privado, eles precisam manter a ordem da reprodução sexual e manter a ordem heteronormativa. No espaço público, sua virilidade e desejos podem encontrar realizações sem necessariamente ser usado dos atalhos

psíquicos da sublimação.

Obviamente que Freud refere-se a uma sociedade muito específica, pois é uma análise psicanalista que alcança uma percepção histórica, sociológica e antropológica. O que estamos interessados nesse momento é perceber que essa moral dupla ainda hoje é fortemente estabelecida para alguns e, ao mesmo tempo, como podemos perceber estratégias sociais de duplicidade discursiva.

No conto em questão, o cinema está no espaço público e os indivíduos frequentadores aproveitam para a realização dos seus desejos. Darcy, em um momento do conto descreve o que vê: *“De costas para a tela, aproveito a luz difusa para apreciar o panorama geral: dezenas de casados de la pra cá, de cá pra lá... apertando seus paus decadentes, à procura de um ou mais parceiros zumbis que satisfaçam momentaneamente”* (p.05). Os homens casados são os principais clientes do cinema e buscam parceiros masculinos para o prazer. A moral dupla é vivida por esses homens que adentram no cinema e procuram os cantos escuros para manterem sua virilidade intacta nos outros espaços sociais:

Pois o babado fumegante é o que acontece nos cantos escuros estratégicos, pulsantes de cacetes sendo simbolados para fora das calças, loucos para sentir uma boca gulosa ou, o que é melhor, sedentos para foder um rabo qualquer de um beesha que se preste ao menos a executar bem o serviço (p.05).

Temos aqui algumas possibilidades de pensar numa moral dupla em esferas diferentes da discursividade social. A primeira está na relação cinema e sociedade. Como enfatizamos anteriormente o cinema é localizado no centro de São Paulo e o seu funcionamento é durante o horário comercial, tendo a sua existência sem conflito com sistema de repressão, os demais estabelecimentos e membros da cidade. Ainda que exista a repressão social para as relações homossexuais, fazendo com que seja necessário se esconder na penumbra do cinema, contudo, o estabelecimento permanece ali no centro da cidade, aceitando que todos esses homens entrem e vivam as suas

experiências. Ou seja, a mesma sociedade que condena e impõe posturas sociais, é a mesma que finge não ver um estabelecimento homossexual.

Ainda, podemos pensar na duplicidade na relação homem e sociedade, neste caso, o cinema seria mais um espaço aonde os homens poderiam viver sua sexualidade sem terem obrigação com a reprodução sexual. Já essa percepção aproxima-se do pensamento freudiano. No cinema, esses homens têm a liberdade de se realizar sexualmente e depois voltar para casa, para a privacidade, com sua função procriadora intacta. O jogo de privado e público ainda permanece e define as reações sociais, colocando o desejo imperativo na atuação pública, ainda que secretamente.

A possibilidade de uma moral social dupla gera ambiguidade e induz os membros da sociedade à ocultação da verdade, a um falso otimismo, engano de si mesmo e dos demais que geram performances sociais que se distinguem das sensações íntimas dos indivíduos. Então, em graus diferentes, seja homem ou mulher, hétero ou homo, a frustração constitui o indivíduo civilizado.

Tendo como a frustração base de uma cultura civilizatória, não demoraria para alcançarmos as crises sociais e da subjetividades. E assim, Peter Pál Pelbart define a crise do comum:

As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais (PELBART, 2011, p.28).

O sistema capitalista moderno alcançou um grau de produção que ultrapassa os muros da fábrica e vai além das relações monetárias e de produtos materiais. Estamos diante de um sistema capaz de fazer do comum o *“espaço produtivo por excelência”* (PELBART, 2011, p.29). Assim, no cinema, a relação de desejo entre os parceiros se

organiza como um sistema de compra e venda. Enquanto o casado necessita de um sexo casual, as “beesha”¹¹⁸ se ofertam ao serviço, sendo a satisfação sexual a moeda de troca.

Contudo, o sistema capitalista não se limita apenas a essa relação interna de compra e venda de serviços sexuais. Aprofundando a análise, percebe-se que se o indivíduo produtivo é fundamental para o capitalismo, a relação construída nos escuros do cinema pornô aliviam os homens e os tornam aptos novamente para seguirem com suas funções sociais. Podemos ver no conto:

E não acaba por ai não! Logo me ajoelho diante do senhor com cara de anta ou contador ou advogado. Todos são a mesma merda.

Chupo, chupo, assopro, ponho uma rolhinha na ponta; tudo para levantar a alegria do idiota. Saio com a cara beterraba, suada, lambuzada de leite condensado fora da validade (p.06).

Os homens encontram no cinema a alegria para voltar às suas atividades produtivas, assim, o cinema com as “beeshas” cumpre uma função social de um espaço de lazer necessário para que a produtividade do sistema não caia. A relação da moral dupla ao sistema capitalista se revela aqui: não apenas faz do sexo mais uma forma de consumo, como também faz dos locais de pegação um espaço fundamental para manter o trabalhador dentro do circuito produtivo – exploração, fadiga, satisfação.

Mesmo com a divisão de trabalho que o cinema incorpora, os casados e as “beesha”, todos se igualam na vontade de satisfazer o prazer sexual sem compromisso. O cinema passa a ser uma comunidade e seus frequentadores são os membros de uma comunidade que se define pelo desejo. Essa percepção de pertencimento é colocada

118 Os gays passivos não frequentam o cinema é nomeado assim pelo narrador. Em um momento do relato, ele define o que seria as Beeshas: “Nós, as beeshas, nascemos para isso mesmo. Nascemos para satisfazer homens frustrados e confusos no escurinho de um cinema decadente” (p.07).

pela personagem Darcy, ao refletir sobre todos os frequentadores do cinema:

Aquele papo que opostos se atraem é pura balela. Os iguais é que se atraem; são os afins que acabam, de um jeito ou de outro, se esbarrando pelos cantos de uma existência errante, unindo-se para um ato conveniente, seja o resultado desse encontro algo bom ou ruim... realmente não importa (p.04).

Ao mesmo tempo em que Darcy define os membros como “iguais” ou “afins”, ele percebe as diferenças, como ativos e passivos, por exemplo. Os próprios adjetivos usados para definir os usuários são negativos, como: velhote, zumbis, idiota, cara de anta, entre outros, o que demonstra que a personagem também se coloca com certo distanciamento em relação aos outros frequentadores. Essa força ambivalente que une e separa, encaixa-se muito bem com o que Pelbart escreve sobre uma nova percepção de comunidade:

[...] não é uma comunidade de iguais, e que seria antes uma ausência de comunidade, no sentido de que é uma ausência de reciprocidade, de fusão, de unidade, de comunhão, de posse. Essa comunidade negativa, como a chamou Georges Bataille, comunidade dos que não têm comunidade, assume a impossibilidade de sua própria coincidência consigo mesma (PELBART, 2011, p.34).

Os membros dessa não-comunidade – homossexuais afeminados, homens casados com desejo homossexual enrustido – são invisíveis para o mundo, por isso eles adentram no cinema pornô de pegação, no centro de cidade, na hora em que a metrópole está em movimento, mas não são flagrados, transitam sem ser percebidos, são inexistentes. O cinema, em síntese, acaba por ser um lugar de rejeição e de inclusão, ou ainda, de liberdade e de prisão. Todas essas oposições se articulam nesse lugar para construir uma comunidade dos “sem

comunidade”. A rejeição social faz com que esses indivíduos se reconheçam como semelhantes; e no aprisionamento das paredes do estabelecimento que eles alcançam a liberdade sexual.

Diante de uma moral dupla que tanto se desdobra quase podendo ser dita como moral múltipla e de um festival de encenações sociais que coloca o cinema em uma “existência não existente escancarada”, podemos pensar que de tantas morais, alcançamos um tempo de uma ética falida que contempla, não a todos como iguais, mas, apenas aos seus iguais.

Darcy é um personagem que se percebe com um ser improdutivo, no sentido comum da palavra. Enfermeiro desempregado, ele passa seu dia no cinema a procura de satisfazer o seu desejo sexual e a dos outros ao invés de tentar sair da condição de ser sustentado pela mãe, conseguindo um emprego, ele faz: *“Para matar meu tempo livre e “enrolar” minha santa mãezinha, costume zanzar pelo centro de São Paulo, entre Repúblicas, Sés e Anhangabaús de segunda até sexta-feira, com o Primeira mão debaixo o sovaco rexonado”* (p.04).

Contudo, dentro de uma moral interna própria do cinema, Darcy consegue descrever sua rotina como um empregado com as responsabilidades de pontualidade e garantia de satisfação do serviço. O personagem, ao descrever sua rotina interna, se coloca como um funcionário que chega pontualmente às dez da manhã e logo começa a trabalhar:

Para aquecer, começo minha atividade batendo uma para algum velhote parolo. Logo em seguida, busco algo para rebater no céu da minha boca. Chupo um, dois, no máximo três – um atrás do outro – ou tudo ao mesmo tempo agora... realmente não importa (p.05).

E assim, segue uma rotina de sexo casual com variados parceiros: jovens, adultos, velhos, negros, brancos, entre outros. O que está em jogo é ele satisfazer o máximo de homens no dia, ou seja, a satisfação sexual dos frequentadores é a sua produção. Nesse caso, não podemos pensar que Darcy, fora da lógica da empregabilidade, é um ocioso ou

um indivíduo improdutivo. Pois, diante do capitalismo diluído em todas as relações sociais, seu desempenho no cinema faz dele um ser atuante e com uma função importantíssima, pois se torna a “válvula de escape” para os homens que precisam liberar suas tensões diárias. Como ele mesmo coloca no início da narrativa:

É lá que centenas masculinas buscam saciar seus prazeres mundanos. É lá que encontro diariamente dezenas de machos sem rostos, ávidos por adentrar minha carne insaciável. Tudo é simples assim (p.04).

E mais adiante, depois de saciar um velho com um “*boquete inesquecível*” (p.06), ele percebe que sua função social é importante para manter a ordem, pois: “*Enquanto isso... a retardada da esposa se nega terminantemente a fazê-lo feliz*” (p.06), ou seja, as ações de Darcy, que poderiam ser vistas como imorais mantêm a moralidade social intacta.

A AIDS que poderia aparecer como um elemento social capaz de diminuir a produção de Darcy, não causa nenhum abalo:

Preservativos? Eu não preservo nada, sua beesha.
Eu dou para qualquer um sem proteção mesmo. Eu não ligo. Eles não ligam. E viva o sexo livre! Doença de viado, quem pega são as outras. Eu quero mais é curtir a vida deixando o mundo hétero me foder as tripas
Nada importa!

A falta de proteção sexual está associada a sua alta produtividade. Como funcionário, Darcy aumenta sua produção reduzindo seu tempo gasto em proteção.

Ainda existe uma semelhança muito importante entre o Darcy enfermeiro e o Darcy do cinema, Os dois atuam na manutenção dos indivíduos produtivos. Como falamos anteriormente, Darcy no cinema possui uma função social de provocar o bem estar nos homens enrustidos para que suas frustrações sexuais sejam resolvidas

e consigam retornar ao sistema de submissão da lógica capitalista. Darcy enfermeiro faz algo parecido, cuida dos doentes para que melhorem e retornem à vida social aptos à produção. No conto, Darcy percebe as semelhanças entre o seu suposto ócio e sua vida profissional:

Vivi meus melhores anos naquele hospital da Paulista. Fui dedicado ao próximo na saúde e na doença. Passei meus melhores ânus naquele cinema do Centrão.

Fui dedicado aos homens nos prazeres da carne. Eu dei amor. Eu dei prazer para perder a vida (p.08).

A prestação de serviço no cinema ou no hospital completa a construção de dualidade do sistema. Processo esse que é capaz de expor e silenciar, privar e libertar, negar e permitir. E como uma simbologia extrema da ironia dos opostos que se complementam, temos o enfermeiro que cuida dos outros e não sabe cuidar de si: *“Passei uma vida a cuidar do ser humano. Mas nunca me preocupei em cuidar de mim-eu-mesmo”* (p.08). E assim, ele morre devido a AIDS, no conto: *“Quando você ler meu relato, seu viado do caralho, saiba que já estarei morto. Sim, Ela me pegou de jeito. Eu nutria consciência de como tudo ia acabar”* (p.07).

Em um sistema capitalista sintetizado em todas as relações sociais, até a ociosidade torna-se elemento constituinte. Assim, Darcy deixa de ser um mero desempregado, para ter uma função essencial na lógica da produção e o cinema, impulsionado pela moral dupla vigente, ressignifica valores e faz com que a personagem narradora se torne um símbolo de forças antagônicas, e por fim, alcançando a ironia social.

REFERÊNCIA

FREUD, Sigmund. Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977

MATTEO, Vincenzo Di. MORAL SEXUAL “CIVILIZADA” E DOENÇA NERVOSA MODERNA: 100 anos depois. In: **Perspectiva Filosófica** – v.II (29 de Jul-Dez/2008).

PERBERT, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SIPRIANO, MOA. **Cinema**. 2016. Disponível em: <http://www.moasipriano.com/>

PARTE 4
INTERMIDIALIDADES

ALICE RUIZ E A INTERSEMIOSE DA VOZ

*Cristhiane Ferreira da Costa
Luciano B. Justino*

*Tanta poesia no gesto
Nenhum poema
O diria
Alice Ruiz.*

Conhecer é coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente. Neste sentido, manifesta-se o parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-las a nós (ou seja, trazê-las ao corpo, para que dele passem a fazer parte)

João-Francisco Duarte Jr.

Nosso OBJETIVO AQUI É LER A POESIA DE ALICE RUIZ COMO POÉTICA da voz, do evento e da performance, que semiotiza, pela escrita, por um modo singular de tratá-la, situações cotidianas pondo a funcionar, no espaço da página papel, aquilo que os orientais chamam de “espetáculo da natureza” e que nós, “modernos e escriturais”, preferimos chamar “acontecer cotidiano”, energia que transforma a escrita pela voz em evento.

Entendemos, contudo, que só uma perspectiva intersemiótica pode dar conta de uma escritura que é não só escrita e voz, mas que faz da relação entre elas uma imagem.

Para tanto, tomamos como *corpus* dois livros da autora, a antologia *Pelos pelos* (1984) e o livro de hai-kais, *Desorientais* (1998). O primeiro por reunir seus quatro primeiros livros, e o segundo por entendermos ser o haikai, por sua extrema concisão, uma forma poética exemplar do que podemos considerar uma ética da voz da autora.

O EVENTO DA INTERSEMIOSE DA VOZ

Por séculos, as semioses da voz foram colocadas em segundo plano, consequência da supremacia do saber escrito sobre outros saberes, criando uma cisão não só entre formas de produção poética, mas entre modos de vida tratados como pouco afeitos à racionalidade e à abstração, como se racionalidade e abstração fossem por si só valores inquestionáveis. Só recentemente, a voz saiu do limbo para alcançar certa notoriedade, talvez em virtude dos meios de comunicação contemporâneos, nestas nossas sociedades que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) chamaram de “tela global”, sejam eminentemente intersemióticos, nos quais a esfera acústica, com suas semioses integrantes, capazes de aliar o trabalho e a conversa, a mobilidade e a música, sejam mais pertinentes do que as mídias modernas.

Paul Zumthor (2001, p.17), pensando a poesia medieval, afirma que a única forma de “ressuscitar” a poesia da voz é observando os índices de oralidade no texto escrito. Por índices de oralidade o medievalista entende tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua escrita, quer dizer, a mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. Ao admitirmos que, em algum momento de sua existência, o texto tenha sido oral, estamos tomando consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação que subsiste na marca escrita, e que jamais aparecerá (no sentido próprio da expressão) “a nossos olhos”.

A voz, entre os povos da oralidade primária, conforme a já conhecida tripartição do autor, não é apenas uma confirmação do

pensamento e sim um modo de ação sobre a realidade imediata do sujeito humano, daí haver uma relação indissociável entre voz, corporalidade e modo de vida.

A voz nas culturas predominantemente orais possui uma imersão no presente histórico que faz com que a linguagem nunca esteja destituída de seu contexto ou detém autonomia sobre ele, como na escrita, um certo modo de ler a escrita nas sociedades ditas modernas.

Em outra perspectiva, Walter Ong (1998, p.58) afirma que, “ao contrário das sociedades de cultura escrita, as sociedades orais podem ser caracterizadas como homeostáticas, isto é, elas vivem preponderantemente num presente, que se mantém em equilíbrio ou homeostase, descartando-se de memórias que já não são relevantes para esse presente”.

Para Walter Ong, a palavra é tida sempre “como um acontecimento, um movimento no tempo, completamente desprovido do repouso coisificante da palavra escrita ou impressa” (ONG, 1988, p.89), pois “o som é um evento no tempo, e o tempo caminha, inexoravelmente, sem nenhuma parada ou divisão” (ONG, 1998, p.90).

Assim, pode-se dizer, tomando como base as palavras de Walter Ong supracitadas, que as marcas da voz dão à poesia de Alice Ruiz o caráter de uma poética do agora, como se pode notar neste poema de *Pelos pelos*:

ruído de cigarros e palavras
ainda escuto
o silêncio do teu beijo
(*Pelos pelos*, 1984, p.22).

A forma concisa, o uso de sintagmas predominantemente nominais, o espaço nada acessório ocupado pelo advérbio de tempo, demonstram que a poesia de Ruiz tende a reduzir a escrita à medula, e a dar a ela uma concretude que a aproxima da paralógica da voz, corroborada pela metáfora da continuidade representada pela ausência de sinais de pontuação, como a indicar um fluxo próprio da fala e do som, um “ainda”.

Por outro lado, nota-se em sua poética uma dialética entre passado

e presente, ou a presentificação de um passado. A memória em Alice Ruiz não é tradição pura e simples, e sim uma lembrança de passado próximo. Ou, a tradição nela não é remota, e sim contemporânea. Podemos afirmar que se trata de uma tradição do contemporâneo. A voz em Ruiz não assume por completo a “fragilidade” da linguagem sonora que tende a se perder no tempo e no espaço, aponta para um certo passado, uma certa tradição pessoal, mas que, ao aparecer sob a escrita, ganha uma dimensão crítica que a remete ao contemporâneo para além de todo si mesmo.

Ruiz acaba por construir um equilíbrio entre o instante presente e uma profunda consciência do passado. Desta forma, sua relação com a semiose da voz não é mais nem mágica nem destituída de toda racionalidade, ou seja, destituída do saber acumulado pela cultura do livro.

A tradição sustentada pelo trânsito da voz é domínio não do registro fixo, mas do que Zumthor (2001) chama movência dos textos no espaço e no tempo. O que aqui estamos chamando de escritura da voz é essa movência na qual a memória se torna um espaço privilegiado da virtualidade a partir da qual a palavra poética manifesta sua relação com a tradição, ao mesmo tempo que se apresenta como única.

A voz é dialeticamente social e individual a um só tempo, na medida em pressupõe uma interação face a face, ou seja, uma presença determinante em um contexto, ao mesmo tempo em que situa a linguagem no plano do indivíduo, em seus componentes psicogenéticos, timbre de voz, presença física, postura, remete para o diálogo, passado-presente, e as tradições coletivas “memoráveis”. Além disso, ao carregar componentes táteis, olfativos, contextuais, excede a palavra. Num comentário sobre a relação entre memória e fenômeno em Paul Zumthor, Irene Machado de certo modo define o próprio da poética de Alice Ruiz:

Zumthor defende a tese de que a voz é o outro da escritura, conceito que chama a atenção para o aspecto da relação entre oralidade e literatura, em que não existe domínio de uma sobre a outra, mas ambas

fazem parte de um mesmo fenômeno. Tanto a produção oral como a escrita são produções ligadas à memória. Na memória coexistem imagem e voz, para Zumthor, a memória é um “espelho mágico de onde não se apaga, mesmo depois de passada”. Vale dizer que a memória abriga também realizações de escritura (MACHADO, 1996, p.219).

Ruiz incorpora a sociedade do olho, da racionalidade, da separação e da objetividade. A medida que se trata de uma voz mediada por um sistema complexo de escrita e possuindo forma concisa e fragmentária, bem como fortemente contextuais, a poesia de Alice Ruiz torna-se também uma poética do olhar, pois incorpora tanto características da imagem, sua poesia é visual, quanto mantém um domínio de escrita que dão a seus textos certa racionalidade. O fato de Ruiz, embora torne pregnante o contexto, não se projetar totalmente no seu objeto, seja a memória, o cotidiano, o amor, o esquecimento, é índice de que uma racionalidade crítica está inserida na sua poética, ou seja, assume a escrituralidade como uma potência dialógica com a voz e a imagem:

pernas e braços
dando um laço
na lembrança
(Desorientais, 1998, p.III).

O pensamento apoiado em uma cultura oral está preso à comunicação, pressupõe sempre diálogo, pois não se confina a uma autonomia do enunciado, ou seja, o signo da voz não excede sua situação discursiva, seu contexto, antes a acontecimentaliza:

noite
cadelas no cio
disputam a primavera
(Pelos pelos, 1984, p.42).

Percebe-se neste poema sem título, a construção de uma imagem, da noite, a apresentação de um espaço-tempo substantivado, espaço comum de interação dos que “disputam a primavera”. Além disso, os jogos fônicos *noiTe* e *dispuTam*, *Cadelas* e *Cio*, *disPutam* e *Primavera*, criam um mosaico que prefiguram, a partir mesmo do elemento sonoro, os espaços da noite próprios à interação social.

Isto posto, nota-se uma intencional multiplicidade. Os poemas, mesmo que indiquem uma presença da voz e da imagem, sem a escrita não se realizam efetivamente, ou, dito de outra forma, só o são por estarem na escrita. Alice Ruiz une a voz e a imagem à escrita, criando entre elas um diálogo que transforma a contradição e a diferença numa instigante maneira de construir o espaço cotidiano passado e contemporâneo fundado na intersemiose.

Se, como sugere Walter Ong, é altamente desumanizante o aprendizado de uma habilidade tecnológica, no caso da escrita fonética, ao trazer a voz e a imagem, Alice Ruiz humaniza esta escrita na mesma medida em que dá um caráter de racionalidade crítica tanto à voz quanto à imagem.

É da voz como intersemiose constitutiva que devemos partir para dar conta desta poética em seus outros devires.

Em seu livro *Elogio da razão sensível* (1998), Michel Maffesoli dedica um capítulo à crítica do que chama “razão abstrata”, pois segundo o autor, séculos de domínio do pensamento científico e da razão, embotaram nossos sentidos e nossa relação com o cotidiano, pois é “É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais para apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida” (MAFFESOLI, 1998, p.27).

Mais adiante, o autor sugere a necessidade de um retorno à experiência cotidiana através do retorno à experiência sensível da forma do mundo:

Será preciso voltar à força da forma, aquilo em que ela poderá ser abertura para o mundo; basta indicar aqui que, ao rigidificar-se em formalismo, ela perde seu projeto existencial. E isso se aparenta a um

racionalismo que encontra sua justificação em um “princípio de corte” (Roger Bastide). O formalismo é para a forma o que o racionalismo é para a racionalidade (MAFFESOLI, 1998, p.32).

Isto posto, pode-se observar em Alice Ruiz uma poética do cotidiano que transforma a experiência vivida, a experiência do senso comum, para usar as palavras do filósofo francês, em evento.

que importa o sentido
se tudo vibra?
(*Pelos pelos*, 1984, p.49).

A visão saussuriana da supremacia da “imagem mental”, do significado, é substituída por uma concepção rítmica da natureza. Ao mesmo tempo em que estabelece que o sentido está em todas as coisas, inclusive nas coisas mínimas que compõem o cotidiano. Trata-se de uma espécie de razão ecológica, “uma progressão intelectual menos agressiva, mais respeitosa da globalidade humana e natural” (MAFFESOLI, 1998, p.40). Ruiz acaba por criticar a separação rígida entre o intelecto e a sensação. Surge uma poética que, dentre outras coisas, serve para aguçar nossos sentidos, que foram colonizados por séculos de racionalismo. A intuição retorna para dar conta de uma realidade plena de sentidos, não só intelectuais.

É desta forma que a poética de Alice Ruiz sugere um retorno da vida cotidiana como evento. Trata-se de uma relação erótica com tudo o que vibra, em que a própria vibração remete à rítmica do mundo e aos corpos vivos.

Conciso e concreto, o poema se espacializa e transforma a página em cenário. O espaço branco do papel deixou de ser sedentário, apenas veículo para um conteúdo abstrato, e passa a ser o ambiente, o ecograma, onde uma relação indissociável entre olho e ação se desenrola:

verão
cai no outono

fruta madura
(*Pelos pelos*, p.89).

O uso de minúsculas e a ausência de todo tipo de caixa alta ou de destaque tipográfico dão aos poemas a sensação de brotarem da própria superfície do livro, parecem escritos pela própria “situação” que descrevem. A escrita do poema é contida pelo espaço que a envolve, e o contém. Mas a ausência de pontuação faz o texto gravitar, dá a ele uma leveza, a impressão de estar solto, como um espaço portador de um ritmo. O modo de “grafar”, de colocar o texto no espaço da página, já contém a dialética do haikai da circunstância e do evento, como se verá mais adiante. O que é fonético torna-se também ideográfico, “a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um ‘continuum’ os vários elementos da ação ou da visão. Nela se procura preservar aquela qualidade de uma contínua pintura em movimento” (CAMPOS, 1994, p.58).

O ideograma é uma singular confluência de elementos visuais e fonéticos, representa o estar no mundo do homem oriental, cuja relação com a natureza não é regida exclusivamente pelo racionalismo ou por uma relação de indiferença predatória com a natureza, como é próprio do homem moderno ocidentalizante. Nos poemas de Alice Ruiz, quebram-se as separações rígidas entre sujeito e objeto, entre espaço e tempo, entre estático e dinâmico, entre participação e observação, as próprias dicotomias se tornam não pertinentes.

boca da noite
na calada em silêncio
grandes lábios
se abrem em sim
(*Pelos pelos*, 1984, p.16).

A forma não no sentido estruturalista ou linguístico do termo, a forma em sua dimensão ecológica, técnica e cultural. A forma que está além e aquém de seu componente de código. A forma do orgânico e do social, o “concreto constitui o solo nutriente de toda socialidade” (MAFFESOLI, 2001, p.165). É na formatividade onde

o semiótico e o social se atravessam, nos termos de Mikhail Bakhtin (1995, p.95), “o signo não pode ser separado da situação social sem abandonar sua natureza de signo”.

As relações entre voz, a escrita e imagem apontam para algo maior e mais importante, um evento:

ruído de cigarros e palavras
ainda escuto
o silêncio do teu beijo
(*Pelos pelos*, 1984, p.22).

depois do beijo
a dor na boca
dá saudade
(*Pelos pelos*, 1984, p.22).

E

lembra aquele beijo
corpo alma e mente?
pois eu esqueci completamente
(*Desorientais*, 1998, p.98).

Trata-se de uma poética que visa à situação, poética que transforma o texto em textura, individual e coletiva, pois há sempre um outro, sempre se está em face de uma alteridade constitutiva. Pode dizer que, em vez da função poética, predomina a função fática, aquela do contato e da interação.

A “poética do evento” articulada pelos indícios da voz em Alice Ruiz configura uma ética do sujeito contemporâneo, possui a consciência crítica dos lugares dos falantes, de suas posições sociais, de seus anseios e desejos, e de suas relações com a lógica própria do capitalismo pós-industrial.

O HAIKAI COMO ESCRITA DO CORPO

Como se tentou mostrar anteriormente, a poesia de Alice Ruiz está

muito próxima da voz e da imagem, esta assumindo a forma do “espetáculo da natureza”. A voz aproxima os interlocutores e dá materialidade à linguagem, é ritmo e ação. A imagem situa a natureza e o ambiente, apresenta o “real”. É próprio da vocalidade e da visualidade, unidas, indicializar a performance, visto ser essa basicamente corpo, ritmo e imagem. A visualidade é intrínseca à poesia japonesa (CAMPOS, 1993, p.63), na qual, como é patente, Alice Ruiz bebe alguns eixos paradigmáticos de sua poesia. A poesia oriental tende a ser “sintético-visual” em virtude de estar atrelada à escrita ideográfica.

A dimensão visual da poesia japonesa, herdada por via do ideograma, permiti-lhe um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa, em consonância, aliás, com as propensões do espírito poético japonês, manifestadas mesmo numa fase primitiva, de poesia não-escrita (CAMPOS, 1993, p.65).

Octavio Paz, nos textos que escreveu sobre a poesia japonesa apontou no haikai uma ruptura com a tradição do Tanka, poesia clássica, tradicional, de estética severa e aristocrática. O haikai é “uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial” (1996, p.172), com traços populares e humorísticos. O traço coloquial e popular, aliado a seu imenso poder de síntese, fez do haikai um princípio da poesia de Alice Ruiz. Octavio Paz assim se refere à poesia japonesa: o haikai “não só é poesia escrita - ou, mais exatamente, desenhada - como é também poesia vivida, experiência poética recriada” (1996, p.165). Podemos dizer que a junção da imagem e da voz, propiciada pela poesia japonesa, em Alice Ruiz, representa essa experiência poética vivencial a que se refere o poeta mexicano, que para nós dá conta do caráter performativo de sua poesia.

Um dos objetivos do haikai é a expressão instantânea da sensibilidade humana. Por isso, valoriza a simplicidade e o coloquialismo. O haikai é, antes de tudo, um poemeto popular que permite humor. Alice Ruiz define haikai como a “fotografia da eternidade”, pois em um recorte quase puro da emoção, somado à economia exigida pela

forma poética, compõe um quadro que sugere e compartilha com o coletivo a sua própria filosofia, a “grata aceitação”.

Mas um outro aspecto do haikai parece aqui mais relevante, o elemento ativo que ele traz. Todo haikai traz um componente espaço-temporal e outro ativo, é neste que se situa a performatividade de sua poética.

Percebemos que o haikai não é outra coisa senão a manifestação de análoga “forma mentis”, desenvolvida em combinações mais elaboradas, se bem que sujeitas, sempre, á mais extrema economia de meios. O haikai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de “permanência” (a “condição geral”, como, por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de “transformação”, a “percepção momentânea”, Diz Keene: “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haikai se torne efetivo” (CAMPOS, 1993, p.57).

A presença desse jogo entre o estático e o dinâmico apontado por Haroldo de Campos é patente nos poemas abaixo:

teu sol
me dis-sol-vendo
até minha raiz
(*Desorientais*, 1998, p.107).

E
fim de tarde
depois do trovão
o silêncio é maior
(*Desorientais*, p.42).

Para compreender a performatividade de um haikai em Alice Ruiz, é preciso, antes de tudo, identificar a diferença semiótica entre

o português e o ideograma e exceder o abismo entre as culturas ocidental e oriental em sua maneira de perceber e explicar o mundo. Escrevendo com o alfabeto fonético, Alice Ruiz não pode representar o “espetáculo da natureza”, que o ideograma propicia por si só. Utilizando um código racional e intelectualizante, sua poética não nega o princípio lógico da escrita fonética e transforma o haikai também num espaço de reflexão crítica, matriz da sua singular ironia:

ia sendo
não fosse entre nós
o extintor de incêndio
(*Desorientais*, 1998, p.106).

lembra aquele beijo
corpo alma e mente
pois eu esqueci completamente
(*Desorientais*, 1998, p.98).

E
por você
eu esperava
por mim não
(*Desorientais*, 1998, p.102).

A forma poética surgida no Japão, no Brasil tem a sua própria singularidade, do ponto de vista do tema, da métrica e do conteúdo. A diversidade “climática” e linguística, semiótico-cultural em toda amplitude, inaugura um novo olhar. O haikai é poesia da vivência cotidiana. Além disso, Alice Ruiz introduz nele uma poética do feminino, que joga com a ambiguidade entre a ruptura com os papéis sociais atribuídos à mulher e uma certa passividade (Zen?) que assume esses papéis no ato mesmo de ironizá-los:

na escala do vôo
arisca, calei você
era proibido soltar fâisca
(*Desorientais*, 1998, p.108).

E
gesto antigo
gostar de você
parecer comigo
(*Desorientais*, 1998, p.113).

A ironia e os diversos elementos ambíguos, tão visíveis em sua poesia, podem representar o fluxo contínuo em sua poética de diversas formas de linguagem, de diversas tradições culturais, além de ser um indício dos mais críticos e criativos dos impasses do sujeito contemporâneo, bombardeado por valores paradoxais e contraditórios.

Essas ambiguidades acentuam o sentido dialético que os princípios do haikai, estaticidade/dinamicidade, natureza/razão, oriente/ocidente, ecologia/progresso possuem em seus poemas. Em Alice Ruiz este princípio dialético, matriz dos paradoxos, situa seus poemas mais no intervalo entre sensação e sentimento que em cada um deles por si só, como sugere Octavio Paz:

O Japão não nos ensinou a pensar e sim a sentir. Certo, em tal caso não devemos reduzir a palavra sentir ao sentimento ou à sensação; tampouco a segunda acepção do vocábulo (ditame, juízo) convém inteiramente ao que quero exprimir. É algo que está entre o pensamento e a sensação, ao sentimento e a idéia (PAZ, p.171).

Os poemas de Alice Ruiz são compostos, quase em sua totalidade, por 3 e 4 versos, o que Ihes acentua a dimensão formal, o espaçamento do texto escrito na página-papel; é como se em seus poemas, quase sempre destituídos de sinal de pontuação, não apenas cada termo funcionasse como um bloco de tinta preta sobre a superfície branca da página, mas sobretudo fizesse a página portar uma dimensão simbólica. A poética do evento propiciada por um uso radical do haikai na escrita fonética se transforma em performance:

pernas e braços

dando um laço
na lembrança
(Desorientais, 1998, p.111).

Sobre a performance, Renato Cohen (2002, p.38) afirma ser ela uma arte de fronteira, um contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”. É através da performance que a poesia envereda por caminhos e situações antes não valorizadas como arte e acaba por se aproximar dos delicados limites que separam vida e arte.

Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (COHEN, 2002, p.97).

Nada mais próprio a Alice Ruiz:

o ai
quando um filho
c
a
i
(*Pelos pelos*, 1984, p.55).

E
o vento
papa
o cata
vento
(*Pelos pelos*, 1984, p.85).

“Performance implica competência” (ZUMTHOR, 2000, p.35). A competência na performance é o “saber-ser”. Este saber implica

em uma presença e em uma conduta, que exige um posicionamento do sujeito em relação ao seu contexto histórico imediato (Cf. COHEN, 2002; MAFFESOLI, 1998).

O haikai possui um elemento ativo que é a performance. A performance remete ao corpo, ao meio-ambiente e ao cotidiano. Isto posto, podemos afirmar que “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (ZUMTHOR, 2000, p.45). É dessa corporalidade intrínseca que torna o erotismo um dos fundamentos do poema:

Nosso corpo (e toda a sensibilidade que ele carrega) consiste, portanto, na fonte primária das significações que vamos emprestando ao mundo ao longo da vida. “Produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta” (DUARTE JR, 2001, p.130).

O erotismo na poesia de Alice Ruiz, embora possa ser observado numa perspectiva lírico-amorosa, como maior parte da crítica tem feito, articulada à questão da performance representa bem mais que isso. Paul Zumthor (2000, p.35) sugere que a performance implica uma presença, uma conduta, um ambiente e uma audiência.

atravessando o túnel
teu desejo
me atravessa
(*Desorientais*, 1998, p.110).

Ao observarmos estes dois poemas, podemos perceber um sutil, mas incisivo, simbolismo erótico. É o erotismo como espaço de re-sentificação do corpo, sobretudo do corpo feminino. Como em:

o teu corpo seja brasa
e o meu a casa

que consome no fogo

um incêndio basta
pra consumir esse Jogo
uma fogueira chega
pra eu brincar de novo
(*Pelos pelos*, 1984, p.26).

A imagem da “casa”, como metáfora do corpo, se detém como espaço da consumação amorosa, do exercício interior da ardência erótica, em seu dinamismo de plenitude e vazio. O “incêndio”, promotor do consumo, é, simultaneamente, extinção e atingimento do sumo, do estado mais elevado da experiência. Daí que a consciência do “consumar” traz a iminência do ressurgimento do desejo: o “brincar de novo”, no jogo semântico de reapropriação literária da expressão popular, pela qual se nomeia a relação sexual erotizada (SOARES, 1999).

A performance, por situar um ou mais corpos num espaço, acaba sendo um direcionamento intersubjetivo, ou seja, assume um caráter coletivo. No caso de Ruiz, o lirismo passa a ser muito mais que individual, “é a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo e a partir daí criando seu texto (no sentido signico)” (COHEN, 2002, p.100).

ENFIM...

Alice Ruiz põe em cheque os usos abstratizantes da escrita fonética e, por extensão, da poesia e da literatura, tão comuns nas grandes obras literárias, chamando atenção para a necessidade, na época do virtual, de um compromisso dos homens não só com as linguagens mas, sobretudo, com os seus contextos imediatos, ao inventar uma poética do cotidiano, propõe um engajamento singular, a primeira vista pouco notado, do escritor com o seu contexto histórico.

Nenhuma linguagem pode flutuar além e acima de seu em torno histórico, mesmo a mesma abstrata delas, a escrita fonética. Walter Ong, no livro supracitado, sugere que a escrita fonética é aquela que coloca para baixo do tapete todo o seu entorno, daí a tendência na

escrita tradicional de dessemiotizar o fundo, apagá-lo para que reste apenas a autonomia do enunciado. Alice Ruiz, na relação singular e dialética que estabelece entre voz, escrita e imagem, questiona tanto a tendência racionalizante da escrita quanto à tendência emocional da palavra falada. Ainda, Alice Ruiz se situa como poeta radicalmente contemporânea na medida em que seu texto é um texto intersemiótico, ou seja, faz convergirem às três matrizes básicas da linguagem: sonora, visual, verbal.

A complexa gama intersemiótica em que se constitui a poética de Alice Ruiz permite a autora, sobretudo, apontar para questões maiores e mais cruciais para o homem contemporâneo, questões que vão desde uma problematização do tempo, da reminiscência e da memória, da faculdade do lembrar em toda sua inteireza, e dos potenciais de futuro inseridos no tempo presente; até uma inquietante ironia articulada a um explícito erotismo de mulher. Trata-se de uma poética política do cotidiano, uma sabedoria do ordinário, em que o poeta exerce sua crítica como reinvenção constante do passado e do presente enquanto futuro potencializado. A assunção da memória e da reminiscência não paralisa o ato na contemplação e rearranjo do passado; este é posto na circulação presente, enquanto presente passado, tornado signo futuro, em que o resto mundano cotidiano se inscreve na pele do papel.

Pode-se dizer que Alice Ruiz se insere no fecundo debate contemporâneo sobre a interdisciplinaridade e a interdiscursividade. Em sua poética, qualquer abordagem ou metodologia exclusivamente disciplinar ou que leve em conta apenas um aspecto do objeto, tende ao fracasso, pois nela tudo converge e conflui. Embora escrita, sua obra é espaço para a voz e a imagem, ou seja, para uma relação ininterrupta de diálogo e confronto com o presente, o passado e o futuro.

REFERÊNCIAS

BAKHTI N, Mikail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1998. BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação**. Petrópolis: Vozes, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo (Org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. **Haikai, a poética da brevidade**. In: A arte do horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação do sensível. Curitiba: Criar Edições, 2001.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

HUTCHEON, Linda. A enunciação e a vingança da fala. In: **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: mídias culturais e cinema na época hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imagino Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MAFFESOLI, Michel. A forma, força de atração. In: **Elogio da razão sensível**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

ONG, Walter J. **Oralidade e escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PAZ, Octávio. A tradição do haiku. In: **Os signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUIZ, Alice. **Desorientais**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

RUIZ, Alice. **Pelo pelos**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro. Difel, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. O espaço oral. In: **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TENDÊNCIAS DO REALISMO E INTERMIDIALIDADE: MÍDIAS COMO FATOR CONSTITUTIVO DO EFEITO DO REAL

André Ângelo de Medeiros Araújo

INTRODUÇÃO

O choque, podemos ressaltar, que exacerba uma cena violenta ou outra qualquer, não passa pelo filtro crítico ao modo da verossimilhança positiva que caracteriza o realismo histórico do século XIX o qual concebia as imagens ou representações ligadas a referentes reais comprovados pela experiência. Esse choque, acentua-se quando uma realidade social, a qual é ignorada ou absorvida mecanicamente torna-se, por instantes, vívida e insuportável, pois ele cria imagens literárias condizentes com a realidade, mas também desconectadas dela, simultaneamente reais e fictícias, sem cair nas apelativas sensacionalistas das imagens exibidas na mídia diariamente, erigidas sob o “efeito do real” (sentido referencial/descritivo) que se apresenta em tom sensacionalista ao modo daquilo que se pode notar em programas como *Cidade Alerta*, da rede Bandeirantes, apresentado por Datena (JAGUARIBE, 2003) ou ainda, em tom documentarista e biográfico, podemos lembrar aqui a obra *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, marcado por seu traço objetivo e documental.

Segundo Jaguaribe, a natureza reinterativa e referencial desses realismos mais referenciais (como o dos jornalismo sensacionalistas) amortece, banaliza e pulveriza a apreciação crítica, pois de certa

maneira se constituem como discursos preordenados os quais visam provocar respostas referencialmente articuladas. Isso é algo muito diferente do *efeito do real* que emerge do choque que visa despertar a experiência produtora de uma catarse, sem necessariamente, produzir um alívio ou contemplação redentoras à moda do trágico dos gregos antigos. Em uma leitura de Siegfried Kracauer, ainda sobre a catarse nas obras contemporâneas, Beatriz Jaguaribe destaca que o pensador alemão enxerga o consumidor entediado como sujeito à procura de “relativizar emoções mortas por meio do choque e do risco da cidade. Entretanto [...] encontros repletos de adrenalina não produzem significados profundos, mas apenas pulsações de intensidade”¹¹⁹.

Schollhammer, principal foco teórico deste capítulo, vem a explicar várias categorias como perspectivas do realismo contemporâneo. No ensaio *Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação* (2013), ao tratar do “realismo do choque”, e também do seu desdobramento em “realismo afetivo”¹²⁰, chama atenção para o trabalho de Mario Perniola, *A arte e sua sombra* (2004). Segundo ele, Perniola amplia o escopo do pensamento de Foster vindo a tratar de um *realismo psicótico*, acrescentando à perspectiva do *realismo extremo* de Foster a noção de “magnificência”¹²¹, pondo em cheque as leituras (adornianas) mais fechadas em torno da estética do choque fertilizadas pelo pensamento de retrogosto da arte negativa e sua relação com o trauma lacaniano, ou em outros dizeres, “ao realismo traumático delimitado à experiência negativa de uma estética do choque”, no qual, também, está explicitamente alicerçado nas entranhas da retórica de Foster. Trazendo a baila, em sua leitura sobre o trabalho desse, a inclusão de uma dimensão participativa, comunitária e ética que aponta para construção de “uma unidade entre beleza sem paz contemplativa

119 Ibidem., p.107.

120 Schollhammer postula esta categoria estabelecendo um diálogo com o pensamento de Deleuze e Guatarri sobre a questão dos *Afetos* e *Perceptos*; estes vêm a tratar de certas modificações afetivas e perceptivas da experiência quando se tem em questão a autonomia do signo sem a referência.

121 Em uma alusão ao pensamento de Platão sobre o significado de (ágalma), esplendor, glória, ornamento, imagem do divino. Também Kant e sua retórica do *sublime*.

e sublimidade sem transcendência” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.173). Notaremos, portanto, que Schollhammer ao tratar de categorias no realismo de hoje visita os trabalhos de vários teóricos que direta ou indiretamente apresentam produção crítica que atravessa nossas discussões a respeito do realismo e dos efeitos que o sustenta na estética de hoje.

O *realismo psicótico*, segundo Schollhammer, explora uma experiência estética positiva de fusão que causa impacto ao suspender as fronteiras entre exterior e interior, ou seja, entre o corpo e o mundo, entre o eu e o outro, sem necessariamente negá-las dialeticamente, o que é algo que vem a acrescentar a concepção de choque desenvolvida por Foster a partir do pensamento de Lacan: “Nasceu uma nova espécie de ‘realismo psicótico’ que colapsa toda mediação. A arte perde sua distância para com a realidade e adquire um caráter físico e material que nunca teve antes” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.170), dessa forma, a relação do corpo com o mundo recebe um novo olhar na perspectiva de Perniola.

Notadamente, ao tratarmos do realismo em *O Inferno* (2000) e do *choque do real* deixamos claro que estamos falando de uma experiência do público em relação direta com a obra. Portanto, a ideia de colapso da mediação, implica não se deter em categorias que tentam separar o real da ficção dentro da obra. Por isso, propomos uma leitura que contemple o diluir das fronteiras (real/ficção) ao darmos destaque ao cotidiano, o qual se repete esteticamente dentro da obra, abstando-se da noção de “representação” que temos nas leituras canônicas as quais tratam da mimeses a partir de noções clássicas (referenciais), temos assim, a ideia de uma arte que perde a distância para com a realidade como destacamos anteriormente.

O *realismo psicótico* para Schollhammer se resume, a grosso modo, “pela simbiose entre o homem e a máquina, o natural e o artificial que chega a suspender a noção de experiência estética”. É assim que ele vê essa sensação de estranhamento – ou ruptura, para falar como Barthes – o qual escapa a fixidez estética das estruturas e abre a percepção através de um real que não irrompe como trauma, mas como *esplendor*. Notadamente, é essa superação fronteira interior/exterior que faz Perniola voltar seu olhar para categorias filosóficas já

esquecidas há dois séculos – o sublime, por exemplo – como destacou Schollhammer, e com o qual concordamos. Todavia, acrescentando: podemos identificar no pensamento do filósofo italiano Mario Perniola, mais uma faceta importante que tenta lidar com as diligências do “choque do real”, ou se preferir, *realismo extremo*¹²², como demandas de resistência ante às implicações midiáticas e suas relações com a categoria de “arte ameaçada” pela cultura do espetáculo, e/ou dessa ser absorvida de maneira automatizada, ou – pior ainda – em forma de comunicação alienada.

Schollhammer, ainda destaca que Perniola tem em sua retórica a reminiscência da noção de “estupor da razão”, de Schelling, o qual concebe a experiência artística como algo familiar ao êxtase, uma sensação de estranhamento que confere um processo o qual escapa à fixidez estática e abre a percepção para novos horizontes onde o aquilo que se nota é a coisa real em sua muda realidade:

inacessível tanto da linguagem quanto do inconsciente... Através dela o real não interrompe como trauma mas como esplendor [...] Assim, aqueles que só percebem a abjeção da arte extrema sem ver o esplendor mantém-se presos a uma ideia ingênua do real (PERNIOLA, 2004, p.12-13 *apud* SCHOLLHAMMER, 2013, p.168-169).

Como notamos, ao tomar a experiência estética em termos de fusão e suspensão de fronteiras, Perniola – ao ampliar o escopo do realismo extremo – põe em questionamento certas correntes que tendam a se fechar na interpretação do realismo focando apenas na égide do choque, tragédia e abjeção.

Ele adverte para a fragilidade de certas correntes que endossam uma agenda crítica a qual propõe levar-nos a entender uma concepção de realismo contemporâneo que de certa maneira parta do intento de circunscrever algum programa teórico, o qual sirva de chave para adentrar as estéticas que se dobram sobre aspectos da crueldade

122 Termo designado por Hall Foster ao tratar das estéticas do choque, e usado também por Mario Perniola.

na arte contemporânea, sendo essas entendidas “apenas” através da chave teórica do sobressalto catártico e/ou do choque. Portanto, temos aqui uma crítica, e, um segmento teórico o qual nos possibilita e estimula a ir além do choque como tendência ao tecermos apreciações críticas que sustentem os realismos de hoje.

Notadamente, devemos estabelecer certas transversalidades a partir das observações que Schollhammer destaca de Perniola, e nos esquivar de uma leitura mais imatura do “choque do real”, sob o enfoque de Beatriz Jaguaribe em sua obra *O choque do real: estética mídia e cultura* (2007), a qual nos pareceu estar menos interessada nas mediações afetivas e agenciamentos, uma vez que ela está mais centrada numa concepção de choque oriunda dos trabalhos de Adorno e Hall Foster.

Este não vem a ser o caso de Schollhammer ao tratar do choque sob a égide de seu *realismo afetivo* e respectivos desdobramentos, é Jaguaribe quem parece mais envolvida em suas atenções críticas na questão dos efeitos dos *déjà-vus* de cenas cruéis e chocantes os quais repetem artisticamente a realidade e o real cruel; mantendo, desta forma, o ranço do pensamento de Foster e seu realismo extremo, assim como o filão do dilema do signo-mercadoria na sociedade do espetáculo tomado a partir das leituras de Adorno e explicitamente assumidas por Jaguaribe, para quem a violência, o choque e o trágico têm lugar garantido na agenda contemporânea; assim como antes dela, já postulou Adorno em suas observações sobre a arte na cultura do espetáculo.

Schollhammer (2013), em contraponto com esta *estética do efeito*, incita ampliar a percepção das mais recentes formas de realismo, as quais se inserem no que definiu como uma *estética do afeto*. Em nossa análise de *O Inferno* (2000) é possível perceber que ao tratarmos da ideia de choque atribuímos uma sobreposição conceitual uma vez que partilhamos da ideia de Jaguaribe sem, contudo, nos deter propriamente no limiar da imagem cruel (representação da crueldade). Troucemos para dentro de nossa construção conceitual a dimensão participativa e afetiva de uma subjetividade em relação com a obra, demos destaque ao realismo que brota desta relação que colapsa a fronteira real/ficção destacando um efeito de realidade o qual atua

como mediação afetiva no realismo contemporâneo da obra de Patrícia Melo.

Segundo Schollhammer, que parte de uma leitura dos trabalhos de Deleuze e Guatarri, os afetos operariam por meio de “singularidades afirmativas (contraponto a estética negativa e seu senso de totalidade, *grifo nosso*) e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas”, ele continua destacando e justificando que com a experiência afetiva a obra de arte se torna real, pois esta inclui uma dimensão participativa, uma vez que envolve o sujeito sensivelmente na medida em que se dissolve a fronteira entre realidade exposta e realidade vivida, portanto a fronteira não separa mas traduz nossas relações com o mundo e a obra.

EFEITO DO REAL E REALISMO INDEXICAL: UM REAL VIVIDO E PERFORMATIZADO ATRAVÉS DOS “RESTOS” DA REALIDADE

Muito se tem afirmado que a prosa realista contemporânea tem se referido de modo mais direto ou *indexicalizado* aos aspectos da realidade, através de um realismo o qual não se pretende mimético – representativo/ referencial – mas mediado por uma afetividade oral e fluida que converge dos efeitos de realidade que se dão a partir de aspectos performáticos da escrita literária, nos quais a narrativa pode aparecer permeada por uma série de imagens de imagens – redundante mesmo, o sentido é esse – apresentando fotos, receita culinária, ou também partes de conversas de blog, etc.

Esse signos são “restos” ou “refrações”¹²³ – como define Tânia Pellegrini – da realidade cotidiana assim como os que permeiam a obra *Capão Pecado* (2005) de Ferrez, *Angu de sangue* (2000) de Marcelino Freire, a coletânea de cotos em *Treze* (1999) de Nelson Oliveira, *Nove noites* (2002) de Bernardo de Carvalho, ou ainda, as pequenas crônicas de João Gilberto Noll e também Fernando Bonassi, ou mais recente, e de forma bastante emblemática, a obra de Luiz Rufatto em

123 Ver ensaio *Realismo: modos de usar* onde Pellegrini vem a postular o *realismo refratado* para tratar das escritas de “restos do real”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=52316-40182012000100001
Acesso: 20/08/2017.

Eles eram muitos cavalos (2001) da série pentalógica *Inferno Provisório*, assim também, as imagens de comentários de *post*, juntamente às fotografias de páginas virtuais do Twitter à semelhança das quais podemos observar na obra *A elite da tropa 2* (2010). Romance policial escrito em tom documental, memorialístico e singularmente ficcional por Luís Eduardo Soares, ex-delegado, e outros três co-autores, sendo esses ex-policiais cariocas, a narrativa expõe um mosaico de memórias e experiências do antigo grupo que constituía a delegacia da DRACO, localizada no Rio de Janeiro. Sendo a continuação da obra sucesso de vendas *A elite da tropa* de Rodrigo Pimentel, lançada em 2006, a qual emplacou um grande sucesso de bilheteria em sua adaptação fílmica sob a direção de José Padilha em *Tropa de Elite* (2007), ao apresentar aos espectadores, sob o ponto de vista da polícia, as agruras das guerrilhas urbanas e a máfia policial do Rio de Janeiro.

O narrador em *A elite da tropa 2*, um ex-policial civil, lança o desafio ao leitor sobre a distinção de valores que desestabilizam as cristalizações em torno da diferença entre herói e vilão, realidade e criação, quando os personagens são levados a situações extremas, cabendo ao “leitor descobrir o que é verdade e invenção nesta história a meio do caminho entre a memória, o jornalismo e a ficção”. Essa desestabilização opera não apenas pelo fato de trazer aspectos da real vivência dos ex-policiais, mas também, sobretudo pela experiência afetiva a qual se desdobra através daquela subjetividade envolvida na recepção da obra. Visto que, a maioria dos casos relatados realmente aconteceram e foram divulgados pela grande mídia, por exemplo, o caso da advogada – Patrícia Franco, desaparecida em 2008 – assassinada por “engano” por policiais milicianos. Evento que foi insistentemente “martelado” pela grande mídia na época, evento o qual aparece no início desse livro, notadamente com o nome da advogada referenciado sob uma forma fictícia, embora o local e horário do assassinato remeta para o mesmo, a saída do túnel onde o carro vazio foi encontrado. Ou ainda, o caso da casa do delegado que foi invadida por milicianos em busca de um acerto de contas, temos o embate entre policiais milicianos e policial probo, resultando em um delegado baleado e paraplégico e ainda uma esposa e o filho mortos.

Contudo, as imagens – índices de realidade – os quais estão presentes em uma obra como essa (e outras) são resignificadas dentro da estrutura ficcional da mesma, mesmo que esta esteja apontando diretamente para o estabelecimento de significados e deduções reais em relação ao que está fora dela, sejam através das páginas do Twitter da Draco, ou as alusões às notícias divulgadas pela grande mídia sobre o caso de Patrícia Franco ou do Delegado da polícia civil o qual teve a casa invadida. Mesmo sabendo que as páginas virtuais do Twitter presentes na obra realmente existem fora dela, e os internautas, ainda hoje, podem interagir através delas, isso não muda nada, pois a realidade ou seus índices são resignificados na obra. Ao lidar com as questões performáticas da escritura no realismo contemporâneo, Schollhammer faz um detalhado levantamento de certos aspectos e respectivos desdobramentos enquanto recursos narrativos:

Assim como a fotografia funciona como índice não representativo de contextualidade, a inclusão de nomes próprios, de citações, cartas, desenhos, textos de músicas, cartas e outras miscelâneas criam uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento. São todos elementos de uma indexação do relato, índices reais que projetam sua própria sombra (marca da realidade, *grifo nosso*) no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um performativo [...] O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura¹²⁴, senão levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente (SCHOLLHAMMER, 2012, p.139).

124 Daniel Defoe, por exemplo, reconhecidamente tido como um escritor (precursor) que postulava um apelo referencial ao fazer literário, ao que fixasse na ideia de apresentação de um “núcleo duro do real”, ou seja, um sentido de captura de realidade, uma representação referencial.

As observações de Schollhammer vêm sabiamente ponderar: mesmo que um romance traga fatos concretos para dentro da obra, não se torna, de alguma forma, verdadeiro, no sentido da objetividade referencial¹²⁵, visto que, a imagem de um endereço ou fotografia, por exemplo, vem a ser “re-significada” dentro da textualidade da obra literária. Desta forma, o leitor/espectador não esboça um valor de julgamento quanto ao código artístico ou técnico utilizado para representar, pois se é tencionado ao “limite” o conteúdo dramático da representação, é a relação desta com o que se desenrola como agenciamento afetivo ante uma experiência no cotidiano social que lhe conferem o aval do verossímil, e como podemos perceber no realismo de hoje, de maneira muitas vezes chocante, embora não diretamente ligada à questão da violência, mais que isso. O agenciamento da materialidade da obra artística como carga afetiva choca também por sua forma contundente e seus agenciamentos.

Para Foster, que partia da ideia lacaniana de um encontro fracassado com o real – daí a ideia de restos do real – o sujeito estaria protegido da exposição frente ao choque e crueza da realidade; contudo, como destaca Schollhammer (2012) em sua *estética do afeto* e seus realismos, na impossibilidade de representar esse real, entra em cena o real pela sua repetição “indicando-o na ruptura da imagem através da qual atinge o espectador afetivamente”, assim esse lugar de proteção ou isolamento que temos em Foster cede lugar para uma leitura onde essa fronteira aparece rompida por agenciamentos maquínicos de cargas afetivas; “tornando-se entidades autônomas entre sujeito e objeto”, estas estéticas realistas podem ser metaforizadas como uma membrana a qual une dois universos (homem e mundo), aparentemente isolados, mas que estão interligados, ou melhor, agenciados.

Notadamente, Schollhammer, a respeito dos vários modos/aspectos de realismos que aparecem hoje na literatura contemporânea aparentam, *mutatis mutandis*, querer situá-los como menos a representação de algo e mais o efeito de um evento que age como estímulo imaginativo e que liga à ética à estética (SCHOLLHAMMER, 2012). Operado através da recepção da imagem em seu efeito de “ruptura”, diretamente relacionada, ao modo como Barthes definiu

125 No sentido de representação ligada à apropriação do objeto.

na obra *A câmera clara* (2003), a ideia do *Punctum* e seu efeito do real (aspecto subjetivo do efeito). Como já por muitos apontado, assim como por Schollhammer, as investigações intimistas de Barthes sobre o que ele define como *punctum* em torno das imagens presentes nas fotografias que aparecem ao longo do referido livro – o qual apresentou uma renovadora reflexão sobre a fotografia – dirigiu sua atenção para uma proposição muito mais radical (mais subjetivista e menos técnica) da experiência com a fotografia. Barthes pôs em cheque certo esteticismo insípido instituído por teóricos e críticos mais objetivistas e tecnicamente situados nos moldes mais tradicionais.

Barthes, apontava para uma sensação mais violenta (ruptura) das imagens, mais visceral que se estabelece entre o espectador e a própria imagem, percebendo esta aparição visual enquanto também experiência corporal e subjetiva. Em notável analogia, aparecem as releituras do *efeito do real*, feitas pelo próprio Barthes em textos posteriores (as quais já nos referimos no início deste texto), mais precisamente as que aparecem em seus últimos inscritos, onde este vem a desdobrar da própria noção de *punctum* na fotografia, uma concepção mais atual do *efeito do real*, no qual o referido efeito representa uma realidade fragmentada onde aflora o signo sem o referente onde opera uma “suspensão da referencialidade e interpretabilidade do signo”. Sendo esse pensamento algo muito distante do que afirmava Barthes quando, em um de seus primeiros ensaios, onde outrora analisava esta concepção do *efeito do real* através de exemplos clássicos do século XIX, como *Madame Bovary* de Flaubert, ponderara apenas os aspectos composicionais da obra (tendência técnica).

Podemos afirmar que qualquer imagem/cena chocante ou ainda repetição artística da realidade, é vista como um encontro com o real sob o escopo da *mediação* através de afetos segundo a definição do que Schollhammer, partindo da noção do signo indexical de Pierce¹²⁶, chamou *realismo afetivo*, e seu respectivo desdobramento, de *realismo idexical*. Notadamente, isso é algo que nos impulsionou a tratar da ideia do *choque do real* propondo uma abertura da leitura dessa chave

126 Na semiótica de Pierce o signo indexical – índice – se caracteriza pela relação física e existencial entre sujeito e objeto, sendo menos a marca (representação) de algo e mais o efeito de um evento (SCHOLLHAMMER, 2013).

teórica através das contribuições dos trabalhos de Schollhammer em nossa análise sobre o realismo de *O Inferno* (2000) e outros exemplos.

A partir de relações mais centradas nos aspectos da escrita, sua “sensação” de deslocamento espacial – por exemplo – e fluidez no fazer pragmático das expressões textuais, Schollhammer veio a definir o *realismo performático*. Vale salientar que Schollhammer deixa claro que todas essas tendências identificadas por ele aparecem, de maneira geral, sobrepostas, homogeneizadas dentro da estética de cada obra. Portanto, o que temos aqui é um destaque além de teórico, metodológico, um facilitador do entendimento das demandas estilísticas, estéticas e filosóficas que podem sustentar o realismo na literatura contemporânea a partir dos estudos desse importante crítico da literatura.

Da ideia desenvolvida em torno do *realismo indexical* e sua questão afetiva, é justo e sábio nos indagar; mas e quando se tratar de uma narrativa onde não estão presentes as imagens como as constatadas na obra *A elite da tropa 2* ou também como as presentes em *Eles eram muitos cavalos*. O que se apresenta como marca da presença de um *realismo indexical* e prontamente seus aspectos performáticos de apresentação, quando se tem apenas a palavra escrita?

A fim de dar seguimento à apresentação das tendências do realismo contemporâneo, e também uma resposta a essa interrogação, voltaremos logo mais à obra *O Inferno* e veremos como certas sutilezas presentes na obra a aproxima destes dois exemplos supracitados os quais trazem explicitamente marcado um *realismo indexical* centrado na repetição do signo (no caso as imagens). Veremos como em Patrícia Melo também podemos observar o *realismo indexical*, é possível notar que esse opera através das *referências intermidiáticas* como signos que aparecem nas entrelinhas de nossa principal literatura de análise.

Todavia, uma resposta um tanto rasa e direta, para o questionamento levantado, vem a ser sugerida por Schollhammer em um outro ensaio, *Do efeito ou afeto: os caminhos do realismo performático* (2012), quando ele afirma que o impacto afetivo não surge em decorrências de detalhes descritivos da ação, mas sim da redução, ou ainda, “subtração na estrutura narrativa da construção sintática da

ação (narrativa, *grifo nosso*) e da premência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo”¹²⁷.

Embora de distinta importância, caso que justifica esta longa incursão aos trabalhos de Schollhammer, acreditamos que essa hipótese levantada por ele sobre a redução sintática das estruturas como efeito do *realismo indexical*, incita algo mais a se dizer.

A nosso ver, ele não deixa em fechado aquela interrogação tão pertinente. E, ao que nos parece, essencial para podemos enriquecer a nossa dialética, será continuar a intercalar nossas singulares constatações, à respeito do que postulou Schollhammer, passando a ver esta tendência na escrita contemporânea, tomando nota de certas proposições feitas a partir de leituras em Tânia Pellegrini, uma vez que ela também vem a tratar de uma sintaxe reduzida e enxuta a qual aponta para direção de uma “crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, etc) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem” (PELEGRINI, 2003, p.28). E, é nesta pulverização frenética de palavras na escrita literária do realismo contemporâneo, que ainda será possível observar a presença de *referências intermidiáticas*.

Pellegrini, em relação direta com os trabalhos de Benjamin sobre a fotografia, traça uma primorosa reflexão ao aproximar a narrativa verbal e visual situando históricas transversalidades entre a linguagem literária e outros universos semióticos, ou em outros termos, um diálogo entre mídias que de certa forma nos remeteria aos conceitos mais requisitados de dialogismo.

REALISMO E INTERMIDIALIDADE: REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS COMO *EFEITO DO REAL* NO CONTEMPORÂNEO

Como em toda vizinhança a fronteira não separa mas traduz [...] a intermidialidade coloca questões importantes para literatura porque só se interessa pela escrita associando-a a um suporte e a uma rede,

127 *Ibdem*, p.140.

sem os quais não pode se constituir como médium porque só pode ser pensada num meio ambiente preenchido por signos, hábitos, modos de fazer e usar

Luciano B. Justino.

Iniciemos adiantando que em vista da objetividade de conduzir nossa dialética por caminhos os quais perpassem o entorno do diálogo entre mídias presentes nas estéticas do realismo contemporâneo, e visando uma visão não instrumental, será impossível saudar este tema que agora se pretende visitar, visto que, trata-se, como se sabe, de uma questão a qual vem de longe abundantemente exemplificada no *corpos* da vasta bibliografia onde se faz ferver, estimulada por vasta gama de matrizes teóricas, profícuos métodos e abordagens epistêmicas endereçados aos debates sobre a *intermedialidade* (na literatura e em outras artes), incorporando uma profusão de conceitos e linhas de pensamento – como os que já aparecem acima – os quais, a exemplos de inúmeros outros, dão pertinência à continuidade de nosso trabalho.

Vale salientar, que poderá vir a ser, um tanto simplista, nossa construção de pensamento ao tratar da *intermedialidade*. Entretanto, visto a riqueza de caminhos os quais se pode seguir a partir dela, teremos no conceito de *intermedialidade* uma estratégica e sutil visita de pretensão metodológica¹²⁸: ir circundando teoricamente aquilo que se pode destacar que tenha certa singularidade, ou familiaridade, com nossa curiosa interrogação sobre a fluidez no estilo realista de hoje e sua relação com o *realismo indexical*. Estimulando fazer reverberar, com o que temos produzido em torno do realismo contemporâneo, as mais variadas vozes, inclusive contrastantes pontos de vista – natural, uma vez que a reflexão sobre o realismo sempre suscitou certos embates e contrastes. Ao passo que iremos intercalando as nossas singulares, mais nunca cristalizadas apreciações, dentro da obra *O Inferno*.

Por isso, durante os próximos parágrafos trataremos muito

128 Sendo uma facilitadora para nossas primeiras entradas no tocante ao estilo da obra *O inferno*.

retrospectivamente de algumas apreciações teóricas mais gerais as quais orbitaram em torno da escrita e sua relação com a fotografia a partir de Benjamin, (esse também se deteve sobre a literatura realista) visando a finalidade de dar vazão a outros discursos que possam dialogar com o que se tem discutido até agora sobre o realismo no geral. E, mais restritamente, ao *efeito do real* no realismo contemporâneo, em seu agenciamento com as *referências intermidiáticas*, concebidas a partir do que temos em Irina Rajewsky (2012), ao tratar desta que seria uma terceira subcategoria da *intermedialidade*, segundo ela.

Portanto, partindo do pensamento sobre a aproximação entre o verbal e o visual, discutidos em vários trabalhos de Tânia Pellegrini¹²⁹, nesta seção viemos a perceber algo um tanto específico partindo dessa cultura das mídias em suas relações dialógicas com obra *O inferno* (2000): as *referências intermidiáticas* curiosamente aparecem na obra como *efeito do real* que sustenta a tendência do *realismo idexical* e seus desdobramentos performáticos na escrita.

Notadamente, existe algo muito intrínseco ligado à cultura das mídias na obra *O Inferno*, assim como também em outras da autora. A atenção dirigida às *referências intermidiáticas*, mostra que além dos aspectos de estilo – isso veremos agora – também estão em jogo o poder da mídia e a relação desta com a crueldade marcada nas subjetividades maginalizadas presentes na obra, algo que trataremos mais adiante.

Ainda podemos adiantar que muitas passagens referendam as relações existenciais destas subjetividades com os aparatos midiáticos dentro da intriga da obra, podemos notar as relações de poder entre as subjetividades e a mídia. Como temos na passagem que faz referência à presença do jornal impresso e o que este mostra em sua fotografia de capa logo depois de uma guerra entre traficantes e policiais; ou ainda, as entrevistas com moradores que são amiúde exotizados pelos repórteres; “restos” de pessoas conhecidas as quais aparecem nas fotografias tiradas por repórteres; a ostentação dos líderes do tráfico nas fotografias de revistas conhecidas; a imagem do morro aparecendo ao vivo nos telejornais, etc.

Além disso, não é forçoso adiantar que o *efeito do real* nessa obra

129 *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* (2003).

se apresenta tomando as *referências intermediáticas* como cargas afetivas de uma realidade dissolvida em fragmentos e incertezas, nunca se sabe ao certo nem se questiona a credibilidade do que a mídia traz a respeito do morro, a obra mostra uma relação curiosa da comunidade com a mídia.

Esses índices de realidade, presentes em uma narrativa marcada pela *intermedialidade*, trazem através de capas de revista ou recortes de jornal a presença pulsante da crueldade nas comunidades do Rio de Janeiro, e, além disso, demonstra uma tendência estilística presente no realismo contemporâneo: o diálogo entre mídias ou a influência de uma sobre a outra atuando como fator de verossimilhança que atravessa a obra desse seu enredo até sua tessitura.

Contudo, devemos pontuar que as discussões teóricas sobre o efeito do diálogo entre mídias remontam às produções teóricas que lidavam com o realismo histórico, notadamente marcado por uma ânsia de “captura” do real. Isso enquanto a concepção de *efeito do real* estava voltada à prospecção do olho da câmera fotográfica, a qual acreditava-se ser capaz de atingir em profundidade a matéria observada, ou seja, seria, em tese, capaz de “capturar”, através de uma técnica apurada, uma realidade em dado momento histórico.

No texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), de Walter Benjamin, dentre outros desse autor que tratam da fotografia, é possível visualizar algumas das primordiais observações as quais levam em conta as relações entre a produção cultural e os meios técnicos disponíveis em cada época para reproduzi-la, partindo da ideia de uma desenfreada modernização social que desestabilizaria hierarquias e fomentaria novas dimensões para disputas de visibilidade.

É sabido que Walter Benjamin (1985) traz uma clássica reflexão ao esmiuçar a questão da marca do narrador na obra, assim como questões em torno da tradução, ele ainda põe o questionamento a respeito da “arte em vias de extinção”. Um de seus esclarecimentos consiste em apresentar o embate entre aspecto narrativo dito “imparcial”, ao qual Benjamin entende como caracterizado pela presença da descrição aprofundada, verossímil e “distanciada” ideologicamente. E, um outro aspecto, posto em contraparte, que seria a questão da

“utilidade”, ou também, de ensinamento, ou ainda, dito de forma menos sintética, podemos falar de um aparecimento não imparcial (engajado) do narrador que formule “uma sugestão prática, ou também um provérbio ou norma de vida” (BENJAMIN, 1985, p.216).

Após esta sucinta revisão – de caráter introdutório –, destacamos a lembrança de uma de suas reflexões a qual tratava a questão de um realismo engajado e mais centrado na fruição da ação, em oposição ao realismo centrado apenas na ideia de captura do real¹³⁰ que se ensaiava através de descrições exacerbadas de espaços e elementos de baixa prospecção, no que diz respeito à fruição da ação que conduzia o desenvolvimento do enredo. Temos que tais questões sobre os estilos de produção estavam, como mostrou o pensamento de Benjamin, diretamente intercalados a outras esferas à exemplo da cultural e da política, uma vez que entrariam na cena reflexiva aspectos de escrita e relações exteriores, mas não isoladas, que orbitam em torno destas.

Observemos, também, que tais questões, tratariam das tensões estilísticas entre os efeitos do narrar e do descrever como convenções estilísticas, fazendo transbordar a riqueza desta tensão mostrando a fragilidade de certas fronteiras, e, é a partir deste ponto que podemos agora analisar criticamente certo aspecto estilístico do realismo contemporâneo: ele aparece sustentado pelo diálogo incessante entres as esferas midiáticas.

Em seus trabalhos, Pellegrini deixa claro a influência de Benjamin em suas observações, por isso, seria imaturo não situar a importância desse norte que chamou a atenção para aspectos estilísticos do realismo e sua relação com as demandas culturais de cada época. Em nosso trabalho, é notável na análise da obra *O Inferno* e outras que citamos, como a tensão entre o narrar e descrever aparecem atravessadas pelas demandas estéticas de um realismo contemporâneo marcado pelo poder da intermedialidade e a crítica social que o atravessa, ou seja, através da fruição da ação e/ou da descrição de fatos e/ou presença de imagens temos uma estética que incita a reflexão e traduz o diálogo através do entrecruzar de fronteiras que não separam, mas antes, traduzem as demandas subjetivas de produção e

130 Entenda-se esta ideia de captura sob a égide da perspectiva da fotografia que no séc. XIX sobrepujou a pintura no que concerne a fidelidade ao real.

reprodução frenéticas, atendendo as demandas culturais oriundas das relações de mercado, lembrando o que notou Benjamin.

Notadamente, além do afloramento das linguagens visuais, é importante pensar as inovações oriundas das inquietações vanguardistas e modernistas ao tratarmos das questões estilísticas do realismo de hoje. Essas também influenciaram o modo de narrar na literatura das últimas décadas e propiciaram distintas inovações estilísticas no campo da escrita literária, por exemplo, a ideia do *sobressalto*. Portanto, a literatura de cunho realista – e não somente ela – tanto no passado quanto agora, traça um diálogo constante com certos usos da linguagem que podem nos remeter dialogicamente também à expressões vanguardistas, como o cubismo, por exemplo.

Assim, é a objetividade *relativa* da imagem filmada que permite sua aproximação com a linguagem, numa nova maneira de organizar a matéria narrada, por meio da *montagem*, a qual manifesta, tanto no filme como na literatura, uma orientação mais espacial que temporal da realidade: *uma corrente de 'imagens visuais' que flui* (marca de intermedialidade, *grifo nosso*), englobando tempos e espaços diversos. Com o intercâmbio e a interpretação dialética daquilo que se *vê* e daquilo que se *diz*, cria-se algo novo na literatura (PELLEGRINI, 2003, p.28).

Podemos assegurar que a relação do narrar e o descrever, e seu peculiar embate sobre questões de estilo de escrita, debatidas a partir da literatura realista de outrora, ganhou força com o passar dos anos chegando até nós. Essa relação favorece o alargamento do diálogo crítico sobre determinados aspectos da linguagem presente na obra, muitos dos quais partiram, a grosso modo, de marcantes reflexões sobre a função da obra ou ainda o papel social do escritor e seu estilo.

O aparecimento de várias linhas teóricas, que assim como Benjamin, se interessaram por estilos de escrita os quais foram se desenvolvendo na literatura a partir do fim do século XIX, fertilizaram terrenos para inúmeras inquietações conceituais em torno da influência

da fotografia e sua relação com o caráter totalizante e referencial da linguagem descritiva como vemos, por exemplo, em Barthes e sua noção primeira de *Efeito do Real*. Notadamente, conforme a prospeção de peso que ganhou a ação na trama, a partir da versatilidade temporal corporificada pela técnica do mostrar presente no cinema, a inter-relação da influência de um campo artístico sobre outro (fluidez da linguagem cinematográfica emulada através da escrita, por exemplo) também foi observada pela crítica ao longo do século XX chegando aos dias de hoje onde aflora a presença de várias outras mídias, assim como, tendências críticas voltadas para essas novas demandas.

Certamente que os desdobramentos teóricos ao longo do século XX, nem os de hoje, em torno dessas questões, não saudaram a riqueza do tema da escrita e sua relação com aparatos tecnológicos e culturais. Uma vez que ainda hoje, este campo forneceu o mote que vem a dirigir nossas inquietações críticas para as questões da *intermedialidade* identificadas no estilo de escrita da literatura realista contemporânea.

Antes de nos voltarmos diretamente para passagens da obra, é justo que ainda se faça um intercurso sobre proposições teóricas as quais orbitam em torno de questões estilísticas e respectivos desdobramentos epistêmicos sobre selecionados aspectos da *intermedialidade*, ou diálogo entre universos semióticos distintos, ao passo que iremos visitando uma obra literária que incita nosso interesse, visto o seu estilo e marca na contemporaneidade, obra capaz de abarcar de forma distinta as leituras sobre os tipos de realismos propostos por Schollhammer podendo fazer convergir uma leitura para fora dela, no sentido de que: a sua textualidade é intercalada culturalmente ao aspecto intermediático como um índice de realidade, ou, se preferir, *efeito do real*.

A princípio, não devemos tomar a intermedialidade “apenas” como um diálogo entre textos de universos semióticos distintos. Segundo Rajewsky, em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma Perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2012), podemos perceber três subcategorias quando tomamos a intermedialidade em seus aspectos mais restritivos.

A primeira delas é a *combinação de mídias* que seria, simplificada-mente, a presença de várias mídias no interior de uma única mídia como é notado no caso do cinema, na ópera ou no teatro. Como se sabe, em todos estes exemplos existe o visual e o musical em plena relação de completude para formar um todo, “cada uma dessas formas midiáticas está em sua própria materialidade e contribui de maneira específica para constituição do produto” (RAJEWSKY, 2012, p.24). Segundo Claus Cluver, no texto *Intermedialidade* (2007), em uma releitura de Rajewsky, nas apresentações midiáticas que recaem nesta categoria específica, temos a “presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em vários graus de combinação” (CLUVER, 2007, p.15) podendo ser possível distinguir entre *textos multimídia* (textos podem ser separados) como a música (letra/melodia) ou também a revista (imagem/texto), e *textos mixmídia* (textos perdem a coerência se separados) como o caso das HQ’s ou outdoor’s de publicidade.

A segunda subcategoria é denominada *referências intermediáticas*, referem-se a textos de uma única mídia – no nosso caso o livro, *O Inferno* – que citam¹³¹ ou referem-se às qualidades específicas de outra mídia, ou seja, em vez de combinar “diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita¹³² elementos (singularidades individuais da mídia, *grifô nosso*) ou estruturas de outra mídia (referência a uma esfera midiática, *grifô nosso*), que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p.26). Por exemplo, a imitação de certas técnicas (singulares) cinematográficas como *fades*, *zoom* panorâmico, dissolvências, intercalações, montagem, etc. Ou ainda, a emulação da sensação de deslocamento espacial da imagem/ linguagem mostrada em fluxo contínuo (através da maquinaria da película ou da televisão) operando de forma simulada através do/no texto escrito.

Vale frisar que Patrícia Melo também é roteirista de filmes, não seria forçoso inferir e apontar esta característica biográfica como um

131 Podemos ver a presença de várias mídias referenciadas dentro da obra; como a televisão, revista, jornal etc.

132 Não há conotação epistêmica com a ideia de mimeses clássica. Entenda-se por simulação no sentido literal da palavra.

fator que também justifica seu estilo na obra *O Inferno* (2000), ela também trabalhou na adaptação do livro *O Matador* (1995) para o longa metragem *O Homem do ano* (2003) dirigido por José Henrique Fonseca.

A terceira subcategoria, a *transposição midiática*, segundo Rajewsky, é o processo de transformar um texto apresentado em uma respectiva mídia, para outra mídia segundo as possibilidades e convenções dessa nova mídia. Segundo Cluver (2007), esse conceito se aplica sistematicamente ao processo que se entende comumente por *adaptação* – transposição intersemiótica, como preferem alguns – onde o novo texto, mídia de chegada, retém elementos de um texto fonte, mídia de partida.

Devemos perceber que estas *referências intermediáticas* também vêm a operar através do indexalismo do relato, ou seja, da fruição da oralidade como um olho que *vê* e fala através de uma *presentificação* de restos do real, como se estes restos (índices de realidade) falassem por si e de si. Estamos nos referindo a aspectos intermediáticos que podemos apontar nos traços de oralidade, quando, por exemplo, alguns personagens de telenovela entram em cena, se “intercalando” a voz do narrador e a outras vozes de personagens da própria narrativa. Logo, a partir desta ‘presença’ da mídia afloram as subjetividades afetivas da relação e agenciamento do personagem com seu mundo interior em relação com o exterior na maquinaria da obra de Patrícia Melo.

Desde já, deveremos levar conosco a imagem da abertura da obra sabendo que voltaremos ao recorte que se segue logo mais adiante em um momento oportuno. A princípio, devemos observar e ter essa linguagem “enxuta” como estímulo à reflexão e marca explícita do aspecto intermidial no realismo contemporâneo em nossa obra objeto.

É como um “voo rasante” ao filmar a favela na glamorosa novela noturna da vida cotidiana, na fugacidade temporal das palavras e dos referentes vazios em sua fluidez. Impacto cru da palavra, que entra em cena o garoto Reizinho, 11 anos, subindo o morro com uma pipa na mão, observando tudo:

Qual a beleza da pipa no céu? Nenhuma. As cores

apenas. Bonito era ver urubu voar. Se fosse brincar, escolhia outra coisa, enterrava uma chave no sofá de napa verde, um traste velho que a patroa da mãe metera na casa deles, vrummm, simulava a ignição e transportava passageiros elegantes do Hotel Nacional, vrum, Leblon, Copacabana, Ipanema, Barra, shoppings, compras, vrum, vrum, avenida atlântica, praias, perfumes, mulheres de pernas cruzadas, lábios, vrumm, sedas pretas, brancas, saltos altos, e se cerrasse os olhos e, vruuum, acelerasse, o carro entrava numa avenida vazia, e tudo passava por ele, vrum, [...] Mas reizinho não estava ali nos pícaros do moro do Berimbal para brincadeiras. Era um observador profissional. E gostava de observar não daquela forma, do alto, o conjunto, toda a favela, os barracos, a multidão. Gostava dos detalhes. [...] Sentia-se sempre desorientado especialmente porque jamais prestava atenção nas ruas, caminhos, placas, referências. Observava apenas as pessoas. As mulheres. Os homens. As crianças. E os cachorros. E seu trabalho era exatamente este, olhar (MELO, 2000, p.11-12).

Consoante aos aspectos que pudemos destacar ao tratar do *realismo indexical* em nossa citação à obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), assim como, também, na modesta entrada a obra *A elite da tropa 2* (2010), em que demos destaque para as páginas do Twitter e a imagem de diálogos entre os internautas da página virtual. Vemos, através dos olhos de Reizinho, em matéria de “texto”, uma enumeração quase caótica de fragmentos da realidade, vestígios de lugares e pessoas. O próprio movimento espacial que o olho de Reizinho faz, lembra a câmera que filma a favela de cima. Tudo que é visto passa pelo filtro subjetivo do personagem em uma corrente que flui visceralmente ligada a lembrança da linguagem cinematográfica e da televisão com suas novelas e comerciais, temos uma sobreposição de planos, uma espécie de *montagem* onde se nota todo o aspecto

geográfico e espacial em sobreposição aos afetos do olho por trás da câmera, Reizinho.

Notamos que estas *referências intermediáticas*, através de uma sintaxe “rápida”¹³³ e superficial, chega a lembrar o que temos em comerciais e cartões postais. Sendo assim, já é possível notar na citação, a presença da referência ligada a técnica *panorâmica* do vídeo, a passagem mostra a “Cidade Maravilhosa” percebida através da narração fugaz e oralizada que se tem logo na primeira tomada do livro que mostra de cima e em giro a dinâmica do morro do Berimbau e também os lugares mais conhecidos do Rio.

Há que se notar, que o destaque dado para as *referências intermediáticas* com *efeito do real* no realismo contemporâneo buscou antes de qualquer coisa estabelecer diálogos com a estética realista, incitando ainda sua reverberação através do exercício crítico dentro da obra de Patrícia Melo e também outras. Desta forma, destacamos certos elementos de respaldo estratégico para o seguimento de nosso recorte metodológico – enquanto abdicamos de outros ao tratar da intermedialidade. Tendo como norte mais geral, pensar as estéticas realistas na literatura contemporânea em suas relações com outros universos semióticos, como o jornal, revistas, as comunidades virtuais e/ou televisão etc – afim de posteriormente aprofundar certas reflexões em tono da crueldade latente em imagens que chegam através da mídia até nos no dia-dia, e também para as personagens de *O Inferno* (2000) através de diversas mídias.

O EMPARELAMENTO MIDIÁTICO: RIVALIDADE MIMÉTICA E REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS

Reizinho passou o dia se enroscando nos pensamentos, remexendo-se, contraindo o corpo na cama. Conhecer o pai aos doze anos, já imaginara tantas vezes o encontro dos dois, mas, agora, seria diferente. Realidade. Os dois, juntos, sim, na festa de aniversário. Carolaine fora clara, mamãe tem uma

133 Lembremos que Schollhammer relaciona o *realismo indexical* com uma escrita rasa, “uma redução radical do descritivo” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.140).

surpresa para você. O pai, só podia ser essa, a surpresa. Pai. Não abraçaria o pai na frente dos outros. Porra. Aliás, não abraçaria o pai. Não diria nada, enquanto houvesse pessoas ao redor, ouvindo. [...] Vira na tv a propaganda de um vídeo com imagens de edifícios pegando fogo, de verdade, pessoas sendo resgatadas no mar, outras boiando, mortas após uma acidente de avião, um vídeo real, assustador, emocionante, disseram na TV, gostaria que o pai lhe desse aquele vídeo de aniversário. **Gente morrendo de verdade**

Patrícia Melo.

Temos acima um dos momentos que exemplificam o fascínio de Reizinho pelos aparatos midiáticos como TV, vídeos e câmeras, etc. É possível notar que desde a infância José Luís mantém uma relação de desejo e consumo de bens os quais vem a conhecer através da publicidade e do cotidiano no morro onde vive. Na vida adulta essa relação toma um desenlace muito peculiar, isso é algo que nos incita a ir mais afundo na relação que a mídia tem no destino de Reizinho, essa relação nos conduz para algumas entradas na teoria do desejo mimético elaborada por Gené Girard.

Para tanto, faz-se justo observar que aqui não existe a intenção de proferir generalizações, pelo contrário, o que se propõe é a abdicação de uma tendência totalitária ou panorâmica. A complexidade desta empreitada pressupõe o trabalho com recortes específicos que podem dar indícios de uma leitura justificável, que incite a elaboração de outras tantas justificáveis. Notar-se-á, a partir de uma teoria mimética do desejo, como o protagonista veio a copiar os passos daqueles que antes tanto criticara sem atentar conscientemente para isso, além disso, é possível afirmar que a mídia teve um papel preponderante na formação de seus desejos; assinalamos que estes vieram a desbocar no que Girard convencionou chamar de *rivalidade mimética*.

Logo, a ideia de *emparedamento* aqui é vista como uma chave que percorre as relações de proximidade entre os agentes subjetivos os quais vêm a se inserir nas discussões sobre violência e reciprocidade

como segmentos culturais, a partir de teorias sobre o *desejo mimético* (GIRARD, 2011), que na obra, *O Inferno* (2000), enriquecem as possibilidades de discutir a violência e as relações de poder entre uma subjetividade marginalizada, Reizinho, e o aparato midiático e publicitário, sendo esses algo que não pode ser afastado, pois está presente nas relações sociais e engendra culturalmente os agentes (subjetividades) sociais como um todo.

Sobre a aproximação dos agentes subjetivos e seu objeto de desejo e disputa, é possível despertar para discussão do desejo mimético entre os segmentos marginais presentes na obra literária supracitada, percebendo como estas mesmas demandas atravessam o meio social em que vivemos se as tomarmos segundo pensamento de René Girard, em que o verdadeiro segredo do conflito e da violência é a imitação desejanste, o desejo mimético e as rivalidades ferozes (GIRARD, 2011).

Ela é algo que marca a vida do protagonista de *O Inferno* e de muitos outros personagens da obra, por isso, chegamos a inclusão desta tendência, o desejo mimético, entre as categorias até agora elencadas entre as tendências do realismo contemporâneo, ela também pode ser tomada como *rivalidade mimética*, que segundo defende Girard (2011), atua na frequência e na intensidade dos conflitos humanos pelo fato de desejarmos o que vem a ser desejado “por um modelo muito próximo de nós no tempo e no espaço, para que o objeto cobiçado por ele fique ao nosso alcance, nós nos esforçamos por tira-lo dele, e a rivalidade é então inevitável” (GIRARD, 2011, p.34).

Sendo uma refração das nossas relações cotidianas e de nossos agenciamentos afetivos na sociedade que empareda as subjetividades ante uma realidade de desejo, consumo e violência, que não pode ser afastada ou ignorada. A *rivalidade mimética*, aponta esteticamente para o *efeito do real* que aparece incorporado nas metáforas e no potencial semiótico desta rivalidade(s) presente na vida do protagonista e de várias outras personagens na obra *O Inferno* (2000).

Chuta, eles gritavam na quadra, Miltão correndo, jogando pelada com os meninos, [...] Miltão driblava, corria, ágil, esperto, quando se deu conta

Reizinho torcia não apenas para o time de Miltão, torcia exclusivamente para Miltão. [...] Reizinho admirava a maneira como Miltão comandava a vida no morro, batendo e afagando, ameaçando e facilitando, amedrontando e socorrendo. Miltão era leal aos homens que estavam presos, soldados e gerentes de boca que haviam sido ‘capturados’ [...] Reizinho não compartilhava das ideias de Leitor. Mais que tudo neste mundo, gostava de se imaginar como uma peça de uma engrenagem, uma esfera poderosa, um sistema, uma força. [...] Traficantes do Rio disparam contra quartel, Tráfico movimenta quinhentos bilhões, Tráfico determina luto na favela, os jornais falavam de seu mundo, nas manchetes, com destaque, Onofre sempre lia as notícias para Reizinho. E havia também o estilo, o dinheiro, Honda, Mitsubishi, dólares, óculos espelhados, telefone celular, parabólicas, munição tracante, noites de funk, churrascos, o jeito de andar, as gírias, Suzana (amante de Miltão, *grifo nosso*), o respeito dos moradores, Reizinho se impressionava com aquilo (MELO, 2000, p.105-106).

Temos acima as primeiras impressões mais latentes sobre o desejo mimético em Reizinho, elas afloram enquanto ele assiste o atual líder do morro jogar bola, vem à tona as mais íntimas relações e preliminares aproximações com o objeto desejado, a posição de líder no tráfico; embora Reizinho ainda não tenha atentado conscientemente para o fato, a *rivalidade mimética*, da qual nos fala Girard, já está instaurada. Notadamente, muito daquilo que vemos na imagem acima retrata os momentos de lazer e os objetos de desejo que um dia Reizinho virá usufruir quando líder no morro dos marrecos.

Segundo Girard (2011), quando um imitador – no caso Reizinho – se esforçar para garantir seus desejos, ou seja, arrancar do modelo – no caso Miltão – o objeto de seu desejo comum, “o modelo resiste, evidentemente, e o desejo torna-se mais intenso de ambos os lados.

O modelo torna-se o imitador de seu imitador, e vice-versa” (GIRARD, 2011, p.35).

Para ilustrar essa relação de dupla imitação que metaforiza uma certa reciprocidade a qual atua muitas vezes inconscientemente, e, em outras não, Girard usa a metáfora do aperto de mãos. Se um sujeito A estende a mão para B, e este por sua vez não lhe retribui da mesma forma, imediatamente A passa a copiar o comportamento de B, passando a recolher a sua mão, copiando a atitude daquele que deveria tê-lo imitado. O exemplo, pode parecer à primeira vista um tanto simplório, contudo, Girard usa inúmeros outros, ele procura deixar claro que seus estudos sobre a rivalidade mimética amiúde partiram da análise literária em clássicos como William Shakespeare e Miguel de Cervantes, passando pelos grandes nomes do realismo histórico como Balzac, Tolstoy, Stendhal, Flaubert, dentre outros conhecidos nomes do campo da filosofia.

Desta maneira, podemos situar que os estudos de René Girard, em *Violência e reciprocidade* (2011), procuram antes de mais nada responder a questão do elevado índice violência na sociedade partindo da afirmativa de que “longe de ser o que há de mais nosso, nosso desejo vem do outro”¹³⁴. Logo, é a partir da capacidade de imitar, intrínseca ao ser humano, que se instaura e se justifica a leitura da *rivalidade mimética* nas relações sociais e conseqüentemente em sua representação estética através de índices que apontam para realidade, traduzidos, portanto, em mais uma das tendências estéticas do realismo contemporâneo.

Na referida obra, Girard inicia por pontuar a existência de duas grandes diretrizes conceituais ao tratar da violência humana. A primeira, é política e filosófica, essa considera o ser humano naturalmente inclinado ao bem e atribui tudo que possa contradizer esse estado natural do ser às imperfeições da sociedade e à opressão das classes trabalhadoras ou populares pelas classes dirigentes. A segunda, lida com a violência a partir de uma perspectiva biológica, ou seja, no seio da vida animal que seria por natureza pacífica apenas a espécie humana é capaz da violência e de grandes atrocidades, Girard ainda destaca que atualmente procura-se identificar quais seriam os

134 Ibidem, p.34.

genes da “agressividade”. Segundo ele, essas duas tendências permaneceram estéreis, por isso ele vem a propor uma terceira diretriz para tratar da violência na sociedade: a imitação. Podemos, à grosso modo, afirmar que seu trabalho dialoga com a crítica antropológica e também filosófica fazendo uma ponte hermenêutica em suas observações na literatura realista.

Girard defende primeiramente que aos apetites e necessidades determinados biologicamente, as quais seriam comuns aos homens e outros animais, pode-se opor o desejo ou a paixão que seriam exclusivamente humanos. Segundo escreve, o desejo intenso se instaura a partir do momento em que nossas aspirações se centram em um modelo (ou *mediador*, como também definiu Girard) que nos “sugere” o que se convém ser objeto de desejo.

Desta forma, Girard acaba por instaurar uma crítica que rejeita à ontologia platônica da imitação, e, assim também, uma concepção filosófica e psicológica aristotélica que limita a ideia de imitação à mera cópia dos comportamentos externos. Segundo ele, a filosofia romântica e moderna “desprezam” a imitação, esse desprezo se fundaria em uma suposta impotência, por parte dos imitadores, para oferecer resistência ou oposição a seus modelos, logo, certos pensadores veem no mimetismo uma renúncia ao que seria uma autêntica individualidade. Algo bem próximo do que dissemos antes é: quando imitamos os outros, renunciamos à nossa personalidade própria. Girard vem a situar essa concepção da imitação como “mentira romântica” cuja versão mais celebre estaria no trabalho de Martin Heidegger, em *Ser e Tempo* (1927), onde a ideia de imitação (passiva) se opõe ao *Eu* autêntico (GIRARD, 2012).

Ao tratar mais especificamente do aspecto *reciprocidade*, seja essa boa ou má, como regra geral “a dupla imitação escapa aos observadores”¹³⁵ ou seja, não há necessariamente a prerrogativa de uma atitude puramente consciente de mimetismo, esse também se configura inconscientemente. Girard assegura que a dupla imitação está em toda parte, mesmo operando sob sua faceta mais desinteressada, ela vem a gerar o mesmo tipo de conflito a partir de uma rivalidade fundada sobre uma tendência a supercompensar “a pretensa hostilidade

135 *Ibidem*, p.43.

do outro e, fazendo-o, reforçá-la, sempre. Os indivíduos que ainda apouco trocavam gentilezas, agora trocam insinuações pífidas [...] sem que a reciprocidade jamais seja perturbada” (Ibdem, p.34).

Girard, ao debater sobre ideia de “mascarar a reciprocidade”, ainda vem a dirigir certa crítica a Claude Lévi-Staruss sobre as teorias da diferença. Sobre esse antropólogo, Girard afirma existir algo de precioso mais incompleto em seu trabalho. Segundo Girard, é “preciso situar as diferenças no contexto das relações miméticas”, ele acredita que em termos de regras culturais, não é a diferença vem a definir a identidade dentro das relações humanas, mais sim a violência mimética que termina por aniquilar qualquer absolutismo atual da diferença, esse aniquilamento se dá pela “reciprocidade mimética que é verdadeiramente universal e que desmente o relativismo ilusório da diferença”¹³⁶.

Atravessada por sutis encontros sucessivos, nossas relações podem inflamar-se sem que ninguém atente conscientemente ou se sinta responsável por elas, além disso, essa reciprocidade que “deságua” na rivalidade é produto de uma colaboração. Portanto, essa reciprocidade nunca necessariamente virá a ser fruto de obras de sujeitos violentos, tão pouco vem a ser fruto de um instinto inclinado à violência ou agressividade como marca indelével de nossa natureza, uma vez que, “o desejo humano deve ser distinguido da necessidade ou do apetite, na medida em que os apetites são biologicamente condicionados, enquanto que o desejo é muito mais resultado da cultura” (KIRWAN, 2015, p.47).

Michael Kirwan, em *Teoria mimética: conceitos fundamentais* (2015), procura a partir da teoria mimética do desejo, traçar um paralelo com a teoria das relações humanas, para tanto, adentra a fundo em vários trabalhos de Girard afim de justificar o desejo como uma necessidade na cultura das relações humanas. Notadamente, por analogia, em nosso trabalho, viemos a assinalar que o desejo também aparece fundamento através da cultura das mídias. Como veremos mais especificamente ao tratar das relações intermediáticas, a questão do desejo na jornada da personagem Reizinho se instaura a partir de um mediador (midiático).

136 Ibdem, p.49.

Segundo Kirwan, a natureza das relações miméticas pode ser ilustrada através da metáfora de um triângulo formado por sujeito, modelo (mediador) e objeto. Ele defende que a potencialidade da rivalidade mimética, entre sujeito e mediador, vem a depender da distância entre eles. Kirwan, ilustra a natureza da mediação a partir da metáfora de dois triângulos: se pensássemos em triângulo mais alto, teríamos um maior afastamento ou distanciamento entre sujeito e mediador (ou, modelo). No caso oposto, se imaginarmos um triângulo mais achatado, haverá a maior possibilidade de os atores competirem diretamente entre si. A esses dois tipos de mediação, uma que lida com relações mais afastadas socialmente e outra onde os atores ocupam o mesmo espaço social que o modelo, Kirwan denominou mediação externa e mediação interna, respectivamente.

Kirwan destaca que “Girard vê no desenvolvimento histórico do romance” uma progressão da mediação externa para a mediação interna. Através do seu trabalho é possível destacar como os estudos que tratavam da mediação interna nos conflitos humanos tiveram suas primeiras sacadas a partir do que se tem na literatura realista histórica. Podemos afirmar que a literatura realista contemporânea, sem dúvida serve de exemplo cabal da incidência da rivalidade mimética enquanto segmento cultural, e segundo nosso entendimento, a rivalidade mimética vem a nortear o entendimento das relações intermediáticas na obra *O Inferno* através de variadas possibilidades, a rivalidade interna pela liderança é um dos pilares da obra, assim como a violência e o desejo.

Nem durante o período que estivera preso, Fake deixara de trabalhar para Zequinha. Semanalmente passava para o traficante as informações que Reizinho lhe trazia durante as visitas. [...] Sim, era informante, traía Miltão, mas José Luís também não estava traíndo? E Leitor? E Biga? O próprio Miltão não traía Nobre? E Nobre não matara seu antecessor Josué. E Josué assassinara seu melhor amigo o Janjão. Eram todos traidores (MELO, 2000, p.207).

Voltando à metáfora do triângulo mais achatado,

resumidamente, na base do triângulo está presente o sujeito desejante ou imitador e também o objeto de desejo. No ápice do triângulo está presente o mediador ou modelo, aquele que “mostrou” que o objeto é desejável. É importante ressaltar que o modelo, o qual também pode ser visto como um obstáculo, segundo Girard, não necessita ser uma pessoa real.

Contudo, não é estritamente verdade que o sujeito sempre deseje algum objeto. O que realmente impede o indivíduo pode ser algo muito mais ilusório e impreciso: a busca de um estado quase transcendente de bem-estar, de autorealização, que vai muito além da posse de qualquer objeto. Girard observa essa distinção ou referir-se a dois tipos ou graus de desejo mimético: um é a mimese ‘de apropriação’ centrada num objeto específico [...] o segundo é o ‘desejo metafísico’, [...] anseio indeterminado, mas insistente de plenitude do ‘ser’ (KIRWAN, 2015, p.62).

Nos estudos elaborados a partir das teorias miméticas, Kirwan destaca que em alguns romances analisados por Girard as paixões miméticas foram despertadas através da ficção, da leitura literária para ser mais específico. Kirwan, destaca das apreciações em Girard o exemplo de Dom Quixote, mostrando como esse veio a imitar o herói de seus livros: o Amadis de Gaula. Já no caso de Madame Bovary, Kirwan destaca que ela relembra os casos de adultério que lera em seus livros, no momento de seu primeiro caso extraconjugal. Na obra de Patrícia Melo, temos uma passagem interessante que aponta para o desejo (metafísico) de plenitude do ser como destacou Kirwan, o destino da personagem Reizinho aparece também alicerçado por esse tipo de desejo, um desejo de plenitude que aparece a partir das referências midiáticas; seja na literatura, seja em qualquer outra mídia:

Desde que Leitor lhe contara a história de Lucky

Luciano, José Luís mudara totalmente de atitude. Não queria ser simplesmente mais um líder de morro do tráfico. Reizinho ambicionava receber o título de ‘o maior comerciante de drogas da América do Sul’. Lucky estou lendo, é o homem que deu uma nova imagem à máfia, mais moderna, mais dinâmica. O cara começou como garoto de rua, e virou um grande nome da economia internacional. Foi ele que fez com que a máfia se transformasse numa máquina de fazer dinheiro. [...] José Luís ficara impressionado com as semelhanças entre sua trajetória pessoal e a do grande mafioso Salvatore Luciana: ele também fora um garoto de rua, e também matara o seu chefe, para acabar com a violência. E tudo que vinha fazendo ultimamente era exatamente o que Salvatore fizera na sua época áurea, conforme leitor havia lhe contado (MELO, 2000, p.248).

A partir deste ponto, podemos situar as *referências intermediáticas* no rol da mediação (ou modelo), e, justificar as relações de desejo que afloram em Reizinho ao longo de toda narrativa no que concerne a seu *emparedamento* através da cultura das mídias e da publicidade, somada a essa presença do desejo. É notável como a subjetividade do traficante desponta para uma leitura de segmento cultural que vem a se inscrever dentro do panorama que Kirwan estabeleceu sobre os tipos de mediação, interna e externa.

Quando ainda galgava os primeiros degraus no tráfico, a relação de José Luís com a mídia estava mais próxima daquilo que Kirwan apontou como mediação externa. A medida que ganhou poder e relativa fama, José Luís passa a interagir ainda mais com os aparatos midiáticos, portanto, a relação sujeito e mediador (no caso a mídia) passa a se estreitar, se inserindo no que se chamou aqui de mediação interna. Além disso, da passagem acima ainda é possível notar o caso da “mimese metafísica”, pois com a consolidação do poder e a posse de dinheiro, os desejos de Reizinho começam a se dirigir para um estado de plenitude do ser como lemos acima, ele já era o líder agora

queria ir além.

Certamente, no que tange à obra analisada, é possível concluir que temos as duas proposições de mediação atuando através de um intercalamento ou sobreposição, e, assim também, notamos a presença dos dois tipos de relação mimética na obra. O desfecho da obra se inicia quando um publicitário americano pede o aval de José Luís para gravar um comercial no morro, desde esse dia a relação de Reizinho como a mídia toma um destino trágico, já que na mediação interna a distância entre imitador e mediador é afinilada, o potencial tanto para o fascínio quanto para rivalidade se apresenta; a partir daquele momento Reizinho se expõe e entra na mira da polícia através da mídia.

Dunga pedira que Negaço apresentasse o publicitário americano Rick Molzer para José Luís. Rick viera ao Brasil para fazer uma propaganda de refrigerante e queria usar a favela como cenário. O gringo só quer a sua benção, dissera Negaço. Leitor fora contra. O que vamos ganhar com isso? Não vale o risco. Daqui a pouco sai no jornal. Sou contra. [...] José Luís ficara muito envaidecido com aquele pedido para ouvir as advertências de Leitor. Alguém tão importante querendo conhecê-lo, um americano, pedindo permissão. Propagandas de televisão. Porra (MELO, 2000, p.262).

Foi a partir deste ponto que José Luís transpareceu ainda mais seu fascínio pela mídia e por vários aparatos tecnológicos como a câmera de filmagem, aparelho que ele veio adquirir com intuito de fazer uma filmagem amadora. Notadamente, como vimos ao longo do texto, a mídia sempre estivera presente de alguma forma na vida do traficante, e ao menos durante certo tempo ela não trouxe nenhum tipo de conflito para Reizinho, ou potencial de rivalidade mimética. Contudo, o caminhar da narrativa e o avanço do nome “Reizinho” no mundo do tráfico, faz com que a distância entre o imitador e o modelo se estreite, dando **vazão aos primeiros impasses oriundos**

da gradual aproximação do personagem e sua imagem publicitária através da mídia, a qual passa a se referir a ele como o grande traficante do momento.

Por fim, contrariando os conselhos do amigo Leitor, Reizinho passa a acompanhar seu destacamento midiático muito entusiasmado, pois de certa maneira esse aparecimento na mídia também assustava possíveis rivais. A certa altura ele compra uma câmera e começa a filmar toda a favela e também o movimento do tráfico, as armas, os depósitos, e, enquanto filma vem sua prisão. Essa fora armada pela esposa. Reizinho é preso enquanto filmava um churrasco, e, curiosamente, o filme de sua câmera é usado para justificar a sua condenação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria, 2000.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.123-159.

GAUDREAU, André. MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: Questões de intermedialidade. In: **Intermedialidade e estudos interartes : desafios da arte contemporânea** / Thais Flores Nogueira Diniz, Organizadora. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In: **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É realizações, 2011, p.31-58.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. O Choque do real a violência e as estéticas do realismo midiático e literário. In: **Revista Semiosfera**. Online. Especial 2003. PPGCOM UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.

Disponível: <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm>. Acesso em: 26 out. 2014.

JUSTINO, Luciano B. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente.** – Campina Grande: EDUEPB, 2014.

KIRVAN, Michael. O desejo mimético. In: **Teoria mimética.** São Paulo: É realizações, 2015, p.47-86.

MELO, Patrícia. **O inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PELEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÊ, Regina (Org.). **Ver e imaginar outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea.** São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. Dois Bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. In: **Revista de estudos brasileira contemporânea.** n.39, jan/jul. 2012, p.37-55.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: SENAC - SP, 2003.

PERNIOLA, Mário. **A arte e a sua sombra.** Lisboa : Assírio Alvim, 2004.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: **Intermedialidade e estudos interartes : desafios da arte contemporânea /** Thais Flores Nogueira Diniz, Organizadora. – Belo Horizonte : Editora

UFMG, 2012.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneo: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTINI, Juliana. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. In: **Revista de estudos brasileira contemporânea**. n.39, jan/jul., 2012, p.95-106.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro:

Civilização brasileira, 2011.

_____. **Breve mapeamento das relações entre violência e cultura brasileira** (2008).

_____. **Realismo afetivo: *evocar a realidade além da representação***. In: *cena do crime*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.155-186.

_____. **Do efeito ao afeto: *os caminhos do realismo performático***. In: Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (Orgs.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

SOARES, Luíz Eduardo. **Elite da tropa 2**. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010

UBU REI: ESCRITA LUCIFERINA, HISTORICIZAÇÃO E ARQUÉTIPO

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho

INTROITO, RÁPIDO, SOBRE O NOME DO BICHO

Ubu Rei, peça escrita em 1896 por Alfred Jarry, consolida-se como uma das mais potentes imagéticas da estética literária, teatral e visual. É de longe, a obra mais significativa - matriz das radicais transformações da arte e da literatura, iniciadas nas vanguardas históricas-, e de constante influência na dramaturgia e encenação moderna e contemporânea, além de ser hodiernamente uma verdadeira esfinge da derrisão cultural da história em vários sistemas artísticos, como na música e multimídias. Acrescente a isso, o desconhecimento de grande parte de teatros, teóricos e público sobre o chão ubulesco cujo teatro tem assentado suas tábuas e espaços mais caros desde o dia 10 de dezembro daquele ano.

Este artigo recorta-se da tese: “*MERDRA D’UBULESCO: Transluciferação do Imago Ubu em Joan Miró*”. Aqui, se destacam apenas duas articulações entorno da ideia da própria transluciferação e do intrincado componente arquétipo que se adere ao personagem e à obra. Inicialmente apresentaremos num viés comparativo, como a obra executa a escrita mefistofélica em relação aos clássicos da dramaturgia mundial, para em seguida, demonstrar o teor arquetípico da personagem-signo Ubu.

Antes da incursão nestes pontos, impõe-se duas paradas ao leitor, uma de reconhecimento do enredo da peça e outra conceitual, à guisa

de glossário preliminar, para que se possa a partir disto, reconhecer a conceituação prática de algumas palavras-chave utilizadas na discussão primal sobre o temário ora apresentado.

Dizendo-se “antigo rei de Aragão”, Pai Ubu está agora na Polônia a serviço do rei Venceslau. Sua esposa Mãe Ubu, não está satisfeita com o título de Capitão de Dragões do marido, oficial de confiança do rei. O casal discute e decide num banquete, com a ajuda do Capitão Bordadura, matar o rei e tomar o trono da Polônia. Do massacre à família real só escapou da morte o príncipe Burgelau. Agora rei, Ubu prende Bordadura, mata a nobreza, magistrados e financistas e cria novos impostos. Bordadura foge e, juntamente com Burgelau e o Czar russo, partem para retomada do trono. Dando curso à sua regência improvisada, Pai Ubu vai para o campo de batalha; na ausência do marido, Mãe Ubu saqueia o palácio e foge perseguida por Burgelau, que retoma o palácio. Na batalha, Pai Ubu, mesmo depois de ferido, mata Bordadura e o Czar. O exército russo invade e Pai Ubu refugia-se numa caverna onde mata “patafísicamente” o Grande Urso. Na escuridão da caverna Mãe Ubu encontra Pai Ubu dormindo e disfarça-se de anjo para defender-se e inocentar-se dos roubos. Pai Ubu descobre a farsa e surra-lhe severamente. Burgelau surge na caverna. Juntos, Pai Ubu e Mãe Ubu fogem. Por fim, o casal Ubu e seus dois séquitos evadem-se da Polônia num navio e planejam novos crimes e trapaças em Paris.

Depreende-se facilmente, do enredo acima, a ocorrência de um alto grau de articulação textual e simbólica em vários campos referenciais. Michel Balmont¹³⁷ insiste na pluralidade de referências como acesso à obra e enumera cinco delas: 1) o estágio escolar; 2) a imagética da heráldica patafísica; 3) o tônus literário; 4) a laceração tradição teatral e dramaturgica e, 5) a metáfora da Polônia como complexão referencial à realidade; demonstrando o vasto intercultural que se estabelece. Cabe dizer, que cada uma destas instâncias referenciais são verdadeiros portais de intrincadas veiculações semióticas, literárias e culturais de acesso e sentido à obra.

137 *“Ubu roi fait donc référence à l'ensemble du théâtre occidental, entrechoquant les textes, les registres et les genres fondamentaux”*. Balmont, M. **Un théâtre de références.**

Reconhecido o bojo desta diversidade de referenciais, vejamos algumas definições das expressões capitais usadas no tratamento analítico primal, visando esmaecer a dureza dos termos: A “tradução ubu”, abriga, grosso modo, os atos tradutórios luciferinos da personagem ou obra. Enquanto, “personagem-signo” é a conceituação que dá paisagem semiótica às referências representativas das inúmeras aparições sígnicas do personagem Ubu (Pai Ubu, Mãe Ubu, Rei Ubu, os Ubus Palotins, entre outros), espalhados no universo “ubulesco”. Já este, retém todo e qualquer movimento tradutório em torno do *ubuesco*, isto é, aquilo advindo da obra Ubu Rei.

Notadamente, a mola mestra dos elementos congêneres ao *ubulesco* é a ativação - via personagem-signo e ação de transluciferação mefistofáustica - do *dèpayser* (destronador, desorganizador, perturbador, contido de ação entrópica e atitude irreverente de subversão sobre os códigos artísticos tradicionais).

Dado o colosso de representações e referências que a peça arrasta com seu personagem multisemiótico, seja como reiteração literal (seu particular historicismo e tradição); seja como ato tradutório (campo de intensa profusão crítica), elegemos o traço de “*dèpayser* da tradição”, como chave de leitura à tradução ubu e a tudo que venha se referir ao termo, seja a própria peça, seja a personagem que lhe dá o nome régio.

A primeira montagem da peça de Alfred Jarry em solo nacional¹³⁸, ocorreu em 1958, no Rio de Janeiro, com Alfredo Mesquita na direção. Agora, a recente montagem brasileira de Ubu Rei (2017), protagonizado por Marcos Nanini e Rosi Campos, coloca-se como mediação cultural à leitura do ambiente sociopolítico e cultural do país.

Aliás, esse parece ser um dos perfis mais notáveis da tradução ubu: vulgarizar, com riso e ironia extremas a genealogia da violência intrínseca ao exercício do poder, independente do contexto, da forma, da função, do sentido ou circunstâncias sociais. Tal construção encontra no conceito de *historicização* brechtiana, uma espécie – e

138 Definiu-se, para a apreciação didática, a presença de Ubu Rei nos palcos em fases: 1) fase mítica; 2) fase de consolidação e; 3) fase de experimentos (Ver tese supracitada).

não menos irônica - de “dignidade-ubu”, que temos denominado: tradução ubu, para delinear a migrância sígnica e ação tradutora que ocorrem quando o “dèpayser” encontra, diga-se, invade tradições, culturas, ou pessoas...

Nada parece escapar à fúria ignóbil e inábil deste legítimo covarde, instauradora do riso duplo e sempre à espera do espanto do espelho do leitor/espectador: “este monstro sou eu!?”; ao vê-lo sempre de barriga cheia. Sobre isso, há um emblemático adágio de Brecht que diz: “primeiro a barriga, depois a moral”. Ocorre, porém, que em Ubu os instintos comeram a moral. Restando para o leitor/espectador - especialmente se cristãos -, um arrote, um estouro de gás, ou um vômito. Eis o espírito “rabelesiano” do ubulesco inscrito em pena mefistofélica.

A TRANSLUCIFERAÇÃO MEFISTOFÁUSTICA

Para situar o alinhamento tradutório do ubulesco, ou seja, da tradução ubu à transluciferação mefistofáustica, convém passarmos, mesmo que rapidamente, por este conceito crítico-criativo de Haroldo de Campos (2008).

Na concepção tradutória de Haroldo de Campos, a tradução é um trabalho criativo em que o tradutor-criador marca a sua presença, não como simples decalque ou mesmo tatuagem imitativa, mas como uma incisão, uma escarificação no corpo do texto, modificando-o ou fazendo prevalecer outras leituras articuladas entre a escrita primeira e sua tradução.

Ou seja, na transcrição se depreende uma *política do tradutor*, em que este insere-se no material traduzido. Sua marca além de indelével não é tímida; ao contrário, é ostensiva e proposital, buscando revelar outros possíveis do texto, com destaque à escrituração mefistofélica, à paródia e a sátira.

Para que a transcrição, ou seja, a tradução radical, criativa e crítica, de corte haroldiano realize-se, é essencial a destruição do servilismo entre as obras em questão. Seguindo os passos da tradução angelical de Benjamin, Haroldo de Campos reprograma os fidedignos dispositivos de mensagem e do mensageiro pelo *non serviam*.

“Pois o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir

submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica” (CAMPOS, 2008, p.180).

É deste modo que Haroldo transforma o “Angelus Novus” ou, Anjo da história de Benjamin em Agesilaus Santander (Der Angelus Satanas). Usurpador, que transgride e, por conseguinte, transilumina os limites sígnicos. Em sua Hýbris, lugar de sua alquimia semiótica, situa os objetos textuais no espaço monádico e instrumentaliza a tradução como leitura da tradição.

Neste ponto, a tradição é invadida pela fresta da tradução. “A tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição” (Op. Cit., p.191). Mas não apenas um poder falar, mas falar com liberdade, ou seja, pela escrita mefistofélica.

Essa fresta é sua prole expressiva, conforme se observa na escrita grotesca e irônica-satírica da dicção goethiana (Idem, p.1999), e que o ubulesco compartilha de maneira fulgural: além de simplesmente usurpar a tradição, ativa-se como *dépayser*.

Assim, a tradução parece abastecer a tradição de sua homologação mais vital: “a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés” (Op. Cit., p.2008). Para tanto, a tradução deve ser, a um só tempo: translúcida e desobediente; livre e provocadora e, propor-se amplamente dialógica; já que as demais formas de traduções¹³⁹ apenas reverenciam o solo textual de partida. Numa só expressão: a transcrição é embalada pelo ímpeto subversivo e irreverente da transluciferação mefistofáustica.

Diante do exposto, considera-se que a ação transcriativa do ubulesco responde ao avanço tradutório mefistofáustico, caracterizado pela repercussão radical de uma explosão sígnica de rebelião à palavra e em coalisão com a imagem. Contudo, interessa-nos observar a deglutição textual, diga-se, verbal, operada pelo ubulesco mefistofaustizado. Neste sentido, a imolação ubulesca inicia-se no reconhecimento da força de sua escritura mefistofélica.

139 Haroldo de Campos descreve dois tipos de tradução que se opõem à tradução como transcrição: 1) a tradução *mediadora* e 2) a tradução *mediana*. Para o crítico, estas traduções “são destituídas de um projeto estético radical”. Ver: Op. Cit, p.184-185.

A ESCRITA MEFISTOFÉLICA DO UBULESCO

O processo de escrituração da tradição fáustica, observada por Haroldo de Campos (2008, p.73), no *Fausto*, de Goethe, é entendido como uma permanente implosão escritural ligado à dimensão crítico-satírica, em seus vários recursos de expressão.

Ao se ladear esta escrituração com o ubulesco, logo se constata uma ampla similitude estratégica e de formalização. Ou seja, no caso de Ubu Rei, há uma “nítida coincidência”, melhor dizendo, uma “nítida consciência”, dos traçados escriturais mefistofélicos tomados comparativamente com os apresentados em Fausto na observação de Haroldo de Campos, destacados a seguir:

Protogêneses da personagem pulverizada de textualidades, do plágio e do irônico, assim como de um berço comum, o teatro de fantoches

Tanto em UBU REI, quanto no Fausto, a hibridação organiza e estrutura a arquitetura textual. Neste particular, há ainda uma consonância quanto à vastidão do gênero de pertencimento. A escritura mefistofélica de ambas adquire uma variável de afirmações quanto ao gênero: dentre tantos registros de gêneros de Fausto e de UBU REI, se lhe atribuem: o drama, a tragicomédia, o poema, etc, ao primeiro; e a farsa tragicômica, o teatro satírico ao segundo. Porém, o dado mais tenaz da escrita mefistofélica do ubulesco ligado à estrutura e ao gênero evidencia-se que assim como Goethe, Jarry focaliza a ação paródica em Shakespeare, “Hamlet e Macbeth em especial” nos lembra Campos (Op. Cit., Idem) sobre a escrita goetheana. Eis a sopa nuclear de onde a escritura mefistofélica ubulesca (e do Fausto) se nutre para transcriar-se.

O UNIVERSO DE ANTECEDENTES FÁUSTICOS

Sobre os *antecedentes fáusticos* a que se refere Campos, fruto de um rico e variado conjunto de referenciais textuais, inclusive pictográficos¹⁴⁰, o fáustico - como escritura mefistofélica -, enquanto realizador/

140 A relação criativa do Fausto com a imagem é bem próxima. Haroldo de Campos nos fala de uma “*icnografia medievalesca*” extraída por Goethe para pintar verbalmente o diabo Mefistófeles. Ver em: “Bufoneria Transcendental: O riso das esferas”. In: Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. 2008, p.153.

executor do temário mefistofelizado, está para o fausto goethiano, assim como ubulesco está para o vanguardismo. O conjunto de antecedentes fáusticos fabrica a escrita mefistofélica goethiana, ao passo que o conjunto de textualidades do *Cicle Ubu* e os referenciais lítero-dramáticos formalizam o ubulesco. Tanto aqui como lá, o plágio configura-se o porta-voz de uma escrituração; que de modo mais veemente pode-se inferir um consciente canibalismo literário sobre a grande civilização literária shakespeareana. Em síntese, tanto no ubulesco quanto no fáustico a escrita mefistofélica resulta de antecedentes temático-estruturais: há tanto no proto-fausto, quanto na protogêneses ubulau; as inclusões de excertos e prolongamentos do largo dorso de período estrutural são comuns em Fausto e em UBU REI.

A CARNAVALIZAÇÃO, COM ÊNFASE NUM IMAGINÁRIO GROTESCO E USO DE INSULTO NAS PALAVRAS

Acrescentando à incursão carnavalizante particular do ubulesco, a metáfora da danação de Mefistófeles e o *Merdra!* ubulesco compõem a tensão por onde se opera o imaginário grotesco, além das formas nominais e as situações carnavalizantes de toque rabelasiano. Figuras de relação hierarquizadas, por exemplo, como dos *Palotins* que se despojam no ubulesco, como reedição do servilismo de *Wagner*, “ajudante” de Fausto.

AMBIGUIDADES

Ou, como alude Haroldo de Campos, a torrencial dialética que transforma Mefistófeles em prisioneiro da rebelião do espírito humano de Fausto-Goethe. Da mesma forma, a ambiguidade da escrita mefistofélica-ubulesca se denota no duplo e nas contraditórias ações de Pai Ubu, em geral explicáveis, senão pela Patafísica; e no jogo ubulesco de infiltração pictórica, etc.

O RISO BESTIAL, EXCESSIVO DE ESPIRITUALIDADE

Ligado à carnavalização, o riso bestial, como elemento escritural, demarca-se na mofa de Mefistófeles aos desejos humano-carnais de

Fausto. Já em UBU REI é o riso sarcástico que imola à lógica e os contratos sociais. Além de sarcástico, o riso ubulesco é destronador e violento, sem deixar de singrar o humor. Ubu é o *guinol*, o supervafivt da derrisão; enquanto Mefistófeles, numa das acepções etimológicas a ele atribuídas (“aquele que arruína e engana”), aponta para o “tipo ignóbil, ignóbil em alto estilo, porém com um sentido de humor dominando a sua sujilidade” (Op. Cit., p.81.), sem perder o vício, às vezes prolongado, de rir de si próprio. Aspectos estes presentes também no riso grotesco de Pai Ubu.

O USO CRÍTICO DA SÁTIRA

Aglutina-se ao parodismo predominante e à inversão cômica do mundo. Assim, o riso mefistofélico faústico-ubulesco “como derrisão diabólica pode operar pela risada debochada ou pela aniquilação ferina, contundente, impiedosa” (Idem, p.115). Ademais, o material da tradição textual mefistofelizado pela nova escritura coze-se pela forma satírica e paródica em função de abastecer e dar vazão à criticidade daquilo que referencia. Como num deboche àquilo que come, embora se lhe abasteça e se lhe dê forças. Exemplar, neste caso, é a entrevista de Mefistófeles com sua derrisão aos “Saberes do Mundo e do Céu”, que se assemelha ao interrogatório dos nobres por Pai Ubu. Nesta cena, inócuas são as posses, influência ou tradição. Todos são perfilados à morte. A imposição ubulesca vale-se pela máxima “*ou ri, ou morre*” da gesta popular. Mefistófeles ao dessacralizar os saberes e os métodos, mata-os também. A carnavalização de ambos se abre à imolação risonha sarcástica em cujo jogo de significação está a sátira aos poderes do Céu, ou metafísico (com Fausto) e da Terra, ou políticos (em UBU REI). A fúria irônico-sarcástica que notabiliza o ubulesco adquire atualidade no quadro de uma tradução em que a derrisão é a porta de entrada às textualidades que se formam em torno do corpo ubulesco. Em seu tratado sobre o *escárnio*, Minois (2003) irá caracterizar o ubulesco como o fundamento estético do século, que arrasta para si a imagem e significação do que foi o século XX. Assim sintetizado: “Ubulesco! O século que acaba de terminar foi ubulesco. Quando Alfred Jarry apresenta *Ubu rei*, em 1896, ele antecipa o que viria a ser o exercício do poder entregue à mediocridade

do século xx” (Op. Cit., p.584). A derrisão tradutória do ubulesco enfocado pelo Merdra! representa a fusão do riso mefistofélico. Este riso, em sua função diabólica aponta, como sugere Minois, para uma particularidade tradutória no tempo, nas próprias palavras de Jarry: “não é espantoso que o público tenha ficado estupefado à vista de seu duplo ignóbil que ainda não lhe fora apresentado” (JARRY *Apud* MINOIS, Op. Cit., Idem). Para este estudioso do riso, o curioso é a mudança de status de significação do sério à derisão: “Que Ubu, provocaria cólera em 1896, fizesse rir um século mais tarde é revelador” (MINOIS, Idem, p.584).

O PARODISMO E A PLAGIOTROPIA COMO RECURSOS-EIXO DA LINGUAGEM TRADUTORA LUCIFERINA MEFISTOFÉLICA:

Assim como veremos mais a frente, em Brecht (1867) e Pavis (2008), sobre os usos dos clássicos enquanto legitimação paródica-plagiária-luciferina, a escrita mefistofélica ubulesca, acompanha o percurso de uma escritura acionada pela ação paródica-plagiária de Fausto. O estrato maior dessa escritura advém, no entanto, da articulação dos dois pares construtivos paródia/plágio. Conforme Campos (2008, p.37), a paródia: *de canto paralelo*, em seu conceito etimológico “(do gr. *Pará*, junto, ao lado de; *odé*, ode canto)”¹⁴¹ e a plagiotropia: “(do gr. *plágios*, oblíquo, que não é em linha reta; transversal; de lado)”¹⁴²; essa junção abunda-se tanto na grafia fáustica, quanto na ubulesca. Para Campos, esses dois aspectos, além de serem elementares à noção tradutória em questão, é o chão da ação da escrita luciferina. Apesar de alongada, a passagem sobre a plagiotropia em Campos presente na escritura de Goethe/Fausto merece nota:

Goethe mostrou-se, de resto, plenamente consciente, ao rebater com altanaria uma censura de Byron, que o acusou de ter ‘plagiado’ a canção de amor da louca Ofélia (*Hamlet*, IV, 5), na cena em que Mefistófeles canta, acompanhando-se de cítara, em frente

141 Escritura mefistofélica. Contida na nota 3. p.73.

142 Nota 5, Idem, idem.

à casa de Margarida [...]. Respondeu Goethe: 'Então meu Mefistófeles entoa uma canção de Shakespeare? E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me devia dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso?' [...]. 'Não pertence tudo o que se fez, desde a Antiguidade até ao mundo contemporâneo, *de jure*, ao poeta? Por que ele haveria de hesitar em colher flores onde as encontrasse? Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios. Eu não me apropriei de Jó para Mefistófeles e da canção de Shakespeare?' Essas palavras poderiam ser cotejadas com as que Ezra Pound (*The Spirit of Romance*) escreveu sobre o próprio Shakespeare: 'Grandes poetas raramente fazem tijolos sem palha. Eles amontoam todas as coisas excelentes que podem pedir, tomar de empréstimo ou roubar de seus predecessores e contemporâneos e acendem sua própria luz no topo da montanha. (...) Como Shakespeare escreveu a melhor poesia em inglês, não importa um real se ele pilhou ou não os líricos italianos, no seu saque generalizado da literatura que lhe estava ao alcance" (CAMPOS, Op. Cit., p.76).

Percebe-se, com isto, que a comunhão entre a escrituração fáustica e a ubulesca se compraz pelo entendimento de que o parodismo e o plagiário são antes estruturas de uma linguagem mefistofélica conscientes de seu ato de transluciferação.

Em decorrência destes comparativos, tem-se que a linguagem mefistofélica é ponto destacado do ubulesco; poder-se-ia ainda tratar detalhadamente de vários outros aspectos que ligam o ubulesco ao mefistofáustico na linguagem mefistofélica, como: o *Alegórico-imagético*; a relação *Vida-obra*; sobretudo, no II Fausto, em que a rendição da velhice é temário geral à assunção da vida. Como também, ao aspecto de *bufonaria* que Haroldo atribui à linguagem mefistofélica.

No entanto, por ora, basta abster que a escritura mefistofélica é a porta de entrada da tradução, que no ubulesco se fará pleno. Dado a escrita mefistofélica tratada por Haroldo ser um lugar-comum no interior dos processos verbais do ubulesco, avançaremos na fratura de sua admoestação na abordagem aos - referenciais - clássicos.

Antes de passarmos a este enclave ubulesco nos clássicos, um ponto fundamental, contudo, exige um comentário. Trata-se, na verdade, de um maiúsculo detalhe, da relação tradutória entre a transluciferação e o ubulesco aqui ora conjugado; desaguado no fato de Haroldo situar com precisão o ambiente de feitura de sua proposta mefistofáustica de tradução: “trata-se do caso de tradução de mensagens estética, obras de arte verbal, bem entendido” (CAMPOS, 2008, p.179).

Seguindo essa lógica, como a proposta aqui requisitada de fazer verificar a ação mefistofáustica do ubulesco em sistemas inter-semióticos variados; necessário faz-se o aterramento intersemiótico dessa relação (Cf. PLAZA, 2010). Por isso, a utilização da personagem-signo Ubu, como temos afirmado alhures¹⁴³, é quem garantirá visibilizar signicamente as pervivências transcriativas que o ubulesco apresenta nas diversas operações tradutórias e intersemióticas como as observadas, em Miró, Picasso, Bonnard e outros artistas que dão uso “antropofágico” ao ubulesco em suas propostas estéticas.

Pois, se de um lado, a transluciferação ocupa-se em renovar o original, tragando sua memória de modo radical, a personagem-signo, identifica esse traço da transluciferação sinalizando no próprio corpo novo traduzido, resquícios da memória apagada, sua pervivência em si. A aparente contradição dos empenhos da transluciferação realoca para processo de migrância tradutória, destacando o capital incluso que dá vida à nova existência signica.

O DESMONTE UBULESCO DOS GÊNEROS CLÁSSICOS

Reconhecida a derrisão diabólica da escritura mefistofélica do

143 Refere-se à tese informada e aos vários artigos que discutem e propõem a personagem-signo Ubu como responsável pela operação signica da tradução ubu.

ubulesco como voracidade tradutória, verificaremos a partir de agora como o ubulesco se relaciona com o estatuto do *clássico*, em que a tradução ubulesca parece propor uma pedagogia (mefistofáustica) de consumo do público com seu repertório clássico.

Não é muito dizer que esta pedagogia ubulesca põe-se como diferença radical da costumeira relação, em termos sociológicos, de aceitação (gosto, consumo, expectativa) da popularização do teatro e da arte como medalha de identificação de uma nação com a “sua” arte.

Para começar, pode-se afirmar que considerando os aspectos sociológicos¹⁴⁴, o ubulesco parece “des-equilibrar” o corte, de bastante ênfase na contemporaneidade, de desvinculação das preferências mitológicas e culturais e consequente inscrição paródica dos clássicos. Aspectos estes que o coloca no visível da atualidade pós-moderna¹⁴⁵.

Por outro modo, de alguma forma, o ubulesco se notabilizará como um fluxo reiterado de um temário variável, mas identificável - de varredura de sua presença -; composição que pode ser exercitada ao observarmos, por exemplo,

Que nos anos de 1780-1830 e 1880-1920 marcaram duas etapas capitais na formação do clássico. A passagem dos séculos XVIII e XIX assiste ao grande debate europeu sobre as literaturas clássicas e românticas. A transição para o século XX se produz depois da apropriação burguesa dos bens culturais das épocas anteriores (PAVIS, Op. Cit., p.42).

Ou seja, a conformação das mesmas formas burguesas que tomaram conta do lastro cultural como um padrão geral de consenso literário e dramático, como tem apontado Raymond Williams (2011), ao discutir os meandros entre a modernidade e o vanguardismo.

144 Refiro-me à discussão levantada por Pavis sobre a prevalência dos clássicos nas encenações modernas e pós-modernas em: “*Algumas Razões Sociológicas do Sucesso dos Clássicos no Teatro na França depois de 1945*” Op. Cit., p.43-56.

145 A dificuldade intrínseca ao termo, acompanha a reflexão de Pavis que recostado em Baudrillard, discute a pós-modernidade dos clássicos em relação à modernidade e a um momento nitidamente clássico.

Neste cenário de formatação clássica da cultura lítero-dramática, Ubu Rei recalçitra, em seu estatuto tradutório, a trilogia da veneração clássica de que nos fala Hans Mayer citado por Pavis: “educação, propriedade e teatro” (Idem, p.44), pela troca de posições dos *sentidos* em lugar das *essências*.

O caráter mais emblemático e que se adere como um substantivo adjetivado do ubulesco é sua relação tradutória com a tradição, fulcro que lhe situa como nodal ao *modus faciendi* do século XX.

É que o famoso século XIX descortina a arte teatral sob um paradoxo: de um lado, pela fidelidade verista dos clássicos e, por outro lado, pela sua subversão. E é neste jogo de imolação controlada que o ubulesco mira alvo tradutório contra a tradição, subsidiando as práticas vanguardistas.

Ele surge no momento e na perspectiva contrária de uma prática que “Exige-se das pessoas de teatro que representem o texto sem nenhum corte, sem censura e sem romper com a tradição” (Ibidem. Idem). Se, como nos mostra Pavis, o retorno dos clássicos é fruto de uma política conjurada do desejo de acesso e igualdade aos grandes textos, cuja crença abastece uma “virtude regeneradora da obra clássica, graças às suas origens miticamente provenientes do povo e de pretensões universais” (Op. Cit., p.45), de certo modo, o ubulesco coadunado no Ciclo Ubu é a insistência da revelação benjaminiana sobre a herança cultural¹⁴⁶.

A peça, pelas mãos de Jarry, não se preocupa de ser a autenticação, no cartório da tradição, da barbárie; aliás, é uma obra que se inscreve como tal. Insere-se no miolo das implicações de modificações do *público* e do *repertório*, que se assentou no teatro, como nos mostra Pavis (Idem, p.49).

O uso tradutório que é feito dos clássicos e a maneira – propositalmente vil - pela qual Pai Ubu encena a “nobre” postura dos nobres,

146 VII tese. Teses sobre a filosofia da história. W. Benjamin. 1940 “Jamais existiu um documento de cultura que não tenha sido, ao mesmo tempo, um documento de barbárie”. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: **Walter Benjamin - Obras escolhidas. v.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.2-232.

ou quando demonstra a ineficácia dos artifícios do sobrenatural, ou da revelação teatral (uma peça dentro da peça); é uma obediência a este desmascaramento cultural que os clássicos intentam perpetuar. Ubu Rei faz sangrar aos olhos do dia o bem inalienável: o clássico; isto é, violenta o filho escolhido do século para representar-lhe.

No salão cultural da orgia da submissão e da fidelidade, a obra joga com a tradução [mefistofaústica]! Se hoje é comum trabalhar-se as deferências dos clássicos através das diferenças, em que a paródia é a circunstância mais usual dos encenadores dos clássicos, uma gramática do estilo-linguagem paródica como gênero da encenação, lá atrás dessa ousadia com os clássicos está o “Merdra!” ubulesco do Pai Ubu.

COMO SAIR DOS CLÁSSICOS? MATANDO-OS, NATURALMENTE!

Na tentativa de situar o signo ubulesco e seu afugentamento do campo lítero-teatral para hibridação plástico-pictográfica, uma complexa marcha de posições e premissas culturais se configura, relacionada invariavelmente aos rumos dos usos e noção do texto teatral clássico, na modernidade e na contemporaneidade.

Isto porque, em todo mundo ocidental, a obra mais famosa de Jarry recebe a coroa de seminal do teatro moderno; o detalhe é que no panteão deste prestígio, situa-se o drama das encenações clássicas, ou melhor, dos usos e compreensão da obra teatral clássica na atualidade, ou seja, fora do “presente” que lhe originou.

Neste contexto, Ubu Rei é a presença indelével de que os clássicos sobrevivem por misericórdia ou covardia. Sobre este prisma, torna-se interessante considerar a postulação de Willians em “Tragédia Moderna”. Ao tratar da proposta de uma tragédia na atualidade, o culturalista propõe recambiar os conceitos e paradigmas para que se “aceite” a usura trágica como provocação necessária à sua atualização contextual. Em Ubu Rei essa condescendência teórica é inexistente, ou melhor, os clássicos são canibalizados ao extremo.

Pavis (2008) discute a questão interrogando se o efeito dos clássicos possui validade por uma *historização* ou por uma *atualização*. Neste binarismo, recorre aos pensamentos de Marx e de Brecht. A

acolhida do primeiro responde a uma ideia de atualização que estaria intrínseca a uma necessidade de prazer estético que as obras clássicas proporcionam.

Já em Brecht, o apontamento historicizante é pautado a partir do pressuposto de que o “‘pano de fundo de nossa época’ é indispensável para a compreensão do texto clássico” (BRECHT, *Apud* PAVIS, Op. Cit., p.53).

Brecht (1967) é o teórico que mais ofereceu um posicionamento maduro e sem recalques da função e sentidos dos clássicos, quando encenados numa época posterior ao seu “nascimento original”.

Para este dramaturgo, a exigência dialética da historização faz com que o pudor às obras clássicas seja desmoronado ao simples contato com a época atual. Ou seja: “colocá-las em vigorosa oposição frente à nossa época. Porque é somente sobre o pano de fundo de nossa época que a sua forma se revela estar velha, e duvido que, sem esse pano de fundo, essa forma possa, seja de que maneira for, revelar-se” (BRECHT *apud* PAVIS, Idem).

Sobre este aspecto, pode-se ver na postura de Brecht para com os clássicos uma confirmação dessa ação mefistosfáustica ubulesca de tradução: “Para manifestar-lhe o verdadeiro respeito, a que têm legitimamente direito, temos de desmascarar o respeito hipócrita e falso que só serve para as amordaçar” (BRECHT, 1967, p.271).

É explícita a visão de Brecht sobre o plágio e a paródia como sendo recursos legítimos para o trabalho de um escritor. Susana Kampp-Lages¹⁴⁷ vai dizer que Brecht transporta o traço clássico de uma obra para outro autor, e mais: que Brecht “tinha um gosto especial pela paródia e defendia o plágio como recurso de descanonização de obras passadas, petrificadas sob a rubrica do ‘clássico’” (KAMPP-LAGES, Idem).

“Clássicas” também são as compreensões e propostas de Artaud e Copeau para com os clássicos. Artaud (2006), ao evocar a necessidade de deixá-los no passado e do direito que o artista tem de criar a sua própria obra consumada com seu tempo.

147 KAMPP-LAGES, Susana. **O comentário difícil: Walter Benjamin lê Bertolt Brecht, precursor de Jorge Luis Borges.** Disponível em: <http://www.abrapa.org.br/p33513-15.html><<acesso em: 14/03/2014; 15h36>>

Enquanto Copeau asseverava, em 1938, que os usos das obras clássicas se devem à falência inventiva do artista, sem condições de desvencilhar-se da tributação cultural que assola a criatividade.

A ação tradutória ubulesca refaz, na prática e bastante antecipada, o percurso de tratamento historicizante dos clássicos que Brecht irá propor décadas depois. Embora resulte numa transformação radical, é impossível na tradução ubulesca não deixar de ver a reestruturação na arquitetura textual, da trama, das personagens e, principalmente, das referências sociais, em “que os acontecimentos da fábula são restituídos ao seu aspecto efêmero e relativo, levando-se em conta os desvios entre os dois sistemas sociais” (PAVIS, Op. Cit., Idem).

A Polónia devastada pela “fome” ubulesca é uma afirmação sobre a Europa e sobre a França. Nenhum destes termos aparece, mas todos sabem que Pai Ubu fala-lhes diretamente pelos ritos de destruição paródica dos clássicos que transformou as alusões e as metáforas em puro sarcasmo, permitindo assim a decifração de que é a eles – aos clássicos – que esse asco ubulesco de dirige de maneira implacavelmente niilista.

A refração obtida na ação tradutória historicizante de Ubu Rei vem, a um só tempo, confirmar que “Não apenas o conhecimento dos mecanismos sociais da época é desejado: ele é também indispensável para quem queira decifrar a obra clássica” (PAVIS, Op. Cit., p.53). Daí o traço mefistofáustico: toma-lhe os elementos constituintes para deles fazer-se *um outro* renovado.

Vale lembrar que a utilização temática e estrutural seja de Édipo ou Macbeth atinge não apenas estes, mas a própria tradição dos clássicos, na forma como são utilizados e na maneira como são confeccionados e conseqüentemente no sentido que a tradição lhe confere tal status.

“Decifra-me ou te devoro!”, já dizia a Esfinge a Édipo, de modo semelhante, a tradução ubulesca realiza um encontro de transformação, sua propositura de vida/morte só se valida na medida em que vem também confirmar o entendimento benjaminiano de que a escolha de trabalho com a obra clássica se justifica apenas como um convite à decifração.

Neste caminho, a morte significa a incapacidade de, a partir da

obra clássica, não colher uma imagem de seu tempo. A tradução, ao contrário, reedifica a obra clássica ao fazê-la intérprete da agoridade [o presente]. Ou seja, a obra clássica é a chave que permite a compreensão do agora, revelando-o, sob novos prismas, como já sugeria W. Benjamin e Haroldo de Campos.

Assim, para Pavis (2008), conforme acentua a visão de Benjamin, o objetivo da obra clássica é um convite à compreensão, grosso modo, da “época por meio daquela pertencente à obra estudada, visto que se trata, para ele [*Benjamin*], de ‘representar, na época durante a qual apareceram as obras da literatura, a época que as reconheça, ou seja, a nossa’” (Op. Cit., p.53).

DEGLUTIÇÃO MEFISTOFÁUSTICA UBULESCA DOS CLÁSSICOS

Vale a pena ladear os processos tradutórios da ação mefistofáustica ubulesca com os três momentos da perspectiva historicizante de Brecht e Benjamin, a partir do acolhimento de três tempos da historicização apresentados por Pavis (2008).

Segundo este, a historicização exige *a*) distinção entre o presente e passado e *b*) a articulação de três tempos da historicização: “1. *O tempo de enunciação cênica* (momento histórico em que a obra é encenada); 2. *O tempo da fábula e de sua lógica actancial* (tempo dramático); 3. *O tempo da criação da peça e das práticas artísticas que na época estavam em vigor*”⁴⁸ (PAVIS, 2008, Idem).

Sobre a dinâmica entre essas temporalidades, Pavis informa que o reconhecimento destas três variáveis temporais evolui sem cessar. Assim, torna-se impossível equiparar num clássico qualquer um ato-de-valor entre os três tempos. A explicação de Pavis torna-se necessária à compreensão da relação intersignica nas sucessividades do “empilhamento” que se dá, de trás para frente, em cada uma das temporalidades e o *loop* (ininterrupto) que se provoca no sistema de referência entre a obra clássica e sua historicização/atualização, na fórmula em que “qualquer passagem de uma época para outra parece resultar de um empilhamento: a época mais recente (da enunciação cênica) devolve-lhe aquela da qual fala” (Op. Cit., p.54.).

148 Grifo nosso.

O exemplo que segue clarifica essa sucessividade que se anovela entre os três tempos: “Tomemos por exemplo *Triomphe de l’amour*: a temporalidade do século XVIII devolve-lhe a Antiguidade grega ficcional em que se situa a fábula; a temporalidade do século XX devolve-lhe a do século XVIII, que produziu o texto e a sua relação com a Antiguidade” (Idem, *Ibidem*).

Em *Ubu Rei* (1896), a imbricação sógnica resultante realiza um percurso parecido, mas altamente dinâmico pelas investidas mefistofáusticas em mais de uma temporalidade, vejamos:

O tempo da enunciação (1) já é em si, o momento de reconfiguração teórica da condição clássica do texto/dramaturgia moderna, período que temos atribuído como *vanguarda ubulesca*. Este tempo faz a incursão (via o parodismo tradutório de sua estrutura) em vários referentes temporais: aos tempos da época mítica e dos clássicos da era elisabetana, respectivamente do teatro grego do século IV e do teatro shakespeariano inglês do século XVI. Além disto, devido ao recurso paródico tradutório, remete-se diretamente ao momento presente, fins do século XIX, nos estertores dos imperialismos que começam a emergir na Europa. Já aqui existe, uma nítida inclusão no tempo actancial.

O tempo da fábula (2), incursiona mais diretamente na vastidão alegórica aos tempos (1) e (3), é aqui que a força tradutória se evidencia, pela marcação dupla nos tempos precedente e posterior (neste, realizando diálogo crítico sobre as formas; naquele, revisando e traduzindo as formas da tradição). Ou seja, o furo é ao mesmo tempo nos tempos da enunciação (1), pois toda a peça é um debate sobre o próprio fazer teatral daquela época, ao passo que também refaz uma história da Europa e da França ao fazer pastiche das organizações sociais de seu tempo (3).

Mas é em (3), no **tempo da criação da peça e das práticas artísticas** em vigor, fins do século XIX, que a incursão se emerge para as demais temporalidades. Novamente os aspectos paródico e tradutório trazem para este tempo as temporalidades (1) e (2).

Pavis afirma que o mais importante nessa articulação de níveis temporais é o ponto de chegada, ou seja, “o modo como a última temporalidade (a que pertence o espectador atual) funcionaliza e

coloca em signo (semiotiza) as precedentes” (Idem, Idem). Vê-se claramente como a última temporalidade permanece aberta a novas reconstruções temporais. Ou seja, produz uma semiose infinita.

É aqui que situamos o traço mefistófaustico da tradução ubulesca como uma saída entre a *atualização* e a *historicização*, uma vez que “é impossível tratar no mesmo plano, e como universos distintos de referências, as três historicidades” (Op. Cit., p.54).

Conforme Pavis (2008, p.54), “nada acessamos além do sistema de suas funcionalizações sucessivas”, isto significa na prática que, como em nosso caso, não se toma como parâmetro de análise uma encenação específica ou mesmo a sua temporalidade primeira (1), mas ao conjunto sógnico resultante que semiotiza-se a partir da referencialidade da personagem-signo, então a imbricação entre os signos que ora nos interessa é a explosão/implosão do ubulesco no campo teatral e mais especificamente da letra.

A tradução das formas que – historicamente – constroem as três temporalidades historicizantes oferta-se como abertura semiótica e não mais no conjunto cênico-teatral específico. Este, passa a ser uma referência temporal conjugada que permite a continuidade das traduções que o signo de sua personagem faz avançar em outros códigos semióticos, com predominância no visual.

Na contemporaneidade, as obras clássicas se afugentaram às custas do abandono e da negação do sentido que o texto passou a mais não ter por completo. Por isso, o afugentamento sógnico ubulesco da letra para a imagem; ou seja, a saída operada pela tradução realiza-se sem abandonar por completo o campo literário e cênico para fazer-se plenamente livre na imagética da plástica visual.

Para finalizar, registra-se que a perspectiva das temporalidades historicizantes, no caso do ubulesco, reafirma a interculturalidade no âmbito de suas textualidades traduzidas, particularmente a uma abordagem da *encenação* intertextual, que atravessando os limites das *autotextualidade* e da *ideotextualidade*, possibilita o acesso irrestrito às temporalidades referenciais dos clássicos sem, no entanto, fixar-se nestes como autoridades intransponíveis.

Por articular a um só tempo os três processos de historização, a montagem paulista aludida no início, possui em si a “recuperação

sígnica do ubulesco” em que o *dèpayser* parece ser a superfície para o reconhecimento de outras referencialidades, como é o caso da arquetípica. Figurado como um simples marido ou ditador internacional, a personagem-signo Ubu, nesta e em qualquer outra montagem (ou aparição sígnica), direciona-se como elemento universalizante, via personagem-signo, exatamente por conta do simbolismo intrínseco do *dèpayser*, como também pela bagagem indelével de sua “virtualidade” arquetípica.

O ARQUÉTIPO LUCIFERINO DO UBULESCO

O arquétipo Ubu, para aquém do poder débil descrito por Foucault (2010), personifica irresistivelmente o egocentrismo, o *Ego Sum!*, alojando as matizes da ignorância, da obscuridade aética, pois nele prevalece a superação do outro a todo custo, seja pelo domínio, força e brutalidade, seja pela desonra e covardia. Ubu é pura impiedade nas vestes do engano, da mentira e da ganância. Um personagem magnífico, que incorpora inúmeras “qualidades” que nós afirmamos lutar contra, mas irresistivelmente estamos atuando com elas. Símile: o desumano Ubu expõe essa nossa alma gentil sobre o alheio.

Um questionamento basilar que a imagética ubulesca suscita é com relação à constelação entre as imagens e os arquétipos literários. Pode-se dizer que existe uma correlação criativa que reciprocamente alimenta os sistemas de imagens visuais e as marcas arquetípicas do literário. Assim, tanto há uma recepção da informação sígnico-temática dos arquétipos nas imagens, quanto destas nos arquétipos literários.

Em seu profundo estudo sobre a origem dos elementos temáticos permanentes, compreendidos como unidades da “linguagem temática” sob a forma de *arquétipos literários*, E. M. Mementínski (2002) conclui a existência de arquétipos temáticos que se pousam na literatura conforme esquemas narrativos próprios.

Esta presença arquetípica do literário acossa a observação de como essas unidades se desenvolvem no ubulesco, buscando identificar a relação arquetípica presente em *UBU REI*, podendo-se daí extrair uma nota comparativa entre os arcos que demarcam sua forma com as estruturas arquetípicas da tradição, que se relacionam diretamente

à peça, tanto numa linha temporal quanto representativa.

Inicialmente, no que diz respeito à presença de uma uniformidade e seu desenvolvimento mais ou menos expresso, tidos como transformações originais dos elementos iniciais prepostos no(s) arquetípico(s), podemos dizer que em âmbito geral, o ubulesco promove uma ruptura, um descarrilamento, uma destruição da órbita originária de linhagem arquetípica. Condição primal de sua ação luciferina tradutória de *dépayser* da tradição.

Se, na visão de Boechat (1996), o arquétipo do *Fausto* é marcado pela pretensão divina, desde cedo nota-se a tensão fáustica como ação luciferina que atenta contra a ordem estabelecida e mais, de desejo incontido de tomar o seu lugar. Como visto na corrente narrativa mitológica de tensão entre *Cronos* e *Zeus*. Como resultante, temos no destronamento o lugar temático mais corriqueiro desta função arquetípica.

No seu corrimão tradutório luciferino-destronador, o ubulesco representa a posição de ataque contra o ordenamento, divino, cultural, social e pessoal dentro das representações e da arte. Vale lembrar que na acepção tradutória de Haroldo de Campos (2008), o elemento fáustico é tomado não como pleno desejo de destronamento e substituição, mas como *húbris*, ou seja, como intenção assumida de força da rebelião contra a prisão celestial. Antes livre que subalterno. É essa a lógica do mefistofaústico haroldiano.

Por outro lado, se considerarmos o nódulo arquetípico literário a partir do lume da centralização do herói¹⁴⁹, lugar essencial da função arquetípica entre a organização (cosmos)/desagregação/caos, do próprio e do alheio, e a luta pela permanência/transformação, a tradução luciferina ubulesca executa o enxerto primordial dessas funções. Dito de outro modo, no texto, a personagem-signo Ubu reveste-se do arquétipo maligno-grotesco contra o heroísmo da nobreza e de sua sociedade.

Curiosamente, tendo o reconhecimento de que a Grande Mãe retrai uma ação arquetípica fundacional, como especificamente a “Mãe Ubu” se relaciona com este arquetípico? Não é difícil perceber que

149 Cf. Conforme as sugestões dos processos de individuação do herói em: Jung (1980), Pearson (1994), Campbell (1999).

a atração arquetípica da Grande Mãe é cooptada por Mãe Ubu de modo negativo, ou seja, luciferino. Suas ações são umbilicais, não há nutrição exógena, apenas um narcísico ato em busca do prazer, do conforto e da acumulação (capitalística).

Assim, tanto num (*Pai*) quanto noutra (*Mãe*), os arquétipos são destituídos de sua função primeira na tradição. Até mesmo a nomeação Pai/Mãe, se arrefece nas dobras da patifaria grotesca e paródica do que socialmente se espera de um pai/mãe.

O uso destes termos à consolidação psicológica das personagens ocorre tão somente pela catarse nefasta de uma bufoneria que decididamente nega - na construção burlesca e farsesca -, o que aludem. Neste sentido, os papéis de Pai/Mãe não passam de uma jocosidade luciferina. Isto é, não se relacionam arquetipicamente com o sentido dos termos que lhes definem.

Noutro sentido, seriam eles arquetípicos do tipo “sombras” um do outro?, formando desse modo, uma imagem da personalidade perturbada de um impasse orgânico? Um duplo (sósia) intrincado do *anima/animus* conforme a compreensão janguiana das estruturas arquetípicas do processo de individuação? Neste caminho, poder-se-á desenrolar uma análise em que os Ubus são imagem do inconsciente se digladiando.

Numa direção às imagens oferecidas *a priori*, como autorrepresentações do *si* existencial, podemos atribuir ao nosso pseudo-herói duplo uma dimensão menos intercalada como refração bizarra da “coesão primordial do inconsciente, simbolizado pelo círculo, pelo ovo, pelo oceano, pela serpente divina, pela mandala, pela essência primeira, pelo conceito alquímico de *uroborós*” (MELENTÍNSKI, Op. Cit., p.24), já que o círculo que impera como imagem ubulesca é reversível. Ou seja, tanto concêntrico, num movimento de incorporação do externo para o interno quanto excêntrico, explodindo sua força motriz para o exterior. Por isso mefistofáustico: ao solver, apagar, também oferta a luminosidade, gerando *um outro*.

Conquanto, o circuito em espiral é que o próprio ubulesco impõe um ato de aquisição potente, de uma introjeção abissal cuja deglutição não se escassa nunca. Pai Ubu tudo quer e tudo usurpa. Sua imagem evoca a constante vampirização, ou melhor, a nutrição

mefistofáustica.

Em sentido arquetípico, a personagem Ubu é um uroboros cuja ação umbilical não faz circular o inconsciente, como no *Uroborós* original; torna-se apático e egocêntrico, barra o fluxo permanente entre o interno e o externo, controlando-o mais das vezes para absorção antropófaga.

Já na primeira publicação em 1893 (a primeira aparição textual do termo *Ubu*), Pai Ubu é cognominado “Guignol”, reforçando a presença-forma do primitivismo que se revestia na proposta de saída. A associação ao Teatro *Grand-Guignol* é um espelhamento de que a obra vive como um espantalho (assombro mágico) que mesmo sendo um jogo lúdico, um símbolo encantado para uma função prática, não deixa de atualizar um tônus simbólico do estranhamento entre o humano e não-humano.

Pai Ubu é o monstro, enquanto categoria funcional de nomeação inconsciente. Pois, conforme a tradição literária da oralidade presente nas narrativas de ficção, aventura e terror, o termo latino *monstrum* sugere áugure, ou seja, o adivinho, sacerdote romano que tirava preságios do voo e canto das aves. Em consonância o áugure é aquele que adverte os homens contra as desgraças.

Sobre a popularização do termo *monstro* nas narrativas de ficção científica Heloísa Pietro (1999) explica que Mary Shelley foi quem primeiro

Aplicou esse termo ao ser disforme e de grandes proporções que Frankenstein criou com pedaços de cadáveres. Assim, ele tornou-se o ‘monstro de Frankenstein’. Devido à influência do seu livro, a palavra *monster* é usada, em inglês, para designar qualquer ser vivo que tenha proporções fora do comum e seja capaz de inspirar terror. Disso decorre a subcategoria dos ‘filmes de terror’” (Idem, Idem).

Mas é Riewert Enrich (2002) quem discorre sobre este traço *monster* de Ubu Rei (e da personagem-signo Ubu). Conquanto, Pai Ubu não é somente o *monster* do terror, seu traço dúbio o liga ao

universo picaresco onde a farsa, o riso e a licenciosidade predominam. O “*Baal, o associal*”, de Brecht, vem de certo modo, encarnar o grotesco ubulesco. Contudo, além da potência crua de carne, álcool e sexo, Baal é amante da natureza e de seus códigos bucólicos, da lira e da canção dos amantes.

Se as imagens oriundas das ações do personagem brechtiano são lacerações contra a civilidade e a cortesia do *homo civis*, Pai Ubu não apenas destroça a organização social imperialista, mas faz do homem o molho agridoce desse massacre, acompanhado de cinismo real e patéticas atitudes próprias das crianças. O que lhe confere os tons permissíveis das licenciosidades populares. Ademais, é o grotesco o império ubulesco. Foucault irá conceber o ubulesco como sinônimo do grotesco no manejo inadequado do poder.

Numa visada particular que intenta relacionar a imagem ubulesca com as proposições dos arquétipos literários, sobretudo desta ação deglutiva antropófaga, pode-se ater ao vasto caminho crítico que interpreta a literatura moderna e parte da literatura do século XIX como remitologização (MELENTÍNSKI, 2002, p.21).

Tendo, na linha da fusão entre o *junguismo* e o *ritualismo* uma crítica mitológico-ritual, com interpretações ritualísticas da produção literária, cujo principal representante da abordagem ritualística e mitológico-ritualística no drama é Northrop Frye (1973) e (1999), especialmente sobre o drama shakespeariano.

Nesta via de entendimento o ubulesco resume, numa imagem grotesca do simbólico, os arquétipos do demoníaco e do divino, imagem que objetiva nossa avaliação tradutora como “mefistofáustica” ao aglomerar as duas ações numa mesma composição, somente possível pela formatação farsesca, uma vez que, lembrando das orientações aristotélicas (e já racionais, por isso afastadas dos arquétipos) de que as personagens tanto da tragédia quanto da comédia são rebuscadas num limite que lhe assegure o traço distintivo da representação que apresentam (ARISTÓTELES, 1981)¹⁵⁰.

A fusão ubulesca é incompatível com a noção aristotélica, não podendo viver no interior de uma tragédia nem tampouco restrito

150 Cf. Aristóteles. **A poética**. As discussões sobre o caráter das personagens estão nos Capítulos VIII e XV, especificamente neste último.

a uma comédia¹⁵¹. A casa formal que permite o encaixe e o trânsito ubulesco é a farsa satírica, debochada e licenciosa, estruturada por uma ação – mefistofáustica – plagiária, melhor dito, tradutória.

Essa ideia se completa quando ladeamos o ubulesco com o pensamento remitogizador dos arquétipos, na esteira de Fyre, que recobre com nítida figuração a sincronia entre o ritmo poético e o ciclo natural (os orgânicos e naturais); ou seja, os ciclos naturais determinam imagens, temas e gêneros literários.

“Em que os arquétipos relacionados à sátira se arrolam nas imagens do pôr-do-sol, do outono, da morte que levam aos mitos do dilúvio, do caos e do fim do mundo”(FYRE Apud MELENTÍNSKI, Op. Cit., p.41); em suma, sem essa denotação de final, de cabo, a destruição pelo ubulesco promove o império das transições, das transformações. Numa só palavra, UBU REI é migrância de signos.

Numa trilha oposta à visão arquetípica junquiana, Gilbert Durand (1997) impulsionado pela noção de imaginário de Gaston Bachelard, estabelece uma classificação das imagens arquetípicas. Em seu livro, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, organiza os arquétipos a partir do inter-relacionamento do mito, visto como um sistema dinâmico de símbolos, que inclui tanto os arquétipos quanto esquemas e estruturas que se transformam em narrativas, sejam literárias ou visuais.

O foco da relação arquetípica durandiana é a psicologia poética que se registra em dois blocos regimes: *diurno* e *noturno*.

O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matricial e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os

151 Como imagem de unificação, Ubu é o ovo (semente) primordial que em si carrega a força virtual do possível.

símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (Op. Cit., p.58).

Tomando a ação ubulesca à análise de cada um destes regimes e seus traços caracterizadores, percebe-se uma oposição ao *regime diurno*, devido à estroinice instaurada que altera profundamente (parodicamente) o caráter das referências. Já o *regime noturno*, em seus aspectos digestivos e cíclicos, cai como uma luva ao ubulesco.

Isto ocorre devido à prevalência de características arquetípicas estruturais do ubulesco, que incidem aos demais arquétipos e que perpassam nas imagens do ubulesco: 1) a migrância e a circularidade infinita - a espiral ubulesca -, 2) a ânsia antropófaga e 3) o Duplo - artaudiano -. São estas três marcas arquetípicas que permitem o trânsito - mefistofáustico - da tradução ubulesca por entre o regime noturno, como também nas formas de representação literária e visual.

Podemos concluir que a “linguagem temática” dos arquétipos no ubulesco responde a uma função de retroalimentação ativada sincronicamente pela *espiral* (deglutição antropofágica) e pelo *duplo* (transmutação de formas, ou tradução intersemiótica).

Estes vetores de acolhida arquetípica encontram-se coadunados nas marcas fundamentais do regime noturno (a circularidade e digestividade), como atualização e encaixe das formas-mensagens; distanciando-se por oposição do regime diurno, uma vez que predomina a teatralização farsesca das formas-mensagens.

De tal modo que, tanto o regime noturno, quanto a carnavalesca são responsáveis pela construção das imagens como voragens sígnicas permitindo a constante atualização do ubulesco nas textualidades diversas.

A migrância tradutora atua no vértice ubulesco, ao passo que a dupla ação da espiral deglute e regorgita as instâncias com as quais se relacionam. Na imagem como na letra, o ubulesco é ato luciferino de tradução.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, 1981.

ARTAUD, Antonin. É Preciso Acabar com as Obras-Primas. A encenação e a metafísica. In: **O teatro e seu duplo**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertold. Intimidação Pelos Clássicos In: **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; p.269-271.

BOECHAT, Walter (org) **Mitos e Arquétipos do Homem Contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix, 1999.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica. Diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p.231-256.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. **Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excuroso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano**. In: 10 Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 1987, p.64-65.

CAMPOS, H. A Escritura Mefistofélica. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.71-115.

CAMPOS, H Transluciferação Mefistofáustica. In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.179-209.

DURAND. Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Gondinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EHRICH Riewert. **Mori el Merma: Aus dem Bild herausgestre-
ne ubu-Figuren Mirós. Der Triumph des Künstles über den Fran-
quismus**. *Jornal Catalão de Cultura*. Edição Online, 01/01/2008. Disponível em: < http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/21/08_Ehrich.pdf> Acesso em 18/04/2013.

EHRICH Riewert Jarry. und die Kunst – Jarry in de Kunst, In: **JARRY: Le monster 1990**/Jarry: das Monster 1900. Org. OCHSNER, Beate. *Medusa-Médias 4*. Aachen, Shaker, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cutrix, 1973

FRYE, Northrop Northrup. **Sobre Shakespeare**. Trad. Simone Lopes de Melo. São Paulo: EDUSP, 1999.

HUBERT. Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JARRY, Afred. **Ubu Rei ou, Os Poloneses: drama em cinco atos**. Trad: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, 163p.

JARRY, Alfred (1972-1987) *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard (Editions de la Pléiade; 3 Bde.) 1972

- JARRY, Afred. **Ubu Enchaîné**. Éditions Du Chêne. Paris, 2010
- JARRY, Afred. **Ubu Rei**. Trad.: Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- JUNG, C, Gustav. **Psicologia do Inconsciente**. 2.ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1980.
- LAGES, Susana Kampff. W. Benjamin, A tarefa-renúncia do tradutor. In: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. (Org) Lúcia Castello Branco. Belo horizonte: Fale/UFMG, 2008, p.66-81.
- MEDINA, João. Verbete: Ubuesco. *Jornal da Letras, Artes e Ideias*. V.II, n.4, maio. 1999, p.5-8. Disponível em: <http://bloguedeletas.blogspot.com.br/1999_45_01_archive.html>. Acesso em 12 jun.2003.
- MELENTÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MINOIS, Georges. O século Ubu e seu reflexo teatral e cinematográfico. In: **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAZ, Octavio (1996). “Imagem”. In: _____ *Signos em rotação*. 3.ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v.48), p.36-50.
- PEARSON, Carol S. **O Herói Interior**. São Paulo: Cutrix, 1994.
- WILLIAMS. Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Trad. André Glaser. Editora Unesp: São Paulo, 2011.

A POESIA VERBAL E A POESIA CINEMATOGRAFICA

Anacã Agra

A RIMA NO CINEMA

Mesmo nesse atual momento de fortes pesquisas intersemióticas, o confronto direto entre a poesia verbal e o cinema é um assunto pouco estudado. Sabendo da impossibilidade de, neste espaço, realizar uma comparação profunda entre os dois meios, traçando, por exemplo, paralelos entre a poesia de um escritor e a expressividade poética de um cineasta, farei aqui apenas algumas comparações pontuais, procurando subsídios principalmente em textos que já se ocuparam do assunto para fundamentar o diálogo¹.

Seguindo os passos de Jakobson, tomo como parâmetro inicial a rima, pois, como diz o autor: “A rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental, de poesia, a saber, o *paralelismo*” (JAKOBSON, 1977, p.146). A rima é, assim, exemplar no que diz respeito ao problema fundamental da poesia. No cinema, por se tratar de uma arte visual, obviamente a rima não pode ser feita com sons. Assim, chamo de “rima visual” o efeito de duas imagens que parecem repetir certa condição física, assim como duas palavras repetem a condição física do som entre elas. Na poesia verbal, a rima ocorre entre palavras em versos distintos, de modo que, para se efetivar a rima no cinema, as imagens devem estar em planos distintos. Esse processo pode ser bem exemplificado com uma cena do filme 2007:

Uma Odisseia No Espaço.

No filme, um homem-macaco descobre como usar um osso como arma, caçando outros animais para se alimentar de sua carne e matando os inimigos. Em determinada cena, esse homem-macaco arremessa um osso para o alto e esse osso gira algumas vezes, até que, em um corte seco, vemos um objeto espacial de alta tecnologia voando pelo espaço; os dois objetos, o do espaço e o osso, são semelhantes em formato (semelhança física entre os objetos) e possuem o mesmo tamanho na tela (composição da imagem), embora um seja bem maior do que o outro no mundo “real”. O resultado do corte é que o osso parece se “transformar” no objeto espacial (Fig. 1 e 2).



(Fig. 1: o osso arremessado no filme 2001)



(Fig. 2: o objeto espacial no filme 2001)

Aqui, vemos como os objetos (osso e satélite) apresentam o mesmo formato e possuem o mesmo tamanho na tela. A rima visual resulta da colocação de uma imagem após a outra, do contrário, seria impossível perceber a semelhança entre as duas. Mas a rima visual, assim como a rima sonora da poesia verbal, não se encerra na semelhança física. No cinema, duas imagens semelhantes, colocadas em sequência, criam um significado poético. Lembremos o que diz Jakobson:

Numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomásica. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado (JAKOBSON, 1977, p.150-151).

Para Jakobson, quando um texto possui a função poética como sua principal forma de estruturação, ou seja, se o texto, predominantemente, volta-se para a mensagem em si, ele é poético. A função poética se fundamenta nos “dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação” (JAKOBSON, 1977, p.129). A seleção diz respeito à equivalência (semelhança e

dessemelhança). Já a combinação diz respeito à construção da sequência, sendo, assim, baseada na contiguidade, ou seja, um elemento é posto após o outro, seguindo o outro, ou é colocado na mesma posição relativa (como nos finais dos versos, em um poema). Para o autor, a “função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência” (JAKOBSON, 1977, p.130). É fácil perceber que a função poética tem também essa característica no cinema: o princípio de equivalência da seleção (duas imagens que possuem semelhança “física”) é projetado sobre a combinação (duas imagens postas em sequência, uma após a outra). Dessa relação formal (e consequentemente semântica) surge o significado (ou significados) poético(s).

Esse princípio pode ser bem ilustrado a partir da primeira estrofe do poema “Versos Íntimos”, de Augusto dos Anjos (ANJOS, 2011):

Vês?! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

Aqui, “formidável” rima com “inseparável” e “quimera” com “pantera”. “Formidável” e “inseparável” adquirem, a partir dessa rima, novo sentido: ser inseparável é algo bom. No entanto, o inseparável aqui diz respeito à Ingratidão, de modo que passamos a entendimento de tema posterior: estar inseparavelmente ligado à ingrati-dão é necessário para viver no mundo vil. Relação semelhante ocorre entre “quimera” e “pantera”: sendo a pantera um predador, a ilusão (simbolizada na quimera) também se torna um predador a partir da rima. O sentido se completa: a ilusão consome a vida. As palavras que rimam, aqui, são colocadas em sequência, ou seja, o princípio da equivalência (nesse caso, a equivalência de som) é projetado na sequência. Só a partir da relação formal entre as palavras que rimam é possível chegar aos sentidos poéticos, aqueles que fogem à obra e adentram o mundo.

Analisando a cena de 2007 de forma mais acurada, a partir dessas

considerações, podemos ir além da questão da evolução da tecnologia. Na cena, temos dois objetos de tamanhos completamente diferentes (um é pequeno, podendo ser sustentado na mão de um homem, o outro é gigante, e comporta, provavelmente, vários homens dentro dele); no entanto, as duas tecnologias (osso e objeto espacial) aparecem do mesmo tamanho na tela, pois só assim é feita a metáfora; e mais, dessa forma, os dois objetos têm a mesma importância para o ser humano: no passado remoto, o osso era a ferramenta mais importante da humanidade, agora, é o satélite, de forma que, para cada época determinada, os dois objetos têm a mesma importância, por isso têm o mesmo tamanho na tela. Além disso, o osso se movimenta em câmera lenta, pois sua velocidade normal é rápida, enquanto o satélite aparece em tempo normal (nem câmera lenta, nem acelerada), mas os dois adquirem o mesmo ritmo, de forma que a aproximação é maior ainda. Os dois objetos parecem, assim, voar na mesma velocidade. Essa comparação é possível mesmo em se tratando somente de um objeto espacial qualquer, um satélite de comunicações, ou uma estação espacial, por exemplo. No entanto, a aproximação se torna maior ainda quando ficamos sabendo (através da leitura do romance *2001* e do livro *Lost worlds of 2001*, ambos de Arthur C. Clarke) que se trata de uma bomba nuclear, pois, assim como a bomba, o osso é usado como arma. O sentido poético surge da rima, que encerra não só semelhança física, mas semântica: a violência é catalisadora do surgimento da civilização, do próprio *homo sapiens sapiens*. A violência também é a condição do ser humano em todos os níveis tecnológicos.

A MONTAGEM NA POESIA VERBAL

Para Eisenstein, a montagem cinematográfica deveria ser essa, uma montagem de conflito, em que duas imagens concretas, postas em sequência, funcionam para criar um sentido abstrato (EISENSTEIN, 1977, p.163). Fora do cinema, ele via montagem, por exemplo, em dois hieróglifos com sentido concreto que se juntam para formar um conceito abstrato, um ideograma:

A questão é que a cópula [...] de dois hieróglifos da

série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto [...], cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, [...], mas sua combinação corresponde a um conceito (EISENSTEIN, 1977, p.167).

Isso, para Eisenstein, era montagem. Diz ele que a “montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio da montagem em geral*, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos num filme” (EISENSTEIN, 2002, p.31).

Eisenstein descreve o mecanismo da seguinte forma:

[...] dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definitiva e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: uma viúva (EISENSTEIN, 2002, p.14).

Ora, o mecanismo do exemplo de Eisenstein é o mesmo da cena de 2007. No entanto, enquanto no exemplo da viúva há um sentido diretamente ligado ao mundo referencial, em 2007 há mais, pois o produto surgido da relação entre os dois objetos não tem sentido apenas interno, tornando-se um comentário sobre a própria natureza humana. A questão seria que, por mais que exemplos como esse, ligados à diegese, pareçam abstratos (aqui, a viuvez da mulher), eles são, na verdade, bastante concretos.

Ernest Fenollosa também fala desse processo em que duas imagens concretas se unem para criar um conceito abstrato. Ele diz que esse processo é o mesmo da metáfora, que utiliza “imagens materiais para sugerir relações imateriais” (FENOLLOSA, 1977, p.138). Para ele, “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA, 1977, p.124).

Essa relação, acredito, seguindo os passos de Michael Riffaterre (1992, p.21), é uma relação simbólica. Esse recurso poético parece acabar com a arbitrariedade do signo. Da mesma forma que signos-palavra num poema parecem ter sido “criados” para se relacionarem daquela forma, para constituírem aquele significado, para terem aquela relação simbólica específica; signos-imagem, no cinema (quando este utiliza um mecanismo poético), deixam de ser apenas recursos de montagem, apenas referências a passagem de tempo ou a mudança de foco ou mudança de lugar. A relação entre duas imagens, no discurso poético-cinematográfico, deixa de ser puramente prática, criando novos significados para as imagens, de forma que a aparente arbitrariedade, ou pragmaticidade, da imagem parece desaparecer, e uma espécie de traço subjacente a cada uma das imagens se coloca na superfície visível, na tela.

Nos momentos poéticos de um filme, determinadas imagens, ou junção de imagens, parecem muitas vezes absurdas. Esses aparentes absurdos, que Riffaterre chamaria de *agramaticalidades*, são os responsáveis pela produção da significância, que é a própria transformação de um signo, de sentido puramente referencial para sentido metafórico. A mudança de sentido ocorrida por uma metáfora, por exemplo, é clara. A metáfora, em sentido restrito, ocorre na aparição dos dois termos da imagem, como em “Amor é fogo que arde sem se ver”. O verso de Camões compara metaforicamente o amor ao fogo (que arde sem se ver), igualando os dois elementos, de modo que um sentido inicial da palavra “amor” (e da palavra fogo) se transforma ao ser igualado a outro termo, com outro sentido.

Ainda no campo da metáfora, o símbolo pode lançar luz sobre o caso. Chamo de símbolo a metáfora que não possui materialmente os dois elementos da comparação, estando presente apenas o primeiro

termo, enquanto o segundo se encontra “no mundo”. Sendo metáfora em sentido *lato*, o símbolo não o é em sentido *restrito*, mas encerra o mesmo processo metafórico. No poema “Dois P.S. a um poema”, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 1975), por exemplo, o fogo aparece como símbolo da paixão (do amor), assim como a chama; mas nunca são citadas as palavras “amor”, “paixão” ou qualquer palavra correlata; daí o símbolo. As agramaticalidades aqui surgem da união de dois elementos que não possuem relação no mundo, mas que são postos em igualdade pela metáfora.

Certo poema imaginou que a daria a ver
(sua pessoa, fora da dança) com o fogo.

[...]

Certo poema imaginou que a daria a ve
(quando dentro da dança) com a chama:

As agramaticalidades, causadas pelo que Riffaterre (RIFFATERRE, 1989) chama de “obliquidade semântica”, ameaçam a mimese. Em *Teorema*, um carteiro chamado Angelino aparece na casa de uma família para avisar da chegada de um visitante. Angelino aparece balançando os braços como se fossem asas, e como se voasse (Fig. 4).



(Fig. 4: O carteiro Angelino no filme *Teorema*)

Não se trata de um louco, sabe-se disso no filme (o que pode parecer absurdo ao espectador), de modo que esse movimento de braços ameaça a mimese, parece não condizer com a realidade que o filme propõe representar. Apenas examinando esse gesto de Angelino como metafórico é possível desfazer a ameaça à mimese, entendendo o balançar de braços como representante de uma metáfora, em que o carteiro é anjo, anjo mensageiro. A metáfora aqui é em sentido lato, sendo, na verdade, um símbolo. O carteiro Angelino (não à toa com tal nome), exerce o papel simbólico de anjo mensageiro. O anjo não aparece na imagem, de modo que não se forma a metáfora em sentido restrito. As metáforas, os símbolos, as metonímias, as contradições, a simetria, a rima, tudo isso ameaça a mimese, tanto na poesia verbal quando na cinematográfica.

Tanto o exemplo de rima quanto o de símbolo apresentados acima são casos de montagem. No sentido lato, podemos entender a montagem como a justaposição de elementos. No cinema, existe montagem, então: a) dentro do plano, na composição das imagens; b) entre imagens sem cortes, que se realizam com movimentos de câmera; c) entre dois planos com corte; e d) entre duas cenas, seja em montagem paralela, seja no confronto das duas cenas como um todo. Assim, não só os exemplos que demos aqui de composição ou rima podem sugerir sentidos poéticos, mas também vários outros mecanismos e modos de montagem funcionam para criar significância.

A METÁFORA NA POESIA

Se na essência da poesia verbal está a metáfora (em sentido lato), e a essência da poesia fílmica é a montagem, deve haver um princípio comum a esses dois elementos. Para Carone Netto:

[...] as imagens isoladas do poema se comportam como as “tomadas” ou os fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema

(como ocorre na mente de quem vê o filme). É nesse momento que se pode pensar na afinidade entre a metáfora e a montagem, pois não só a primeira é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um “terceiro termo” que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a “idéia” que salta da colisão de signos ou imagens justapostas (CARONE NETTO, 1974, p.15).

Acredito que a montagem e a metáfora são, na verdade, os dois tempos do mecanismo poético.

Jean Cohen (1974), seguindo os Formalistas Russos, propõe confrontar a poesia com a prosa para achar os caracteres de uma (poesia) que estão ausentes na outra (prosa): “Já que a prosa é a linguagem corrente, podemos tomar esta como norma e considerar o poema como um desvio em relação a ela” (COHEN, 1974, p.15-16). O desvio, para nós, no cinema, seria o estranhamento (termo dos Formalistas Russos) ou, junto a Michael Riffaterre (1989), a agramaticalidade. É possível, no cinema, tomar os três termos (usados por teorias um tanto distintas) de modo uno, tornando-os praticamente o mesmo conceito.

Quanto à metáfora, Cohen diz que ela

Constitui o segundo plano de toda figura, o segundo tempo de um mecanismo que é sempre o mesmo. E talvez seja preferível chamar “figura” o processo total, cujo primeiro plano varia, enquanto o segundo permanece invariável. Assim, ao contrário do que julgava a retórica clássica, as diferentes figuras não são a rima, a inversão, a metáfora, etc., mas sim a rima-metáfora, a inversão-metáfora, etc. Aquilo que a retórica clássica opunha aos outros tipos de figuras,

sob o nome de “figuras de palavras”, nada mais é que uma parte integrante de todas as figuras. A retórica não soube distinguir o plano sintagmático do plano paradigmático, não viu que os dois planos, longe de se oporem, se completavam, e este erro é em grande parte responsável pelo impasse em que ficou a poética (COHEN, 1974, p.95).

No cinema, a montagem (em sentido lato) é responsável pelo primeiro momento do mecanismo, a parte física, e a metáfora, pela parte semântica, o segundo momento da figura. Se montagem e metáfora formam o mecanismo poético como um todo, em que lugar fica o desvio (ou agramaticalidade)? Acreditamos que o desvio está inserido no mecanismo como um todo, pois se apresenta como incongruência física revelada pelo sentido *alógico* dos elementos justapostos. Se na montagem o que interessa ao poético é a justaposição aparentemente não-justificada de imagens (ou seja, aquela que une duas imagens por relações outras que não narrativas ou gramaticais), a metáfora só alcança poder poético numa *alogicidade*, pois só assim foge da metáfora comum da linguagem. É o que ressalta Carone Netto: “O recurso do poeta, para livrar-se de um mundo verbal pré-constituído [...] é quebrar a linguagem através da alogicidade da metáfora e da descontinuidade da montagem” (CARONE NETTO, 1974, p.17).

A metáfora, no entanto, não pode ser a da linguagem comum. Podemos dizer que a metáfora poética é aquela que produz sentido poético, um sentido construído a partir do confronto entre forma e conteúdo, um sentido que foge à diegese da obra e adentra nosso mundo. Carone Netto fala sobre esse tipo de metáfora, mas utilizando o nome “metáfora arrojada”, no que concerne sua análise dos textos do poeta alemão Georg Trakl. Essa metáfora arrojada me parece dizer respeito ao mecanismo como um todo: montagem mais metáfora. Diz ele:

Visto desse ângulo, o que condicionaria o ‘arrojo’ da metáfora trakliana seria um *desvio* em relação

às regras lógicas do discurso. Isso significaria que estas metáforas estariam bem próximas do que em lógica se chama *contra-senso*. Este caracteriza-se, essencialmente, por ser uma predicação contraditória. Na realidade, porém, como nos mostra Weinrich, *toda* metáfora contém uma contradição – mesmo as que são usuais. [...] A metáfora ‘arrojada’, por seu turno, caracteriza-se, segundo o crítico alemão, por ser uma contradição cuja contrariedade não pode passar despercebida. [...] O importante é verificar que a sua ‘contrariedade’ não pode deixar de ser captada na medida em que esta formação infalivelmente choca os hábitos da percepção e da linguagem ‘normais’ (CARONE NETTO, 1974, p.64-65).

Podemos perceber como a metáfora agora inclui todo o mecanismo, tanto a parte física quanto semântica, e que é nele que se insere o estranhamento, responsável por tornar perceptível a metáfora, a “contrariedade”. No cinema, nos casos de estranhamento, existe sempre algo que chama a atenção para a *forma*, por causa de algo no *sentido*. Assim, as velas e as árvores sobrepostas em *A Queda Da Casa De Usher* (Fig. 7) chamam atenção porque velas não são do tamanho de árvores; o quarto tornado cor de rosa em *O Deserto Vermelho* (Fig. 8 e 9) chama atenção porque quartos não são normalmente de uma cor só e, principalmente, porque quartos não mudam de cor de uma hora para a outra, etc.



(Fig. 7: árvores e velas no filme *A Queda da Casa de Usher*)



(Fig. 8: quarto no filme *O Deserto Vermelho*, em cores normais)



(Fig. 9: quarto no filme *O Deserto Vermelho*, agora todo cor-de-rosa)

O mesmo ocorre na poesia verbal. Dizer que o mar aprende algo do canavial chama atenção porque mares não são capazes de aprender, muito menos de um canavial, incapaz de ensinar. Para além da impossibilidade do aprendizado, o poema de João Cabral de Melo Neto faz uma comparação não comum quando assemelha o mar ao canavial, pois um tem natureza líquida, enquanto o outro é sólido. No entanto, quando percebemos que o mar e o canavial são semelhantes não por suas naturezas físicas, mas por aspectos visuais, como o fato de ambos terem movimentos de “ondas”, o estranhamento se acaba, e a poesia se firma.

Aproximação mais clara entre o cinema e a poesia pode ser verificada em exemplo dado por Carone Netto. Diz ele, citando Heseilhaus sobre poema de Trakl:

[...] dado o caráter de gigantismo de toda a peça, deduz que “a própria tempestade aparece como uma intensificação poderosa desses estados psicológicos, que são transpostos para os fenômenos da natureza”. Nessa medida, os elementos da natureza são

signos de realidades psíquicas e espirituais, ou seja, *Natur-Zeichen der Seele* (signos naturais de alma ou da psique). Sendo assim, é razoável pretender que a natureza atue, no poema, como correlato objetivo da subjetividade do poeta, pois “os sinais da tempestade só são objeto do poema porque com isso se oferece ao poeta preso na depressão e na angústia uma imagem do seu próprio estado”. Contudo, como Heselhaus adverte, já não se pode mais decidir “se o fenômeno natural *tempestade* ou o estado de desespero é o verdadeiro pretexto do poema”. Essa circunstância, porém, dá margem a que se reconheça sua “estrutura peculiar”, uma vez que aqui se renunciou “a uma apresentação descritiva tanto dos fenômenos naturais como do estado psicológico”. Mas desde que parece existir, como se viu, uma correlação entre processo natural e processo psicológico, é lícito deduzir que isso se deve ao fato de que a todo momento um fenômeno da natureza se liga, no corpo verbal do poema, a um fenômeno da “alma”... (CARONE NETTO, 1974, p.43-44).

Ora, é justamente isso que ocorre em certa cena de *Teorema*. A citação acima poderia muito bem ser aplicada, com pequenas mudanças, à cena em que o pai da família, após tirar a roupa numa estação de trem, vaga pelo deserto (Fig. 10). É o estado mental e espiritual do pai, depois de ter sido abandonado por “Deus”, que se espelha no deserto.



(Fig. 10: deserto no filme *Teorema*)

Assim, é a justaposição inusitada de elementos que salta aos olhos do leitor/espectador. Isso cria uma certa fragmentação do discurso, que ora tende para um lado, ora para o outro, como se existisse uma hesitação no tema, parecendo que ora se fala de uma coisa, ora de outra. Carone Netto comenta essa fragmentação do discurso poético:

A decisão pessoal de responder esteticamente à fragmentação coincide, entretanto, com uma atitude artística contemporânea – aquela que, nos termos de Gottfried Benn, acolhe a necessidade de “suportar a justaposição das coisas, expressando-a”. Isto é: o “fascinante” de que Benn fala, para definir a essência do moderno em poesia, consiste primordialmente na junção de coisas habitualmente incompatíveis (dentro da linguagem convencional), ou seja, na “mistura de esferas”. Isso só é possível através da “montagem” de fragmentos no poema. O resultado desse processo seria o efeito de estranhamento capaz de despertar o leitor, através de uma modalidade

nova de combinar signos, para uma realidade poética *nova* (CARONE NETTO, 1974, p.96).

A “junção de coisas habitualmente incompatíveis” é frequente na poesia verbal moderna. Posso citar agora, sem sequer fazer um exame mais acurado do livro, os poemas de *A Educação Pela Pedra* que são compostos a partir da combinação de dois elementos incompatíveis: “O mar e o canavial” (e seu par “O canavial e o mar”, que, como dizem os títulos, unem mar e canavial); “O urubu mobilizado” (une urubu e funcionário público); “Tecendo a manhã” (une o amanhecer, visto através do canto do galo, e o tecer); “Catar feijão” (une o ato de catar feijão ao ato de escrever); “Num monumento à aspirina” (une aspirina e sol, e aspirina e lente); “Para a feira do livro” (une folha de livro à folha de árvore). E esses são apenas os exemplos temáticos, ou seja, que dizem respeito ao poema como um todo, pois se procurarmos elementos nas junções particulares das palavras dentro do texto, encontraremos muitos outros exemplos de justaposição de elementos incompatíveis no mundo e na linguagem. Na linguagem, de que sequer citei um exemplo até agora, podemos ver, somente no texto “A educação pela pedra”, vários exemplos: “educação pela pedra”, “aprender da pedra” (pedras não podem educar); “frequentar a pedra” (pedras não podem ser frequentadas); “voz da pedra” (pedras não têm voz); “carnadura da pedra” (pedras não são de carne). Essas junções são ou “impertinências semânticas” ou “inconsequências” (COHEN, 1974), e são bastante semelhantes a vários exemplos filmicos. Também há o estranhamento causado pela semelhança física, de que já falei aqui; nesse poema, há uma reverberação de “pedra”, por exemplo, em “aprender” e “pré-didática”.

A impertinência, para Cohen, é uma proposição absurda, pois nela o predicado não é um dos predicados possíveis do sujeito. A impertinência é, então, uma proposição incorreta semanticamente, mas correta sintaticamente. Cohen cita alguns casos de impertinência e diz: “É claro que nas frases poéticas citadas só há desvio se tomarmos as palavras no sentido literal. Inversamente, para reduzir o desvio, basta mudar o sentido de uma dessas palavras” (COHEN, 1974, p.93). Esse seria o poder da metáfora: mudar o sentido das palavras. A

metáfora é característica fundamental da linguagem poética. Cohen chega a dizer que a poesia é “uma metáfora constante e generalizada” (COHEN, 1974, p.93 *apud* H. ADANK).

Já a inconseqüência é uma figura de coordenação. Cohen mesmo cita o cinema como arte que tem na coordenação um dos seus processos mais característicos, o que torna a coordenação mais próxima do cinema:

Com a coordenação, vamos abordar uma figura até aqui pouco estudada, embora constitua um dos processos mais característicos não só da poesia, mas também do romance e até da pintura e do cinema contemporâneo. [...] Com efeito, no seu sentido mais amplo, coordenar é “colocar junto”, o que pode ser feito tanto dentro como fora do discurso, por exemplo, na sucessão de imagens de um filme ou na extensão de um quadro, ou até mesmo no espaço real (COHEN, 1974, p.133).

A inconseqüência, então, é o tipo de desvio que consiste em coordenar duas ideias que, aparentemente, não têm nenhuma relação lógica entre si. Cohen diz que “um elemento da mensagem é inconsequente se puder ser suprimido ou deslocado sem romper a unidade ou a continuidade intelectual da mensagem” (COHEN, 1974, p.140). Uma das formas mais comuns de inconseqüência é a “intromissão inesperada da natureza no drama humano” (COHEN, 1974, p.140). Esse é, justamente, o exemplo que vimos acima, do deserto que aparece como intromissão no drama do pai da família.

A JUSTAPOSIÇÃO E A POESIA

Embora a inconseqüência seja a figura da coordenação por excelência, há, em todas as figuras, de certa forma, uma justaposição de elementos, o que chamo de montagem em sentido lato. Na poesia verbal ocorre o mesmo.

O uso da “montagem” na poesia verbal é bem explicado por Carone Netto:

O que valia exclusivamente para o cinema [a montagem], contudo, passou a ser aplicado no estudo da literatura, mormente quando se tentou descrever uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária. Nesse caso, o dicionário especializado informa que a designação foi transposta para o romance, a poesia e a peça de teatro com o objetivo de se dar um nome à justaposição inusitada (“estranhante”) não só de níveis de realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes (CARONE NETTO, 1974, p.102).

Não é à toa que Carone Netto faz um estudo da poesia de Trakl a partir da teoria de montagem Eisensteiniana. A montagem, no sentido lato, é perceptível em todas as artes, e é grande responsável pela poesia em todas elas.

[...] assinala o semiólogo V. Ivanov, ao inventariar as coincidências entre as proposições teóricas de Eisenstein e as verificações da linguística estrutural moderna: “Eisenstein continuou a empregar o termo ‘montagem’ para designar todos os meios de construção do filme (e das outras obras artísticas). Fazia alusão não à montagem no sentido cinematográfico restrito do termo, mas àquilo que chamava de “sintaxe da língua das formas de arte” e especificamente de “sintaxe audiovisual do cinema”. Nesse particular, até a terminologia de Eisenstein coincide com a semiologia moderna, na qual a sintaxe é compreendida como “as regras de associação de não importa que signos” (CARONE NETTO, 1974, p.105).

O signo, como sabemos, é composto de significante e significado,

forma e sentido. A questão com o signo poético é que a forma toma valor de significado, como vimos com Jakobson. O próprio Jakobson, num sentido mais geral, toma a possibilidade de um traço poético ser comum a mais de um meio, a mais de um sistema semiótico:

Numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos [...]. Essa afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles... (JAKOBSON, 1977, p.119).

O mecanismo poético, como venho construindo, une dois elementos heterogêneos para construir novo significado, como se houvessem três significantes envolvidos. A montagem tem justamente esse caráter: é a união de dois elementos que faz surgir um sentido novo, de modo que o sentido está intrinsecamente ligado àquela união, àquele confronto.

Assim como traços da poesia verbal podem estar presentes em outros meios, a montagem, que “pertence” ao cinema, pode ser percebida nas outras artes, bem mais antigas que a cinematográfica; isso indica que, embora tenha sido percebida como princípio artístico apenas após o cinema lhe conferir um nome e uma teoria, a montagem é anterior ao cinema.

[...] *todos* os artistas usam a montagem e ela deve ser considerada como algo anterior ao cinema. É o que refere Jean Domarchi: “Todos os artistas fazem montagem. Um escritor, um pintor, montam um poema ou um quadro como um cineasta monta um filme. Sendo o princípio *anterior* ao cinema, fica fácil analisar uma obra artística em função desse princípio e, nesse lance, o cinema torna-se um caso particular de uma teoria da montagem universalmente

válida, qualquer que seja o domínio estético considerado. A montagem (este ‘Abre-te, Sésamo da estética’) resume e define todos os esforços realizados durante séculos pelos artistas para dominar a realidade, para apropriar-se dela na totalidade de suas manifestações” (CARONE NETTO, 1974, p.106).

Tomando o princípio de montagem no sentido mais amplo, é possível verificar que casos específicos de justaposição de elementos ocorrem de maneira análoga na poesia verbal e no cinema. Há respostas poéticas cinematográficas para muitas das figuras poéticas verbais, como vimos nos exemplos de rima e símbolo. É possível considerar exemplos como o de *A Queda da Casa de Usher* como uma “aliteração” visual, que responde a uma aliteração real (sonora) na poesia verbal. Em “Tecendo a manhã”, por exemplo, há uma aliteração semelhante a de *A Queda Da Casa De Usher*. No filme, a mulher de Usher está morta e é levada para ser enterrada. No caminho, velas são sobrepostas em fusão a árvores, de modo que elas se unem, como se a imagem de um objeto *entrasse* na imagem do outro. A vela, símbolo da morte dentro da cena, coloca-se junto à árvore, símbolo da vida, levando a uma união, naquele ponto, entre vida e morte. Dessa união formal, surge a ideia de que vida e morte são semelhantes, estão intimamente ligadas e têm a mesma importância.

No poema de Cabral, há verso que diz “se entretendendo para todos, no toldo”. Sem querer entrar no mérito do neologismo “entretendendo”, que reverbera já outras palavras de outros versos, fiquemos na aliteração existente entre “todos” e “toldo”. O termo “todos” se refere aos galos, e “toldo” ao céu revestido dos gritos dos galos. Nessa construção, os galos se concretizam no toldo, formam o toldo eles mesmos, construindo a manhã, e isso se torna visível pela aliteração, pela sobreposição, digamos assim, de “todos” em “toldo”.

Um exemplo um tanto atípico se encontra no que chamo de “paralelismo distante” no cinema. Trata-se de um paralelismo feito entre cenas de momentos distintos de um mesmo filme. Em *Teorema*, a mãe da família, no início do filme, vê as roupas do Visitante jogadas no chão. Após ela se envolver com ele e ser abandonada, ela procura

outros homens. Após o sexo com um homem qualquer, ela vê as roupas desse homem jogadas no chão, da mesma forma que viu as do Visitante no começo do filme. O paralelismo entre as duas imagens revela que ela agora tenta substituir o Visitante, que aquele homem nada significa, a não ser o que tem de possibilidade de ser semelhante ao primeiro. (Fig. 11 e 12).



(Fig. 11: Roupas do Visitante no início do filme *Teorema*)



(Fig. 12: roupa de um homem qualquer no filme *Teorema*)

Ora, num poema, esse tipo de paralelismo parece impossível, a não ser que seja um poema longo; mas, mesmo num poema longo, normalmente há sempre um retorno às palavras do texto, de forma que existe muito mais uma recorrência do que um paralelismo distante. No entanto, podemos perceber isso no livro de Cabral como um todo. No poema “Catar feijão”, por exemplo, a “pedra” que se deixa ficar no papel é uma reverberação da “pedra” de “A educação pela pedra”. A junção dos dois textos, a partir desse elemento em comum, parece indicar como a pedra em “Catar feijão” é a mesma (em certo sentido) pedra poética de “A educação pela pedra”, o que pode conduzir o leitor a uma interpretação conjunta, em que o ato de escrever poesia está presente em “A educação pela pedra” e a pedra da dificuldade está presente em “Catar feijão”. A pedra, em “Catar feijão”, assim, parece mesmo ser a impertinência que cria poesia, pois “a pedra dá à frase seu grão mais vivo:”, e ela dá uma lição “de poética, sua carnadura concreta; [...]” (MELO NETO, 1975).

Seguindo Cohen (1974), entendo que as impertinências acontecem internamente, como em “O que o mar sim aprende do canavial” (mares não aprendem, nem canaviais ensinam, daí a impertinência), enquanto as inconseqüências se dão na coordenação. No entanto, a

coordenação (e a inconsequência) que, na teoria de Cohen, direcionada à poesia verbal, é gramatical, no cinema se torna uma justaposição externa, em oposição à impertinência, justaposição interna. Assim, podemos perceber que os casos elencados de justaposição de elementos temáticos estranhos em alguns poemas de Cabral são casos de inconsequência; lembremos: “mar e canavial”; “urubu e funcionário público”; “o amanhecer regido pelo canto dos galos e o tecer”; “o ato de catar feijão e o ato de escrever”; “a aspirina e o sol”, e “a aspirina e a lente”; “folha de livro e folha de árvore”. Esses são apenas exemplos de metáforas; existem ainda muitas outras possibilidades de inconsequências, como em casos de metonímia ou intromissão (do qual já vimos um exemplo bastante semelhante ao fílmico: a leitura do texto de Trakl que une a imagem da natureza a uma emoção do sujeito). São casos de montagem interna ou montagem propriamente dita. Como diz Carone Netto:

[...] é válido considerar que a montagem em cinema é *isomórfica* à montagem em poesia. Isto é: operando com material diferente, mas análogo, o procedimento, num campo e no outro, produz resultados semelhantes através de táticas semelhantes (CARONE NETTO, 1974, p.109).

A redundância também tem espelhamento no cinema. Em *A Educação Pela Pedra*, no poema “Para a feira do livro”, por exemplo, temos o termo “folha folha”: “Folheada a folha de um livro retoma/o lânguido e vegetal da folha folha, [...]” (MELO NETO, 1975). Não só a repetição, ao longo do poema, da palavra “folha” e seus semelhantes é uma recorrência (ou reiteração), mas também aqui há a repetição da própria palavra folha. Percebe-se, pela repetição, que a primeira folha é substantivo, enquanto a segunda tem valor de adjetivo, e remete a uma folha natural, folha de árvore. A repetição indica que a folha de árvore é folha de verdade, enquanto que a outra, de livro, é uma folha metonímica, pois é surgida da árvore (já que é papel), mas não é viva como a folha da árvore. A redundância no cinema pode

ocorrer entre duas imagens, ou entre dois elementos visuais dentro da mesma imagem, mas o mais comum são os casos de redundância na relação entre a imagem e o som ou entre a imagem e o texto. Em *Teorema*, o pai da família, em determinada cena, fica doente. A música que toca enquanto ele permanece doente é o *Requiem* de Mozart. A doença, prévia da morte, com a música fúnebre, que também prevê a morte, gera uma redundância, uma repetição da mesma mensagem em dois elementos distintos do filme (Fig. 13). Mas a redundância tem motivo poético: a doença dele é como uma morte, como uma prévia da morte, um estado em que ele se encontra como se estivesse morto, já que não possui o amor do Visitante. Na mesma cena, o pai lê um trecho de um livro de Tolstoi que fala sobre um doente. Aqui, a redundância não se dá entre música e imagem, mas entre imagem e texto. O sentido poético da redundância, nesse caso, ocorre pela informação de que o doente do livro encontra conforto num jovem bonito. Esse é o desejo do pai, e sua doença adquire esse objetivo: conseguir o carinho do Visitante.



(Fig. 13: o pai doente no filme *Teorema*)

Vimos aqui que as semelhanças entre modos de materialização

do poético no cinema e na poesia verbal são várias. Se a poesia verbal e o cinema possuem tantas possibilidades de encontro no que diz respeito ao fenômeno poético, é evidente que outros sistemas semióticos também o fazem. Urgem estudos que analisem a materialização do poético em meios distintos. A partir da comparação entre os casos particulares do poético em cada meio, é possível construir um melhor entendimento da poesia, e da arte, como um todo. Isso nos mostrou claramente a possibilidade de ver na poesia verbal a montagem cinematográfica e a de ver no cinema figuras tipicamente verbais, como a rima ou a aliteração.

Alguns desses mecanismos foram examinados no meu livro “O Poético no Cinema” (AGRA, 2014). Para os exemplos, além dos fornecidos nos textos teóricos a que recorri, tomei aqueles que pertencem a meu repertório pessoal, mas utilizei, primordialmente: no que diz respeito à poesia verbal, o livro *A Educação Pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto (tanto por um gosto pessoal, quanto pela facilidade de exemplos que ele possibilita); e, no que diz respeito à poesia cinematográfica, o filme *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini (pelas mesmas razões).

REFERÊNCIAS

AGRA, Anacã. *O poético no cinema*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014, p.199 .

ANJOS, A. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.171.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.173.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974, p.187.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São

Paulo: Cultrix, 1977, p.163-185.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.236.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In.: CAMPOS, H. de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p.115-162.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p.162.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.385.

RIFFATERRE, Michael. A significância do Poema. *Caderno de Textos do Mestrado em Letras. Semiótica Poética*, UFPB, João Pessoa, 1989.

RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS:

2001: uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. 1968. DVD. 141 min. son., color., legendado. Título original: 2001: A Space Odyssey.

O Deserto Vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. 1964. DVD. 120 min. son., color., legendado. Título original: Il Deserto Rosso.

A Queda Da Casa De Usher. Direção: Jean Epstein. 1928. DVD. 63 min. mudo, legendado. Título original: La Chute De La Maison Usher.

Teorema. Direção: Pier Paolo Pasolini. 1968. DVD. 105 min. son., color., legendado. Título

ESCREVO UM CONVITE E COMPONHO MINHA NARRATIVA COMO ANJO E DEMÔNIO DIANTE DAS IMAGENS DO AMOR ROMÂNTICO EM MELODIAS COMPOSICIONAIS SERTANEJAS

Manuela Aguiar Araújo

PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES

A história, escrita a partir das sensibilidades, é um desafio
Pesavento.

A epígrafe acima foi trazida para esta introdução como um ‘abre alas’ do encantamento com os sentimentos e sua materialidade nas composições sertanejas. É pela relação entre os sentimentos e as narrativas das composições que nasce este texto. Um texto com cores e dores do amor. Um desenhar de histórias das práticas de subjetivação, pelas composições sertanejas¹⁵² como um desafio, em particular, porque está em jogo os sentimentos, o amor, a dor. A afetividade

152 “O termo música sertaneja designa um gênero surgido da moda de viola rural, nos anos de 1920, que até hoje conserva a tradição do canto com duas vozes, a segunda delas uma terça acima da principal, que é chamada primeira voz” Cf . Carvalho, Marcia. Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. Disponível in <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/carvalho-marcia-coisas-da-roca.pdf>

constitui o cotidiano dos sujeitos e foi esse indicativo que me motivou a escolha do objeto no sentido de falar sobre amor e rascunhar as representações dos sentimentos como melodias que embalam as emoções que constituem a cultura brasileira¹⁵³.

Essa experiência das escritas composicionais sertanejas¹⁵⁴, inicialmente trabalhou com estilos próprios de um modo de vida ligada à natureza e à vida simples dos pequenos povoados e sítios do Brasil¹⁵⁵, como exemplos, temos o registro de pesquisa de José Roberto Zan¹⁵⁶, pela qual indica o estilo inicial das composições sertanejas:

A toada, o toque de viola¹⁵⁷ que acompanha as danças catira e cururu, a música das folias de Reis e do Divino e a moda-de-violão eram estilos musicais que não se dissociavam das práticas lúdico religiosas da cultura desses pequenos sítiantes (p.2).

O estilo musical ganhou novos contornos a partir dos anos 60 do século XX, passando a ser representado como “sertanejo Pop”¹⁵⁸

153 A música sertaneja tem sua temporalidade no início do século XX, com várias fases e transformações e ainda hoje, em pleno século XXI ela tem seu público e continua fazendo sucesso.

154 Antes conhecida como caipira. Visitado em 06 de julho de 2017.

155 Em especial, “as regiões de população rarefeita do centro-sul do Brasil, mais precisamente no Estado de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul”. Cf. Zan, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja, disponível in <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625/598>, visitado em 14 de agosto de 2017, p.2

156 Cf. ZAN, José Roberto.

157 A viola, por exemplo, pode ser uma derivação do instrumento português chamado viola de arame ou viola braguesa (possivelmente por ser originária de Braga), introduzido no Brasil pelos jesuítas”. Cf. Zan, José Roberto, p.6

158 “Eram canções com temáticas românticas e melodramáticas que anunciavam a produção que se destacou no mercado fonográfico brasileiro a partir dos anos 80 com as duplas Xitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Jean e Giovani, dentre outras. Esse repertório, definido

associado às transformações exigidas pela urbanização e pela modernização. Essas transformações ganharam temas considerados urbanos, como aqueles vivenciados no amor, como a tristeza, a traição e a dor. Como afirma Carvalho¹⁵⁹:

[...] a transformação da música sertaneja fabricada na cidade tomou o rumo dos temas urbanos, perdendo os seus vínculos com a temática caipira, e passou a compor músicas mais dramáticas e negativas, com poucas brechas para o humor, e com a predileção por temas relacionados a perdições, traições e adultérios (p.2).

Esses temas ligados à cultura urbana e musicada pelas composições sertanejas têm profunda relação com os sentimentos vividos por uma parcela significativa no cotidiano da sociedade brasileira. Essa singularidade me incentivou a pensar as representações do amor nas composições com a preocupação de provocar o estudo das representações dos sentimentos como uma escrita de si e sobre o Outro, produzindo uma narrativa em primeira pessoa. Essa escolha se deve a uma vontade de pulverizar o lugar do pesquisador, em geral, representado como aquele que não tem nenhuma relação com o objeto, a não ser a científica. Para Machado¹⁶⁰

Pode-se, podemos, posso fazer uma escrita “higiénica”, uma escrita neutra e distante acerca de alguma coisa. Escrita de um objeto separado e distinto

por críticos musicais e pesquisadores como “sertanejo pop”, “sertanejo romântico” ou “neo sertanejo”, é dirigido a um público suscetível à “modernização” da música sertaneja”. Cf. Zan, José Roberto,

159 CF. CARVALHO, Marcia (2007). Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. Disponível In: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carvalho-marcia-coisas-da-roca.pdf>

160 CF. MACHADO. Leila Domingues. O desafio ético da escrita. Disponível In: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n1/v16n1a12.pdf> Visitado em 01 agosto de 2017.

de um sujeito. Nesse caso, “eu” ou “nós” ou “se” são apenas figuras de linguagem que denotam a originalidade e competência de um “eu” autor ou uma certa humildade do mesmo ou um apagamento de qualquer rastro de singularidade no discurso (p.147).

Desta forma, a minha relação com esse tema tem a ver com a produtividade do lugar construído para mim como mulher: mulher filha, mulher esposa, mulher amante. Mulher resignada, mulher disciplinada, indisciplinada... as múltiplas mulheres. Nesse sentido, entro como sujeito da pesquisa, exemplificando os sentimentos vividos por mim e presentes nas composições sertanejas numa movimentação de reencontro com o passado de prescrições, de disciplina do corpo, de desejo, de traição e de indisciplinada.

Para trazer à superfície o amor nas composições sertanejas, elaborei a seguinte pergunta: como as escritas composicionais sertanejas representam o amor? Essa problemática produz indicativo de que as composições selecionadas sugerem as práticas do amor romântico como a mulher anjo, o homem encantador, o amor divino, exaltação da natureza, desejo, saudade e dor prescrevendo um amor para fortalecer um modelo de família.

Assim, para operacionalizar esta análise das composições sertanejas discuto alguns conceitos que passo a apresentá-los. As narrativas das composições serão representadas aqui como práticas de subjetivação e nesse sentido utilizarei minhas experiências como técnicas de si. Quanto à noção de experiência me aproximo de Larrosa¹⁶¹, quando afirma que “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A experiência aqui tem a funcionalidade de exercitar a escrita e a invenção desse Eu, praticado pelas práticas subjetivadoras, enquanto marcas inscritas na pele e produzindo sujeitos.

As práticas subjetivadoras para (DELEUZE *apud* DOMÈNECH,

161 LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19 Disponível IN <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> visitado em 05 de junho de 2017.

TIRADO, GÓMEZ, 2001)¹⁶² são produzidas no exterior do eu, rompendo com a tradicional ideia de que existe uma subjetividade presa no interior do sujeito (p.123). Para ele, a subjetivação funciona como pele, como uma dobra inscrita pela cultura. Fazendo a conexão com as composições sertanejas encontro prescrições de como minha educação para ser mulher encontra-se nas composições. De modo que as práticas de subjetivação que me tornaram as múltiplas mulheres que transpassaram em mim, podem não ter sido efeito das composições, mas teve o encontro similitude nas prescrições de suas narrativas.

Assim, trabalho com a propositura de técnicas de si de Foucault (2006, p.95), afirmando que são:

[...] aquelas que permitem aos indivíduos, realizar por eles mesmos, um certo número de operações em seu corpo, em sua alma, em seus pensamentos, em suas condutas, de modo a produzir neles, uma transformação, uma modificação, e a atingir um certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural.

As técnicas de si, em funcionalidade nessa escrita vão revirar as inscrições sobre o meu corpo, na medida em que vivenciei os amores de minha vida. Elas trabalham como uma prática de entender e problematizar a historicidade que foi construída sobre meu corpo e minha história. Compreendo aqui o corpo como afirma Ortega (2008, p.13): “O corpo é o abjeto; a abjeção, neste contexto, deve ser entendida como rejeição corporais da corporeidade, que encontramos em vários modelos corporais de nossa cultura” (p.13).

As composições sertanejas têm arranjos identitários que trazem consigo uma estética do amor romântico, onde “[...] o homem romântico se destaca por um sentimentalismo exacerbado com traços de individualismo, pessimismo e melancolia, ao que davam o nome

162 DOMÈNECH, Miguel, TIRADO, Francisco, GÓMEZ, Lucia. A dobra, psicologia e subjetivação. In: Nunca fomos Humanos. Nos rastros dos sujeitos. Organização e tradução. Tomaz Tadeu da Silva... Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

de “Mal do Século”¹⁶³ (p.1), o que contribui para pensar esse amor narrado. Assim, narro minha história de amor para o estudo das escritas composicionais sertanejas a partir do que é narrativa para Jean-François Lyotard (2009): uma atitude perante o mundo que lida com sensibilidades e/ou outras competências. Narro minha experiência com essas composições enquanto uma experiência da memória e me inscrevo na escrita composicional como experiência de sentimento para o estudo do amor.

O sentimento é apresentado aqui a partir do que Albuquerque Júnior (2013, p.155) entende como “elaboração de uma linguagem, seja mímica, seja gestual, seja icônica, seja falada ou escrita”. Assim, o amor romântico é compreendido aqui como “uma forma de vida: uma constelação de percepções, posturas, tendências, sentimentos suscitados em diferentes situações” (ROSSI, 2013, p.24). Por isto, a narrativa “toma forma do testemunho, de autobiografia (...) entra na realidade e no cotidiano, na realidade do cotidiano”(LUDMER, 2010, p.02) reformulando categorias que até então estavam conceituadas como o que é realidade e ficção. Aqui estas duas se misturam e apresento uma escritura de interações através da qual apresento a família, a música, os amores, a escola, os amigos.

Estas são apresentadas no sentido de produtividade da linguagem, ou seja, como uma criação de modelos de amor, de família, de sofrimento, de feminino, de masculino numa conexão ampla com todos os âmbitos da sociedade que está inserida numa dinâmica da tecnologia, dos meios de comunicação etc. Ainda para esse autor, os discursos são práticas que funcionam como instrumento de saber e de poder. Um dos procedimentos técnicos de pesquisa para colaborar na análise foi o mapeamento das recorrências temáticas nas composições sertanejas. Entre elas apresento as práticas do romantismo na mulher anjo e o erotismo como composição da minha narrativa. A primeira composição apresentada é intitulada *Butterfly* ao cantar o amor como uma borboleta que pousa, que voa e está como uma

163 Cf. Ribeiro, Daniele Alves. Felix do Nascimento José Eduardo. & Maíra Santana de Mello, Romantismo Alemão e Inglês: influências e repercussões. Disponível In http://www.letras.ufrj.br/veralima/romantismo/ensaios/romantismo_ingles_alemao_g4i.pdf visitado em 06 de abril de 2017.

expressão de sentimentos que não tem fronteiras para ser experimentado. É um sentimento que paira no ar e está à nossa espera para ser encontrado. O amor é a expressão do feminino, linda como um arco-íris, linda como a claridade de um sol brotando no canteiro. O amor é uma borboleta que compõe um jardim que simboliza uma flor, um girassol. O amor é a estrela, a lua da manhã.

Com esta música de Luan Santana apresento os temas recorrentes nas composições sertanejas, de mulher como angelical e como masculino cortejador; da exaltação da natureza e amor transcendental enquanto expressão do amor romântico e do desejo. Analiso as escritas composicionais sertanejas como uma escrita de caráter afetivo sobre o tempo e o espaço social, ou seja, a narrativa musical enquanto uma operação da memória que fala com o passado e o presente. Uma fala que Pollak¹⁶⁴ (1989), chama de “enquadramento da memória”, ou seja, uma construção que acontece tanto na esfera individual quanto coletivo. Dessas memórias, a instituição familiar foi escolhida diante desta dimensão da criatividade processual de existência. Neste sentido, faço um convite para ler minhas narrativas, para refletir junto comigo minhas práticas de subjetivação no que se refere à mulher angelical à espera do amor e do masculino encantador; representando o amor enquanto prática da harmonia (expressão da natureza) e o amor enquanto divino, transcendental. Faço uma escolha ética diante desta pesquisa: apresentar e narrar o conjunto de condições que me tornou possível emergir enquanto um agenciamento (GUATARRI, 1992) a partir de várias instituições humanas e não-humanas, mas com ênfase às minhas experiências na instituição familiar que inscreveu no meu corpo estas práticas de subjetividade do amor romântico.

As escritas composicionais sertanejas se inscrevem, neste momento, no meu corpo, como narrativa de existência e experiência. Uma experiência de construção de uma narrativa em conversas (MCLAREN, 1999) e, por isso, é uma escrita que torna possível outras falas, leituras, afetividades e sensibilidades à medida que meu corpo vai

164 Cf. Pollak sobre enquadramento da memória In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417> Acesso 30 jul. 2017

sendo disciplinado para hierarquias do desejo¹⁶⁵ (COSTA, 1998).

Assim, as práticas do amor romântico é apresentado aqui com uma narrativa de função mnemônica (GARDEL, 2006, p.82), uma narrativa do desafio, uma narrativa comigo mesma e com muitos personagens que aqui aparecerão juntamente com autores, escritores, filósofos, educadores que fizeram parte desta das minhas inscrições do amor romântico. Assim, apresento as seguintes escritas composicionais sertanejas: Butterfly, Luan Santana; e Fruto especial, Bruno e Marrone. Inicialmente, apresento Luan Santana:

Butterfly
Luan Santana
Venha como um arco íris
Me cobrir depois da tempestade
No girar de um carrossel de um parque
No embarque, na garupa de qualquer saudade

Venha linda como a claridade
De um sol brotando no canteiro
Parecendo a própria flor da idade
Na metade do que foi o nosso amor primeiro

Oh butterfly, oh my butterfly
Diga que não vai
Dessa vez voar de mim
Vem estrelar, lua da manhã, céu de flamboyant
Sobre os girassóis do meu jardim

Venha linda como a claridade
De um sol brotando no canteiro
Parecendo a própria flor da idade
Na metade do que foi o nosso amor primeiro

165 Jurandir Freire Costa (1992) estuda sobre hierarquias do desejo ao analisar que temos que passar por etapas de experiências do amor romântico como, por exemplo, o cortejo, o namoro, o noivado e, finalmente, o casamento.

Oh butterfly, oh my butterfly
Diga que não vai
Dessa vez voar de mim
Vem estrelar, lua da manhã, céu de flamboyant
Sobre os girassóis do meu jardim¹⁶⁶.

Com esse tema da mulher angelical e de homem cortejador, passo à análise da composição acima, usando as lembranças da educação produzida para a educação do feminino e do masculino numa figuração do homem cortês, daquele que deveria dá ordem diante da presença feminina e angelical. Para isso, a narrativa da composição usa a natureza como cenário de imagem romântica: um arco íris e tempestade. Assim, a mulher é representada como aquela que consegue levar a harmonia, o conforto, o remédio para curar a dor. A mulher, a partir da composição, vem em movimento e o homem cortês como aquele que prepara o ambiente para recebê-lo.

As lembranças que emergem nesse momento ao ler essa canção é de um pai que acalentava as noites no violão e minha mãe acompanhava cantando¹⁶⁷. Assim como da educação de receber o cortejo. Há nessas construções do amor romântico uma ideia de felicidade, do encontro de duas pessoas como fundamental e necessário. Assim, a imagem do homem músico que sabe encantar/cantar que está diante da mulher que sabe receber e se sentir agraciada com/por esse homem está diante do meu primeiro encantamento com o masculino como a imagem de um homem cortejador. Era um homem que compunha e tocava canções, além de gravar músicas em fita cassetes para ouvirmos juntos. Era o tipo do homem cortejador. Costumava ser cortes ao puxar a cadeira para eu sentar nos restaurantes. Mandava flores com frequência como uma forma de amor romântico.

A presença do primeiro namorado fez com que eu me apresentasse de forma diferente, ou seja, teria que lidar com significado de ir além da casa, além do meu quarto. Havia outros espaços que eu poderia frequentar, mas eu deveria ter como exemplo o meu

166 Música: Butterfly. Luan Santana. Álbum: 1977-2016. Compositores: Paulo Debetio, Paulinho Rezende.

167 Em geral, eles tocavam e cantavam, composições de Roberto Carlos.

comportar-se, como por exemplo, da mulher que não poderia ser expansiva, extrovertida, sensual ou sexual. Era o momento de evitar certos tipos de homens, como aqueles que só ‘queriam ficar’ já que a espera era o casamento, fundamental e necessária para este modelo de mulher.

É o momento de não se perder com outros homens que não estão interessados no futuro. É o momento de se resguardar. Minha mãe sempre me alertava sobre a importância da castidade e a todo mundo utilizava uma expressão cotidiana daqui do nordeste: “se perder”.

A expressão da perda de algo sempre foi um medo, sempre tive receio deste momento, pois o que era para ser seguido e desejado era o encontro com o modelo do que é ser feliz. O “se perder” sempre foi uma censura não dita. Sempre foi a significação da espera, a resistência aos desejos do meu corpo. Ser a mulher borboleta, *linda como a claridade* não combinava com os desejos da carne já que o fundamental era o enlace perfeito e casto. O fundamental era permanecer inacessível, intocável e principalmente, resguardada dentro de casa.

Da mesma forma a representação da mulher não deveria ser como uma borboleta que voava de flor em flor, como indica essa estrofe da composição: “Oh butterfly, oh my butterfly. Diga que não vai. Dessa vez voar de mim. Vem estrelar, lua da manhã, céu de flamboyant. Sobre os girassóis do meu jardim”.

A ‘mulher borboleta’ deveria ter o encantamento e a beleza das cores e o aroma dos jardins, mas deveria assumir o compromisso com a família, evitando voos desnecessários e perigosos à calmaria da instituição familiar. Assim, com a presença do primeiro namorado, eu deveria projetar o futuro a dois. Diante do meu pai e da minha mãe tive como exemplos, o modelo da mulher exemplar que deveria atender ao marido, que não deveria criar estratégias de mulher ‘moderna’. Com meus pais, o projeto do amor romântico deveria representar a felicidade. Imaginava o casamento e tudo o que vem com ele: a festa, o marido, os filhos e os sorrisos com a ideia desse par: homem corteador e mulher angelical. Fiz projeções com a paixão ideal, com o prazer de ter um par amoroso, de dividirmos o mesmo espaço e as mesmas expectativas de futuro. Os questionamentos que fizeram parte deste processo representativo estavam relacionados ao

encontro com o Outro e o desespero de não encontrar aquela pessoa para dividir um lar e ter filhos.

As proibições e censuras prescritas nessa prática educativa do corpo foram constantes neste período. Elas pertenciam ao perfil da mulher angelical, sob as censuras diante dos isolamentos e as exclusões a certos espaços de divertimentos e a certos encontros com amigos/amigas. Conheci o silêncio como uma prática importante para a construção da subjetividade da mulher angelical. Neste sentido,

[...] é claro que sabemos, numa sociedade como a nossa, da existência de procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é o interdito. Temos consciência de que não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância (FOUCAULT, 1996, p.30).

O não falar era uma narrativa do silêncio. Vozes alteradas e discussões deveriam ser evitadas. A harmonia era o viver de um casamento que eu tinha como referência¹⁶⁸. O que predominava era então a narrativa da harmonia, da felicidade, da mulher romântica no sentido dos movimentos leves como uma borboleta. No meu ambiente familiar imperava o comportamento de que ter consciência *de que não temos o direito de dizer o que nos apetece*. Era o ambiente da espera e da passividade em associação com a imagem da mulher anjo¹⁶⁹: a

168 O silêncio na casa a que me refiro constantemente nesta narrativa se refere à prática constante que minha mãe e meu pai elaboraram para a convivência mais harmoniosa dentro de casa. Nunca presenciei brigas ou alteração de vozes durante 21 anos de casados. Assim, o silenciamento, discussões, debates não estiveram tão presentes no meu dia-a-dia

169 A mulher anjo tem relação com o que minha mãe começa a ensinar enquanto prática da sensibilidade romântica com suas frases de efeito muito utilizadas pela sua família religiosa a fim de inscrever os corpos de suas filhas, como por exemplo, o “se perder”, “Juízo na cabeça pra não fazer besteira. Cabeça que não pensa o corpo só leva rasteira”. A associação com a religiosidade tem referência ao movimento romântico que inaugura essa conexão com o

imagem da purificação, da sensibilidade e da sensatez diante do amor que é considerado divino. Neste sentido, fui interdita sobre o que me apetecia, sobre o que me desarmava das amarras. Meu interdito diante do desejo estava presente nas minhas relações com o outro, o outro enamorado. O comportamento diante da presença deste deveria ser pensado a partir do que se convencionou ser o modelo silenciosa, ser cortejada e, nunca, cortejar.

Desta forma, a mulher anjo se apresentava no meu cotidiano com uma dimensão de controle do meu corpo que não podia ser transparente em relação aos desejos já que “a mulher reflete a luz divina” (PICARD, 1947, p.309). E esta luz divina foi constantemente colocada no meu dia a dia a fim de que se estabelecesse o contato não apenas com o Outro, mas, comigo mesma no sentido de compreender que o amor “é a condição sine qua non da máxima felicidade a que podemos aspirar” (COSTA, 1998, p.13).

Essa aspiração necessita de sacrifícios e, por isso, a espera é tão necessária para a compreensão da dignidade da alma e da baixeza do corpo. Sair desta norma significa o fim de uma vida de felicidade e, por isso, a culpa era companheira em querer, em desejar, em corromper a prática do amor divino. É no sentimento da culpa que mora o interdito estudado por Foucault (1996): como excluir algo, alguém ou algum sentimento que não condiz com a reflexão desta luz.

A experiência com o amor romântico foi a espera. Esta espera não era mais aquela da busca do primeiro amor, mas a espera para um futuro que depende das minhas atitudes. Nestas atitudes estavam presentes a prática do espaço do meu quarto: o espaço do isolamento, da leitura, do estudo. Neste ambiente, fui inscrita enquanto a mulher que esperava pela felicidade e que imaginava de que forma a outra casa é fundamental para a vida a dois. É a partir das escritas dos meus diários, nas músicas, nas leituras de romances que passei a me indisciplinar às práticas subjetividades inscritas no meu corpo e no meu comportamento. Destes conjuntos de condições de instâncias individuais e coletivas, meu território existencial estava em confluência não

sobrenatural como uma forma de escape do ambiente da multidão, mas de uma forma crítica no que se refere a seguir os dogmas da religião oficial. Para esta relação do amor romântico e religião, (Cf. CANDIDO, 2004).

apenas com minha mãe, com meu pai e meus irmãos, mas, também em todas as instituições que faziam parte da minha vida (desde a escola até a igreja).

Esta tríade (simpatia, benevolência, cuidado com o outro) sempre esteve presente no meu cotidiano e nestas instituições. A partir desta relação, os movimentos sutis do meu corpo simbolizava essa leveza da borboleta no jardim em flores que tinha que ser ocupado no ambiente do silêncio. Assim, as práticas do amor romântico e as práticas de subjetivação da mulher estavam na harmonia desta imagem da harmonia já que assim seria o amor a dois que traz a estabilidade e/ou harmonia sentimental. O amor da paciência que espera pela da amada e, nesta trajetória, o que experimentei foi a dualidade desta prática enquanto uma premissa para a felicidade diante do homem encantador que idealiza a figura feminina com os desejos de burlar os códigos deste modelo de moralidade em cada voo que realiza.

Por isso, nestes encontros e desencontros com as várias narrativas do comportar-se as imagens que permanecem inalteradas são ao jardim e as flores que o compõem. É a simbologia do lar e da união entre duas pessoas que deveriam gerar filhos, construir normas e regras a serem seguidas. Assim, fui informada como o belo era uma premissa de vida em sociedade e como a felicidade estava no outro. Mais uma vez a harmonia do jardim é representada dentro de casa e ser feliz é ser borboleta num jardim com *céu de flamboyant*. Diante deste cenário eu teria “o encaixe perfeito entre dois seres, fazendo um só ser” (FERREIRA, 1999, p.86) num colorido *arco-íris*. Diante destas figuras da felicidade, o encaixe era mais esperado e desejado. Para acontecer era preciso a composição perfeita do jardim para o encantamento numa espécie de chamamento. Era, então, a simbologia do amor de acordo com o que Morin (2005, p.17) comenta: “enraiza-se na nossa corporeidade”. Ou seja, é no meu corpo que o sentimento é escrito, descrito, dito no sentido que Barros (2015, p.14) comenta: “erotiza, mas idealiza, educa, mas enlouquece” diante do meu encontro com as racionalizações do ato de amar¹⁷⁰ (COSTA, 1998) que inventavam sensibilidades para a erotização não ser vivida.

170 As racionalizações fazem parte das hierarquias do desejo que Jurandir Freire Costa (1998) estuda a partir do namoro, noivado, casamento.

Por isso, a imagem do jardim aqui escolhida para apresentação deste feminino e masculino. O feminino que me acompanha enquanto as inscrições da mulher casta diante da “pureza feminina na figura da Virgem Maria” (DEL PRIORI, 2007, p.128)¹⁷¹. Neste sentido, a leveza enquanto borboleta precisava constantemente de um ambiente para o pouso e, principalmente, fixo juntamente com aquele homem romântico construtor. A erotização não é prescrita para o corpo feminino porque não figura a harmonia tão necessária para a racionalização do desejo. Por isso, apresento outra composição que quebra esse conceito estudado por Costa (1998) quando diz:

Fruto especial
Bruno e Marrone

Gosto quando sua mão
Vem passear no meu corpo
Atrevida me assanha
Me atíça, me arranha
Me deixando quase louco

Gosto quando seu olhar
Quer te ver dentro do meu
Minha pupila dilata
Num segundo ela relata
Que o meu amor é seu

Só sei que você faz
De um jeito assim
Que alguém jamais
Tirou de mim
O puro mel

171 Del Priori analisa o amor no Ocidente a partir da interferência religiosa na subjetividade feminina e as imagens produzidas para o seu corpo como, por exemplo, a imagem da Virgem Maria a partir do Renascimento Italiano. Cf. DEL, Priori. Pequena história de amor conjugal no Ocidente Moderno. Estudos de Religião, Ano XXI, n.33, p.121-135, jul/dez 2007.

Que eu guardei para adoçar
O fruto especial
Só sei que você dá
Tudo que tem
Igual a você
Não há ninguém
Um alto astral
Te amar é um bem
Que apaga qualquer mal¹⁷².

“O desejo parece como *fou*, meio nebuloso, meio desorganizado, espécie de força bruta que precisaria estar passando pelas malhas do simbólico e da castração (...)” (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p.215). Desejo enquanto força bruta: *Do seu olhar dentro do meu. Atrevida*. O desejo quando vê o fruto especial numa associação com o erótico num violento processo de despersonalização (BATAILLE, 2003) já que “O que está em jogo (...) é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 1987, p.12) num jogo dos órgãos “que se derramam no renovar da fusão” (Id., *Ibid*, p.14). Por isso encontro outras melodias, cores, cheiros e sinais compõem diferentes traços do amor romântico. Das armadilhas que encontro nestes movimentos dos desejos encontro outras imagens que nunca havia e na fusão me permito o embalo clandestina e herética.

Assim, este amor romântico-clandestino é concebido, também, como uma prática do desejo. Um desejo que se iniciará não apenas a partir da sublimação, imaginação e idealização. É a “pulsão funcionando”, segundo Guatarri (1996, p.212): a pulsão de um desejo que lida com tudo o que me envolve numa multiplicidade de narrativas e imagens que “assombra e penetra os espaços” (SWAIN, 2002, p.326).

Nos encontros cotidianos e no viver clandestinamente, vivi com o que seria um atentado ao pudor frente ao sexo sem casamento¹⁷³. Nas

172 Música: Fruto Especial. Bruno e Marrone, Álbum: Bruno e Marrone, v.2, 2006.
Composição: Fátima Leão e Neto.

173 Giddens fala como o amor apaixonado rompe com a rotina cotidiana a partir do conceito de urgência: “O amor apaixonado é marcado por uma urgência que coloca (o indivíduo) à parte das rotinas da vida cotidiana (...) por essa

estratégias de fuga construí máscaras para o ambiente da casa, máscara para o ambiente da universidade, para os encontros em família, para o encontro com as amigas. Máscaras para driblar os contratos sociais, os contratos religiosos, os contratos jurídicos e, desta forma, me retirei do lar, do jardim e da busca pelos girassóis. A virgem foi profanada.

REFERÊNCIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d'Oliveira** Revista. In: História Hoje, v.2, n.4, p.149-174, 2013.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

COSTA, Jurandir Freyre. **Sem fraude nem favor – Estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

DEL PRIORI, **Pequena história de amor conjugal no Ocidente Moderno**. Estudos de Religião, Ano XXI, n.33, p.121-135, jul/dez 2007.

DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GOMEZ, Lucia. **A dobra, psicologia e subjetivação**. In: Nunca Fomos Humanos. Nos rastros dos sujeitos. Organização e Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: MOTTA, M.B. (org.). Michel Foucault: Ética, sexualidade, política. Col. Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense 126 DLCV João Pessoa v.4, n.1, Jan/Dez,

razão, encarado sob o ponto de vista da ordem e do dever sociais, ele é perigoso" (Cf. GIDDENS, 1993, p.48).

2006, p.113-127. Universitária, 2004b

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade e Política. Organização e seleção de textos-** Manoel Barros da Mota; Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa.- Ed.-Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.

GUATARRI, Felix & ROLNIK, Suely. **Cartografia do desejo.** Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUATARRI, Felix. **Da produção de subjetividade.** In: Caosmose: Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro. Editora 34, 1992.

GUATARRI, Felix. **Revolução Molecular.** 2.ed. Rio de Janeiro. Brasiliense, 1985.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Tradução de João Wanderly Geraldi. Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Linguística. Revista Brasileira de Educação, n.19, 2002.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções.** Petrópolis: Vozes, 2009.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas.** In: Sopro, panfleto político-cultura. Desterro, Janeiro, 2010.

LYOTARD. Jean-François. **A condição pós-moderna.** 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico.** São Paulo: Cortez, 1999 – (Coleção Perspectiva, v.3).

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005

ORTEGA, Francisco, **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias medicas e cultura contemporânea** Rio de Janeiro : Garamond , 2008

PAZ, Octavio. **A dupla chama: Amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**, In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.

PICARD, Roger. **El romanticismo social**. Fondo de Cultura, 1947.

SWAIN, Tania Navarro. **Identidade nômade. Heterotopias de mim**. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). Rio de Janeiro: DP&A, 2002

ZAN, José Roberto. **(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja**, disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625/598>

CARVALHO, Marcia (2007). Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carvalho-marcia-coisas-da-roca.pdf>

MACHADO. Leila Domingues. **O desafio ético da escrita**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n1/v16n1a12.pdf>

INTERFACES DA RESISTÊNCIA: RELAÇÕES SIMBÓLICAS ENTRE O MOVIMENTO #OCUPEESTELITA E O FILME *AQUARIUS*

Williams Lucian Belo Ramos

AS COMPLICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS PROVENIENTES DA VIVÊNCIA social, por vezes, demonstram-se em alguns momentos críticos como possibilidades para a elaboração das representações de resistência para determinados grupos sociais, apresentando contornos peculiares quando se trata da relação entre a intervenção da arte na sociedade e seus desdobramentos comunicacionais, políticos, econômicos, entre outros. O movimento *#OcupeEstelita* iniciado em 2012 na cidade de Recife, que num primeiro momento organizou uma ocupação de 51 dias no Cais José Estelita, articuladamente demonstrou a importância da inclusão das artes nas suas construções estratégicas de enfrentamento ao processo de gentrificação, responsável pela perda de alguns patrimônios culturais pernambucanos (Sítio histórico do centro do Recife), além de um amargo vilipendiamiento dos mais pobres, através de construções que valorizam o consumo nos espaços elitizados. Em paralelo, o filme *Aquarius* (2016), do diretor Kleber Mendonça, retoma a discussão que o movimento *OcupeEstelita* iniciou em Recife, sendo a própria cidade seu espaço de ambientação, denotando algumas singularidades entre o fazer artístico e o seu caráter de organização política enquanto potencialidade de resistência às transformações urbanas e as suas consequências na vida social.

Buscando articular reflexões que colaborem para um entendimento

do panorama artístico enquanto suas relações políticas de resistência, este artigo toma como pressuposto a noção de “ocupação”, representada de formas relacionais entre o *OcupeEstelita* e o filme *Aquários*, levando-nos a questionar a configuração da arte contemporânea e sua característica de inter-relações entre áreas distintas, que envolvem diversos atores sociais que se engajam para a construção de um projeto que extrapola a tradicional realização da “obra” artística. Esta noção de ocupação coloca-se de maneira conceitual enquanto proposta de resistência nos materiais criados pelo movimento e pela equipe dirigida por Kleber Mendonça, trazendo à tona a discussão sobre a “gentrificação”, que, a grosso modo, designa as ações que alteram a composição dos espaços urbanos através da demolição e construção de novos edifícios.

O espaço urbano elaborado pelos princípios da modernidade, é condicionador de um estilo de organização social atualmente insustentável, quando levamos em consideração as mazelas vivenciadas pelos desprivilegiados economicamente e culturalmente, através da lógica da fronteira que separa a “civilização” da “barbárie”, reiterando os espaços de marginalidade e aumentando a escala de desigualdade social. A construção desta fronteira que intensifica a distância entre os “desiguais”, está intimamente ligada à atuação da arquitetura como articuladora do esquema espacial urbano, contribuindo no processo de gentrificação cada vez mais catalisador das diferenciações entre os tipos de espaços internos da própria organização da cidade e consequentemente entre seus habitantes:

O processo de gentrificação com o qual estamos preocupados, aqui, é essencialmente internacional. Ele está ocorrendo na América do Norte e em grande parte da Europa ocidental, assim como na Austrália e na Nova Zelândia, ou seja, nas cidades da maior parte do mundo capitalista ocidental avançado (SMITH, 2007, p.17).

Este processo de gentrificação é uma das engrenagens que possibilitou transformações que afetam significativamente as estruturas

do espaço moderno, cada vez mais verticalizado, privado e individualista, que aos poucos foi passando por um “desencantamento” dos seus princípios. Entre tais princípios, destaca-se seu caráter emancipatório que oriunda da invariável necessidade de estruturação espacial do Estado-nação e suas responsabilidades institucionais, sendo fundamental “(...) ver a modernidade como um sistema de reações institucionais e individuais definido por fronteiras. A modernidade é um sistema diferenciacionista” (SHINN, p.46). Esta construção da fronteira, designa propositalmente o tipo de socialização e cultura dos indivíduos entregues ao abandono e precarização de suas vidas por meio da ausência de políticas públicas eficientes. Seguindo este viés, aqui trata-se da “fronteira” como um elemento discursivo presente nos materiais documentais do *#OcupeEstelita* e no filme *Aquarius*, auxiliando a discutir algumas problemáticas que surgem como alternativas para repensarmos a condição contemporânea das artes e suas implicações na vida social, por meio da percepção política de ocupações como modo combativo de resistência contra-hegemônica.

É justamente perante as problemáticas oriundas do processo de gentrificação estabelecido pela noção da fronteira, que segrega os espaços colaborando para a discrepância da desigualdade social em diversos locais do mundo, sendo uma ruptura não apenas física, mas também sócio-econômica entre os indivíduos, que parte dos projetos arquitetônicos iniciados no século XIX a partir da “quebra da tradição”, que modificou as características de produção e conteúdo das artes, são vistos como contribuintes para o desenvolvimento de uma espacialização urbana desenfreada e repleta de problemas para seus ocupantes, após a imposição da Revolução Industrial, que iniciou a destituição das tradições que substanciavam não apenas a criação das artes deste período, mas, principalmente uma mentalidade que se apoiava em um senso mais comunitário:

As consequências mais imediatas dessa mudança ficaram evidentes na arquitetura. A falta de artesãos consistentes, associada a uma estranha insistência no “estilo” e na “beleza”, teve resultados fatais. O número de edifícios erguidos no século XIX foi

provavelmente maior que em todos os períodos anteriores juntos. Foi a época de grande expansão das cidades na Inglaterra e nos Estados Unidos, que converteu zonas rurais inteiras em áreas construídas (GOMBRICH, 2013, p.379).

Esta mudança nos modos de produção artística e neste caso, arquitetônica, gerou diversos impactos no modo de vida social em todos os lugares que o “progresso” tornou-se plano de desenvolvimento, sendo a arquitetura a mais perceptível enquanto expressão destas modificações ao ser responsável pelo tipo de criação do espaço urbano em detrimento de suas margens, geralmente hostilizadas por questões econômicas, étnicas, entre outras. No mais tardar, em meados das décadas de 50-60 do século passado, ela novamente atesta os impactos da própria quebra na tradição após a Revolução Industrial, atestando como sua continuidade converteu-se em um problema não apenas estético, mas principalmente nas dificuldades provenientes da aglomeração de pessoas em edifícios que valorizavam ainda mais a individualidade. Os tradicionais estilos gótico e renascentista, por exemplo, já haviam se tornado apenas elementos de “decoração” para as construções, obedecendo principalmente aos paradigmas do progresso civilizatório ao possuir como método a velocidade para a construção de novos espaços por meio de avanço tecnológico da engenharia civil:

A construção civil havia se convertido numa rotina vazia. Recordamos como os grandes blocos de apartamentos, fábricas e edifícios públicos das cidades em acelerada expansão eram arguidos em uma variedade de estilos sem nenhuma relação com a finalidade do prédio. Não raro, parecia que os engenheiros haviam primeiro levantado a estrutura que atenderia às necessidades naturais do edifício para depois ser acrescentada uma pitada de “Arte” sobre a fachada sob a forma de ornamentos derivados de um dos livros de padrão dos “estilos históricos”

(Idem, 2013, p.411).

Estas constatações não tomam a arquitetura como uma arte completamente esvaziada de sentido. Muitas expressões valorosas continuam sendo elaboradas e construídas, sendo mais importante neste momento direcionar o olhar ao problema gerado pela radicalidade com que seus conceitos estéticos e pragmáticos passaram a servir como ferramenta de construção de um novo espaço baseado em princípios que banalizam a sua capacidade de pensar a complexa finalidade das construções, que perdem de vista a qualidade da vida coletiva em espaços que deveriam ser públicos. Conseqüentemente, após a segunda metade do mesmo século XX, a posição pós-modernista de alguns arquitetos, colaborou para uma percepção das falhas da modernidade, criticando o utilitarismo e valorizando conceitos à revelia da tradição, abrindo caminho estético para construções que inovassem enquanto à ruptura com os “estilos históricos”, mas que não se integrassem a cidade, ao contrário, substituíssem o espaço urbano e ou público por:

(...) um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura; ao mesmo tempo, a esse novo espaço total corresponde a uma nova prática coletiva, uma nova modalidade segundo a qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como uma prática de uma nova e historicamente original hipermultidão (JAMESON, p.66).

A descrição acima se ajusta a diversos empreendimentos que são erguidos atualmente nas grandes cidades, espaços onde “hipermultidões” se aglomeram atendendo aos requisitos do consumo, criando novos modos de interação baseados nas tecnologias digitais, sendo aqui preferível compreender esta complicação atrelada aos problemas do “capitalismo tardio”, que constroem um sujeito social baseado na objetividade das ciências tecnológicas, resultando em problemáticas na individuação ao gerar uma “uniformização das consciências” (BATISTA, 2008, p.6). Deste modo, é importante compreender que

as diversas transformações do panorama artístico na relação com o mundo social e cultural, posiciona a arquitetura dentre todas as artes, “(...) a que está constitutivamente mais próxima do econômico, com que tem, na forma de encomendas e de valor de terrenos, uma relação virtualmente imediata” (JAMESON, 1996, p.30).

A organização social ocasionada pela transformação radical do capitalismo, relacionada aos antigos princípios do modernismo e a suas complicações enquanto resultado de suas aplicações, geraram um “hiperespaço” formado pela concatenação de construções arquitetônicas que não contribuem para a socialização em espaços públicos por meio do (...) desenvolvimento de novos órgãos, para a expansão de nosso equipamento sensorial e de nossos corpos até novas, inimagináveis, e talvez impossíveis dimensões (Idem, 1996 p.65). Esta característica de desnortamento espacial e conseqüentemente, coletiva deste modelo trabalhado pela arquitetura, encontra sua polaridade quando nos deparamos com a imposição da criação majoritária de espaços voltados apenas ao fetichismo consumista que colabora para a individualização extremada, minimizando a existência de espaços que valorizem o convívio coletivo e, ao mesmo tempo, a exploração das subjetividades particulares:

Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei de espaço do alto modernismo (Ibidem, p.64-65).

Neste panorama, que não afeta unicamente as concepções da arquitetura e invade progressivamente todos os modos do fazer artístico, é possível perceber uma transformação devida às inserções tecnológicas na comunicação ao longo do século passado e uma aproximação com a vida social, ao buscar a criação de vínculos entre artistas de diversas áreas para a elaboração de um projeto em comum, deixando de lado a antiga noção de “obra individual” que o antigo regime pressupunha. É neste âmbito que os materiais documentais do

coletivo #*OcupeEstelita* e o filme ficcional *Aquarius* (2016), dirigido por Kleber Mendonça, podem ser analisados como ferramentas de discussão sobre diversos questionamentos sobre a faceta da representação artística da ocupação como resistência e forma de encontro coletividades que lutam pela transformação do sistema político e cultural brasileiro, sendo a formação de vínculos sociais uma das principais maneiras de lidar com a deficiência de uma coletividade cultural e afetiva:

Esta relación entre la capacidad de experimentar una cierta cosa y la capacidad de pornela en común (para un grupo, agregaría, de otros, que son fatalmente tales o cules, precisos y determinados) es una figura que veremos retornar una y otra vez en estos proyectos, asociada a esa otra figura de vínculo, de la práctica artística como práctica de producción de vínculos que depende de un cierto uso de la ficción, que funciona como marco dentro del cual puede emerger una realidad que ella incorpora y que la excede (LADDAGA, 2006, p.75).

No filme *Aquarius*, durante o encontro de Clara e seu sobrinho, que demonstra justamente as afetividades provenientes do encontro familiar, podemos perceber que o que separa o Edifício Oceania/”Aquarius” do Cais José Estelita/#*OcupeEstelita* é justamente uma ponte, um elo físico que se sobrepõe a uma distância que determina a diferenciação entre um bairro nobre na orla da praia de Boa Viagem e um espaço histórico aparentemente vilipendiado pelo meio social e político da cidade. O Edifício “Aquarius”, diegeticamente, também é considerado um local esquecido pelos moradores, sendo possível traçar certas similaridades enquanto variadas imposições políticas que determinam a suas desocupações e conseqüentemente, suas demolições para a chegada do “novo”. Deste modo, faz-se também necessário observar as disparidades existentes entre o filme e o legado documental do movimento #*OcupeEstelita* (vídeos, fotografias, redes sociais, artigos e entrevistas). Sendo alguns dos vídeos documentais

arquivados em sua conta no Youtube¹⁷⁴ os mais relevantes para estabelecer uma relação da linguagem videográfica existente em ambos.

É importante salientar que tanto os materiais do #*OcupeEstelita* quanto o filme *Aquarius* proporcionam, uma rica possibilidade discursiva e analítica, como demonstram alguns textos produzidos até o momento, todavia, nesta pesquisa, tem-se como objetivo lançar mão de suas características estritamente políticas, comunicativas e ou estéticas, buscando perceber o ponto de encontro entre arte e a vida social, tendo como pressuposto que a compreensão das zonas limítrofes de tensão colaboram para uma compreensão firme sobre as formas de resistência que se (re)apresenta em relação aos moldes hegemônicos do capitalismo vigente por meio da comunicação.

O filme *Aquarius* narra a história de Clara, mulher de aproximadamente 70 anos, que está morando no edifício que dá nome à obra. Este edifício é o desencadeador dos problemas do presente narrativo da vida de Clara, ao ser vista como empecilho para a construtora que detém todos os outros apartamentos e planejam a construção de um condomínio de luxo neste local, sendo este mesmo leitmotiv que desencadeia as ações do #*OcupeEstelita*. Clara é uma heroína em sentido clássico, não possui muitas ambiguidades e estas se apresentam apenas em momentos de tensão, quando o legado do passado se faz presente ao evidenciar suas contradições. Sua empregada é uma personagem umbilical à Clara, uma espécie de fiel escudeira com a qual mantém relações de profundo afeto e respeito, colaborando para o equilíbrio da sua posição social. Clara conta como posição masculina o salva-vidas que trabalha na Orla da praia em frente ao seu prédio, como outro personagem que atua como escudeiro de Clara e a ajuda, também, a compreender as relações de risco que existem no espaço público da praia de Boa Viagem.

A narrativa de *Aquarius* está transposta de modo linear através de seus três capítulos (O Cabelo de Clara, O Amor de Clara e O Câncer de Clara) que se desenrolam de um passado nostálgico a um presente problemático. Entretanto, os vestígios do passado encontrados no presente, quando Clara começa a enfrentar o problema

174 Canal do #*OcupeEstelita* no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/ocupeestelita> Último acesso: 05/02/2018.

da desocupação do seu apartamento, funcionam como fragmentos que dão saltos para interligar passado e presente, representados pelos objetos cenográficos que desencadeiam memórias que interferem radicalmente na trama narrativa.

A interrupção da memória, acessada através de um antigo armário pela Tia Lúcia ainda no primeiro capítulo, faz-se como exemplo de que o nosso presente é invadido constantemente pelas marcas de sua constituição, alcançando ainda mais representatividade na cena contida no capítulo o Amor de Clara, em que ela e parte de sua família estão rememorando algumas fotografias e se deparam com a imagem da Tia Lúcia que atua no primeiro capítulo (O Cabelo de Clara), sem perceberem o quanto de um passado que antecede suas vidas, ainda se faz presente naquele ambiente e demonstra como o conceito de “montagem” é importante para a compreensão deste tipo de “história”, que não deve ser confundido com a montagem realizada para a finalização do filme, pois, este encadeamento de ações está previsto no pensamento discursivo que formatou previamente a construção do roteiro fílmico e objetivamente a construção de uma imagética plural enquanto temporalidades:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto (DIDI, 2012, p.210).

Mesmo o filme sendo construído mediante uma a noção ficcional e linear através dos capítulos que desenvolvem um processo que parte do passado ao presente, ao se valer de objetos de cenário que vão desde a utilização de um armário da real moradora do Oceania (edifício que é “transformado” no Aquarius), Aronilda Rosenblatt, que reside em um dos seus apartamento há mais de 33 anos¹⁷⁵, como

175 Mapa de charme e afeto. Diário de Pernambuco, Recife: janeiro, 2004.

ponte para uma a lembrança afetiva para a tia de Clara, culminando na realização de uma mescla entre a ficção e a “realidade”. Esta configuração limítrofe cria a impressão contínua de que o passado se faz presente tanto pela configuração do espaço e seus objetos, quanto pela memorização coletiva que se faz deles durante toda a narrativa através da imagem como desencadeadora da partida e do retorno simultâneo à “instantes heterogêneos” da história narrada.

Sabemos que a distância que separa o cinema documental do cinema de ficção pode ser considerada como uma frágil membrana a ser rompida simultaneamente, de acordo com a elaboração criativa de cada diretor(a), ou seja, alguns filmes documentais trabalham a ficção como elemento narrativo, assim como o ato documental também pode ser realizado em filmes de ficção, sendo o realismo italiano como exemplo genuíno deste tipo de simbiose, levando-nos tomar aqui a noção de que (...)o cinema documentário, o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ficção, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos (RANCIERE, 2009, p.57). Dentre os materiais documentais criados por alguns integrantes do #OcupeEstelita (*Recife, Cidade Roubada, Cabeça de Prédio, Novo Apocalipse Recife, Vida Estelita*, entre outros), é perceptível a mescla entre a realidade pela qual eles querem transformar por meio da ocupação política e a utilização da câmera, que traduz-se como discurso que varia entre o ficcional e o documental, sendo importante mencionar que o cinema (documental ou ficcional):

É um instrumento de investigação da realidade, de construção do humanismo, que pode se manifestar por meio do extremo artifício. Por mais realistas que pareçam certos filmes, o que aparece na tela não é a realidade concreta, mas outra realidade (MERTEN, 2003, p.245).

Não se quer com isso ignorar as diferenciações teóricas sobre a formalidade dos conceitos que envolvem estas questões, no entanto, o importante neste caso, é perceber as similaridades da fusão

entre o ficcional e o documental existentes nos vídeos “documentários” produzidos pelo #*OcupeEstelita* e no filme “ficcional” *Aquarius*. Esta ligação é possível através da utilização das potencialidades destes dois modos de representação, além de possuírem ambos o vídeo como suporte criativo.

O movimento #*OcupeEstelita* posiciona-se contra a demolição das altas e antigas paredes que restaram do cais, proposta pelo Projeto Novo Recife após a compra do terreno por um grupo de construtoras em 2008 (Moura Dubeux, Queiroz Galvão e GL). Aos poucos, o movimento expandiu-se e trouxe para o país a discussão sobre os problemas do desrespeito à memória cultural e as condições da vida contemporânea de acordo com os problemas que gentrificação desenfreada acarreta nas cidades. O sofreu diversos ataques do poder institucional e privado, mas priorizou a capacidade de coletivização das atividades ao utilizar como escudo os próprios corpos dos manifestantes, a criação de algumas peças midiáticas e diversas outras ações criativas para resistir e combater a destruição do cais durante os últimos três anos. Tomando também a ocupação como principal ferramenta de resistência, o filme *Aquarius*, aqui, é visto como um “elemento surpresa” que apresenta novamente esta discussão, expandindo uma força iniciada pelo #*OcupeEstelita* à uma visibilidade internacional após a sua primeira exibição no festival de Cannes de 2016.

O problema que o #*OcupeEstelita* busca combater e divulgar é um assunto que vai além da identidade do “povo” recifense, transpõe-se pela coragem e qualidade de articulação política que rendeu simpatia de pessoas dos diversos lugares do país, como notamos através dos relatos contidos no vídeo “Lutar pelo Recife é lutar por qualquer cidade”¹⁷⁶, captado na cidade de São Paulo, onde alguns indivíduos dão sua opinião crítica e elogiosa sobre o movimento. Deste modo, para não perdermos de vista as diversas particularidades que envolvem os tipos de indivíduos que se preocupam com construção de uma cidade “(...) de pessoas, de cultura, de trocas e desenvolvimento”,

176 Lutar por Recife é lutar por qualquer cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KTFogqoTlas>

Último acesso: 05/02/2018.

como discute Leonardo Sakamoto no vídeo anteriormente citado, o movimento *#OcupeEstelita* é aqui encarado como a representação de uma “multidão” repleta de singularidades e necessidades diferenciadas, que encontram em comum a percepção de uma luta por um problema onde vivenciado por todos os tipos de pessoas que vivem nas grandes cidades ou naquelas onde este problema está prestes a eclodir. Esta noção de “multidão” nos ajuda a pensar o movimento *#OcupeEstelita* não apenas baseado na identidade recifense que se preocupa egoístamente com um alternativo desenvolvimento urbano, como podemos conferir na simpatia de indivíduos de outras identidades regionais para com o movimento, sujeitos sociais que levam em consideração este problema corrosivo que se alastra por todas as cidades do país:

A multidão, designa um sujeito social ativo, que atua a partir das singularidades que compartilham em comum. A multidão é um sujeito social múltiplo, internamente diferente, cuja constituição e ação se baseia não na identidade ou unidade (ou, muito menos, na indiferença), mas no que tem em comum (HARDT; NEGRI, 2005, p.140).

Esta mesma característica pode ser percebida no filme *Aquarius*, por meio de alguns personagens que se distinguem pelos seus marcadores sociais, nos quais uma idéia de pluralidade que se unifica por meio da protagonista do filme e seu problema, que, conscientemente ou não, é de todos eles. Mesmo que a própria Clara insista em ocupar um edifício que, segundo o representante da construtora, se encontra “vazio”, em uma cena emoldurada por plantas que remetem justamente a uma paisagem tropical, não devemos cair na armadilha de pensar que o discurso da obra soa diretamente como um posicionamento individualista burguês por parte da protagonista, ela está conectada, como informa Kléber Mendonça por 40 personagens em toda a trama¹⁷⁷, ou seja, Clara atua como fio condutor para que seja

177 Entrevista no programa Metrópolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBEesC8ovBk&t=632s> Último acesso: 05/02/2018.

explorada uma rede de relações que vão para além da mesma e que representa uma coletividade que enfrenta por meio de suas singularidades diversos problemas em comum.

Tratar das semelhanças também é incorporar neste entremeio as diferenças que não são menos importantes, mas que se apresentam de forma implícitas, sendo necessário direcionar a percepção àquilo que se apresenta em comum, não apenas quando relacionamos o legado do movimento *#OcupeEstelita* a seus materiais midiáticos ou a contribuição para continuidade deste debate, com o filme *Aquarius*, mas, principalmente, pela importância de percebermos como deixamos de lado diversos aspectos da vida cotidiana que nos unem e que podem nos fazer perceber que a cooperação para a transformação social é um exercício para todos que se fazem sensíveis a esses tipos de problemas, partilhados de acordo com as diferenciações de classe, raça, gênero, entre tantas outras:

A cooperação azeita a máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente. A cooperação está embutida em nossos genes, mas não pode ficar presa a comportamentos rotineiros; precisa desenvolver-se e ser aprofundada. O que se aplica particularmente quando lidamos com pessoas diferentes de nós; com elas, a cooperação torna-se um grande esforço (SENNETT, p.09).

Através de alguns materiais videográficos do *#OcupeEstelita*, é possível verificar esta relação de multidão, explora um caráter comunitário de experiência política vivida em uma ocupação de um espaço vilipendiado propositalmente e que serve de argumento para a exploração por parte das empreiteiras e construtoras. Toda via o movimento demonstra por meio de uma cooperatividade que compreende as diferenças e as superam em prol de alguns sentidos comuns na busca de promover e agregar adeptos a este tipo de reivindicação social:

Quando é que a gente acorda? Quando é que a gente acorda e se dá conta que nos tiraram algo? Que nos tiraram uma cidade que a gente vive? Que estamos perdendo a liberdade de como queremos viver? Que não nos deixam escola? Quando não dá mais pra negar? Quando a gente se questiona “o que é desenvolvimento afinal”? E buscamos saber quais as alternativas? Encontramos outros como nós e decidimos reagir. Construir a cidade a cidade em que queremos viver. Quando é que a gente acorda?- Que melhor hora do que agora? A cidade é nossa. Ocupe-a!¹⁷⁸.

A expressão *#OcupeEstelita* incorpora o estatuto de multidão, ao congregar em si uma cooperação que estabelece uma convergência entre seus atores sociais que aceitam suas diferenças, apresentando-se como um construto social que articula-se através de discursos contra-hegemônicos, no intuito de barrar e ou denunciar os diversos problemas gerados pela umbilical relação entre os setores públicos e privados, no tocante a espacialização da cidade - palco comum para todos os envolvidos. Não obstante, o filme *Aquarius* traz à tona através da sua insistente discussão de classe/raça, a percepção de que este problema atravessa também a vida social dos sujeitos que possuem privilégios sociais, representados por Clara e sua família, sendo de extrema importância a figura da empregada, neste contexto, para demonstrar a distância pela qual os setores mais populares estão, não apenas da qualidade de vida Clara, mas principalmente do importante direito de compreender e participar da discussão. Esta problemática anteriormente mencionada, fica bastante evidente na “ficcionalização” representada na obra vídeo documental *Recife, Cidade Roubada*¹⁷⁹, realizado por integrantes do *#OcupeEstelita*, em que cujo início, uma família carente está assistindo a própria narrativa que

178 *#OcupeEstelita+1*: A cidade é nossa. Ocupe-a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msnEQLor2ok>

179 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk> Último acesso: 05/02/2018.

evidencia os problemas por trás do projeto Novo Recife, atestando sua primazia metalinguística e ao mesmo tempo evidenciando que os “veículos de comunicação locais não querem discutir o projeto Novo Recife, querem simplesmente promovê-lo”¹⁸⁰:

A publicidade e as técnicas de venda, inclusive as mais controversas, servem, por outro lado, como modelo ao discurso político, sobretudo em período eleitoral. Sua influência sobre o cidadão, em especial a do marketing político, é considerável na hora de eleger os dirigentes numa democracia (RAMONET, 1995, p.15).

A partir deste ponto, faz-se necessário atribuir ao movimento #OcupeEstelita e ao filme *Aquarius* uma preocupação com a comunicação, que extrapola as questões de representações sobre as mídias e o pensamento direto com seu conteúdo, pois, ao buscar “materializar” visual e sonoramente as relações que os mídias estabelecem entre algumas formas de arte, passamos a compreender o âmbito comunicativo como um circuito aberto, em que todas as suas formas convencionais são articuladas e interferem umas nas outras de acordo com as características do “meio” que as conectam, sendo salutar a ênfase sobre “as (...) correlações, se possível verificáveis, entre as atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação dos vestígios” (DEBRAY, 1995, p.21). Os diversos “vestígios” elaborados pelo movimento, demonstram uma articulação “mediática” através da conexão de diversos suportes comunicativos, tal quais, interligam-se por meio de um discurso coeso e unificado sobre o descaso com a sociedade civil e o espaço público.

Tanto o filme quanto o movimento, alertam para um olhar mediático da comunicação e sua articulação que estabelece não apenas a transmissão de informações, mas uma possibilidade de conexão coletiva entre indivíduos, na qual também se configuram diversas

180 Resiste Estelita. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7b-_9i-FIGso Último acesso: 05/02/2018.

possibilidades de perceber que a própria comunicação designa uma correlação entre as diversas linguagens, cada uma delas se influenciam, infiltram-se umas nas outras. O filme *Aquarius* aponta para uma preocupação em tornar evidente as relações entre os diversos suportes midiáticos e sua utilização em prol de uma resistência ao modelo hegemônico de comunicação, privilegiando seu viés afetivo e nostálgico ao demonstrar a relação ruidosa entre o “vintage” e o “high tech”. Nesta representação audiovisual das relações entre os diversos suportes midiáticos, seus conteúdos, seus gêneros discursivos e suas significações, geram no espectador a necessidade de tentar relacioná-los, expressando o intrincado campo mediático como uma rede que conecta os sentidos gerados ao redor da protagonista Clara.

Na primeira cena de *Aquarius*, Clara se demonstra uma pessoa antenada na musicalidade internacional ao ouvir uma fita cassete no reprodutor de um carro, posteriormente na narrativa que se desenrola ficcionalmente em nossa atualidade, ela deixa transparecer uma interessante simbiose com os novos meios de reprodução digital, prestando atenção na relação entre o novo e o antigo ao proferir: “Quando você gosta é vintage, quando você não gosta é velho”. Através dos seus privilégios econômicos, ela dispõe de alguns apetrechos tecnológicos que dão acesso às principais redes de difusão de informação e utiliza-os a seu favor em diversos sentidos, inclusive para se defender da ameaça de desocupação. Por outro lado, o movimento se preocupa com as classes mais carentes, evidenciando o impacto do status de verdade que a televisão imprime em suas vidas, enquanto em *Aquarius*, Clara em nenhum momento é vista assistindo a programação televisiva, evidenciando como a interação com os “médias” diferenciam a mentalidade entre os sujeitos sociais, ou seja, ambos realizam uma crítica aos meios de comunicação de massa que não colaboram para a expansão crítica dos indivíduos, privando-os de conteúdos voltados para o debate sobre a construção de uma sociedade menos desigual, afetiva e empática com as diferenças.

Esta preocupação anteriormente notada no *#OcupeEstelita*, além do próprio compartilhamento público dos materiais textuais, visuais e sonoros como índice da necessidade de uma comunicação que se incorpore numa rede transmissões transparentes e construídas

coletivamente, apontando por ou lado, como algumas manifestações artísticas na contemporaneidade se integram para construir uma “obra” que vise a transformação social, sendo neste caso, uma reunião de pontos de vista sobre uma problemática em comum, rompendo com antigos problemas de classe, étnicos e de gênero, através da multiplicidade de sujeitos artísticos engajados neste movimento.

Isto também está atestado através do vídeo documentário *Recife, Cidade Roubada*, sendo a representação da televisão como um ponto central que difere na relação entre o *#OcupeEstelita* e o filme *Aquarius*. Enquanto Clara utiliza a televisão do seu apartamento apenas uma vez para ouvir/assistir um concerto de música clássica, em *Recife, Cidade Roubada*, uma mãe e uma filha em situação vulnerável, assistem pela televisão a narrativa de um possível documentário que critica o Projeto Novo Recife, indicando ao mesmo tempo que por ali não é o meio mais seguro de se apreender informações, mas que provavelmente algumas famílias não possuem meios de obter informações confiáveis e que muitos dos produtores deste tipo de conteúdo não estão a seu favor. Entretanto, o problema não é o suporte ou o meio de transmissão, a televisão em si não deve ser vista como um inimigo em potencial para a construção de uma consciência social ou cultural, como informa Arlindo Machado:

(...) dizer que na televisão só existe banalidade é um duplo equívoco. Em primeiro lugar, há o erro de considerar que as coisas são muito diferentes *fora* da televisão. O fenômeno da banalização é resultado de uma apropriação industrial da cultura e pode ser hoje estendido a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem. (...) Por outro lado, da mesma forma como, na contramão das tendências hegemônicas, continua existindo uma literatura e insubmissão ao gosto padronizado e um cinema de expressão de inquietudes não catalogadas, existe também uma vida inteligente na televisão (MACHADO, 2000, p.9-10).

Dentre alguns destes suportes de transmissão de informação do movimento e do filme, a fotografia é um elemento que precede a concepção técnica e de linguagem do cinema e do vídeo, sendo a primeira fonte de percepção das características “nostálgicas” da praia e da orla de Boa Viagem em Recife apresentadas em slide logo no início do filme *Aquarius*. A posição destas fotografias como precedente da narrativa diegética do filme, demonstra uma preocupação documental e ao mesmo tempo, a fotografia sendo um “objeto” físico ou digital que carregam imagens que desnudam características do real de uma forma que nunca poderiam serem vistas daquela forma na realidade. As fotografias aéreas utilizadas no início do filme funcionam diretamente como “mapas do real” da cidade do Recife e da praia de Boa Viagem, atestando uma “qualidade realística” logo no início do filme ao interferir no modo como o espectador vai compreender o restante da narrativa que insiste em mesclar “realidade” e “ficção” de variadas maneiras:

A fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagem jamais desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela não é dependente de um criador de imagens. Por mais cuidadosamente que o fotógrafo intervenha para preparar e orientar o processo de criação de imagem, o próprio processo permanece como um processo óptico-químico (ou eletrônico), cujas operações são automáticas, cujos mecanismos serão inevitavelmente modificados a fim de proporcionar mapas do real ainda mais detalhados e, por conseguinte, mais úteis (SONTAG, p.174).

O impacto da fotografia como recorte subjetivo do passado, faz-se presente em parte da narrativa de *Aquarius*, sendo explorada como imagens que se querem presentes, invocando memórias afetivas para a família de Clara, mas também, fantasmas do passado, como é o caso de Juvenita, empregada negra do Ceará, vista em uma fotografia que acarreta discussões sobre a questão racial no presente da narrativa desta mesma família e sua herança com a relação com a escravidão

no período colonial na região onde hoje está situado o Estado de Pernambuco e principalmente a cidade de Recife. A imagem da empregada, desencadeia uma série de tensões subjetivas em Clara, que busca lembrar seu nome e chega a chamá-la de “filha da puta”, por ter furtado algumas joias, mas que seguidamente é interpelada pela sua cunhada ao dizer que este ato é uma forma de retorno pela exploração velada ainda praticada em nossa sociedade aos povos negros, historicamente vulneráveis socialmente e culturalmente. Entretanto, no seguir da narrativa, este fantasma da empregada ressurgiu em um sonho de Clara, justamente em um momento em que ela está sofrendo os ataques da construtora de modo mais evidente, ou seja, a imagem da negra surge como elemento dialético do passado-presente da personagem, impulsionando-a a tomar a atitude de enfrentar a construtora:

Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital. Mas – e esta é a sua manifesta dualidade –, numa reviravolta espetacular, tornou-se símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no acto de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo (MBEMBE, p.19).

No movimento *#OcupeEstelita*, esta questão racial se faz presente através da imagem e da voz de uma representante negra das comunidades periféricas de Recife, que expõe seu ponto de vista, além dos diversos indivíduos amontoados próximos ao próprio Cais José Estelita, pluralizando o debate e fomentando uma compreensão mais ampla do quão discrepante tende a ser o objetivo do setor empresarial.

Outra questão peculiar, diz respeito à musicalidade explorada como recurso de resistência no *#OcupeEstelita*, através do peculiar videoclipe *Novo Apocalipse Recife*, que engendra o conceito de “peça televisiva” ao demonstrar como a resistência deste movimento

está fincada na preocupação com a informação transmitida de forma transparentemente democrática entre as diversas nuances sociais, tendo como pressuposto “(...) que numa época de entreguismo e recessão criativa, o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade ou novas consequências a atitudes experimentais” (MACHADO, p.173). Paralelamente em *Aquarius* a musicalidade recebe um tratamento diegético, ou seja, uma sonoridade que é percebida pelos personagens durante o momento na cena, colocando em jogo diretamente o “(...) efeito a voz não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, p.31). Embora a percepção da voz cantada nas músicas durante o filme (ou caso o videoclipe fosse exibido abertamente) seja percebida de modo abstrato pela ausência material do corpo que emana a voz, determina por meio da memória de seus textos um traço coletivo e, ao mesmo tempo, explora a representação do corpo como meio de resistência, seja pela caracterização bizarra dos prédios e do prefeito em Novo Apocalipse Recife, ou mesmo, através do corpo de Clara que se coloca a dançar para resistir um dos ataques para a desocupação do edifício ao som de Fat Bottomed girls da banda Queen.

O movimento *#OcupeEstelita* e o Filme *Aquarius* são conectados por diversos elementos afetivos que interligam suas representações de resistência, sendo a música um dos seus principais meios de transmissão, justamente pela escolha estratégica de um repertório popular, seja em toda a trilha sonora do filme, através da paródia da música Recife de Reginaldo Rossi no videoclipe anteriormente citado, ou mesmo na performance de Sangue no Cais realizada pelo rapper Criolo¹⁸¹ que, mesmo não sendo recifense, demonstra uma conexão perceptiva dos questionamentos que o movimento trouxe para o país.

Sobre a personagem de Clara, o posicionamento do seu corpo é justamente o elemento em mais evidência no discurso da obra. Nele se agregam as marcas do social ao serem apresentadas pelos estereótipos ou através de ícones singulares

181 Sangue no Cais - Criolo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ Último acesso: 05/02/2018.

como a ausência do seio direito, logo, restando-lhe apenas o esquerdo, o que marca na sua pele uma posição estratégica que busca se equilibrar entre as designações de classe (empregada, salva-vidas, serventes da construtora, entre outros) e gênero/sexualidade (filho homossexual), mas carrega no fantasma da empregada os problemas da herança pós-colonial que não se restringem à cidade do Recife e que se refletem na organização espacial das cidades ao designar quais lugares são inacessíveis para determinados corpos, sendo aqueles marcados pelas diferenças mais gritante, como o caso da cor da pele, inaptos a participarem do direito de ocupar. Por outro lado, as “assembléias” que construíram o movimento de resistência *#OcupeEstelita*, afirmavam o corpo como articulador dos problemas relacionados ao poder que exerce frente à tomada do cais, seja por meio do ensaio fotográfico realizado pelo “Nus que aqui estamos por vós esperamos”¹⁸² em um vagão abandonado ao lado do cais José Estelita, sob o risco eminente do ataque da polícia, como podemos visualizar através das imagens de violência na desocupação do dia 17 de junho de 2014:

(...) á acción conjunta puede ser uma forma de poner en cuestión a través dele cuerpo aspectos imperfectos de lá política actual. El carácter corporeizado de este cuestionamento se presenta, como no mínimo, de dos maneras: por una parte, las protestas se expresan por medio de reuniones, asambleas, huelgas, vigiliias, así como en la ocupación de espacios públicos; y por la otra estos cuerpos son el objeto de muchas de las manifestaciones que tienem en la precariedad su impulso fundamental (BUTLER, 2015, p.17).

Independente destas imposições assimetricamente desiguais,

182 Nus que aqui estamos por vós esperamos. Disponível em: <http://vivencia-nu.alem.art.br/post/87636330281/ocupe-estelita-recife-pe-2014-eu-achei-ultimo-acesso05/02/2018>.

muitos artistas se mobilizam para criar redes de criação mútua, interagindo diretamente com apetrechos de mobilização social para construir projetos artísticos que não se fixem diretamente entre a dicotomia de uma esquerda conservadora (corroída por dentro como o edifício *Aquarius*) e uma “direita” mesquinha, elitista e provinciana, aprofundando-se nas inquietantes subjetividades que a coletividade pode proporcionar, seja por meio do engajamento realizado na realidade sensível ou por meio de representações discursivas da resistência que instigam o debate sobre a possibilidade de um presente que faça tréguas com o seu passado sombrio e juntos apresentem um futuro menos desigual.

O mais alarmante nestes materiais aqui analisados, diz respeito ao poder que o setor privado exerce sobre as instituições públicas, que desarmam a multidão que se coloca contra esse tipo de desrespeito social. Após os 51 dias de vivência alternativa como modo de resistência para proteger da demolição a memória do cais, a desocupação foi realizada com demasiada violência, demonstrando a ausência de diálogo e preocupação com fatores legais que a justiça determinou a favor do movimento. Do mesmo modo, embora a personagem Clara represente uma posição de respeito na alta cultura recifense e/ou brasileira, os ataques contra seu modo de ocupação são silenciosamente executados e sua desocupação se torna invariável ao final da narrativa. Obviamente, a transparência e a busca para estabelecer um diálogo que apresente uma mínima preocupação com as parcelas mais vulneráveis da sociedade estão longe de serem uma preocupação para estes grupos privados, ou seja, alguns materiais documentais do movimento *#OcupeEstelita* e o filme *Aquarius* demonstram uma articulação das potencialidades objetivas e subjetivas dos sujeitos envolvidos e, principalmente, a “carga poética” contida nos diversos materiais que formam um conjunto de obras que servem como uma vitrine para uma discussão que vai além delas mesmas, ao aglutinar novos sujeitos por meio de uma alteridade que assimila as diferenças através da embate. Os materiais produzidos pelo *#OcupeEstelita* e o filme *Aquarius* carregam uma “estética” que busca se vincular com a vida social e suas nuances, entre a ficcionalização e da documentação, possibilitando a percepção do desrespeito com os princípios

democráticos que regem as variadas situações do nosso cotidiano, manifestando peremptoriamente que os encontros entre as multiplicidades da sociedade é uma ferramenta vital para combater a onda neoliberal que assola a contemporaneidade mundo afora.

REFERÊNCIAS

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

BUTLHER, Judith. **Cuerpos Aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea**. Barcelona: Espasa Libros, 2015.

BATISTA, Maria. **A formação do indivíduo no capitalismo tardio: um estudo sobre a juventude contemporânea**. Tese de Doutorado, PUC-SP: 2008.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUNKER, Christian. **Mal estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Editorial Boitempo, 2015.

GOMBRICH, Ernest. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LCT, 2013.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo**

tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada à sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **O Vídeo e sua Linguagem**. Revista USP, São Paulo, n.16, p.6-17, 1993.

RAMONET, IGNACIO. **O pensamento único e os novos senhores do mundo**. In.: Le Monde Diplomatique, maio, 1995.

SENNETT, Richard; **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da co-operação**. tradução: Clóvis Marques – Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHINN, Terry. **Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento**. *scientiæ zudia*, São Paulo, v.6, n.1, p.43-81, 2008.

SMITH, Neil. **Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano**. GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, n.21, p.15-31, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARROW, S. **O poder em movimento – Movimentos Sociais e Confronto Político**. Ed. Vozes. Petrópolis, RJ. 1997.

TILLY, C. **Movimentos sociais como política**. Traduzido por André Villalobos. Revista Brasileira de Ciência Política, n.3, Brasília, janeiro - julho de 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O TEMPO ESPELHADO EM *A VINGANÇA DE UMA MULHER*

Diego Kehrle Sousa

Não se produz uma nova cultura, que é resultado de uma experiência com o tempo, se não se muda a relação com o tempo e não se altera a nossa percepção da história
Susana Scramim.

O PONTO DE VISTA NO CINEMA É A FORMA PELA QUAL SE ENTRA NA narrativa, o plano é a nossa consciência dentro do filme, é a partir da posição da câmera e de seu movimento através do espaço que nos situamos física e temporalmente diante do que nos é mostrado. É este movimento, que possibilita a mudança de perspectiva visual em relação ao tempo e ao espaço que, por exemplo, diferencia o cinema do teatro. Deste modo, o lugar do olhar que uma obra cinematográfica propõe é sempre uma questão central quando buscamos interpretá-la. Ignoremos por agora as clássicas discussões sobre se haveria ou não uma intenção “original” a se encontrar, a discussão que propomos não vai por este caminho. No filme *A vingança de uma mulher* (2012), da cineasta portuguesa Rita Azevedo Gomes, possivelmente, o que está em jogo é a compreensão de, em que medida, ao nos oferecer um ponto de vista um filme nos faz sentir ou perceber que, o que vemos, não apenas nos concerne, mas certamente nos olha. Trata-se disso quando, diante do visível, sentimos que ganhamos algo mas que, todavia, aquilo que vemos também nos leva alguma coisa: ver também

é perder (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34-35).

Neste caso, em específico, nos toca pensar em como, neste filme, as temporalidades possíveis se constituem entre movimentos de aproximação e distanciamento: como todo ponto de vista carrega em si tais relações (de afeto e temporalidade) e como os modos de “ver” e “ser visto” se constituem conjuntamente, pois “o corpo não é uma coisa, uma substância, não tem realmente contornos, só existe enquanto afeta e é afetado, enquanto é sentido e sente” (ZOURABICHVILI, 2016, p.126). Aqui, a percepção da mistura entre olhar e ser olhado, enquanto processo inerente à constituição da subjetividade, nos preocupa na medida em que estas são ações que dão e tomam forma entre tempos históricos e culturais distintos: o século XIX e o presente.

O cinema, enquanto modo de formar através da duração de imagens em movimento, produz relações com o tempo através de elementos distintos daqueles mobilizados pela literatura e outras artes. Todavia, apesar das materialidades serem distintas, entre as artes existem concepções de história e de tempo que as aproximam. Ao considerarmos que no cinema somos agenciados por modos não usuais de comunicação, nos cabe perguntar que concepções animam as produções cinematográficas e como estas configuram nossa relação com o tempo, com a história e conseqüentemente, como se articulam aí os processos de subjetivação.

A partir de Daniel Stern e Félix Guattari, o filósofo italiano Maurizio Lazzarato (2014, p.90-95) propõe que pensemos a formação da subjetividade tendo em vista que, esta, compreende tanto experiências não-verbais (semióticas simbólicas e a-significantes) como experiências verbais (semióticas significantes). Grosso modo, as semióticas simbólicas e a-significantes compõem as experiências que constituem os sentidos pré-verbais do sujeito, enquanto as semióticas significantes compreendem o espaço complementar, em que as experiências não-verbais e verbais se articulam para constituir linguagem. O ponto central dessa concepção da subjetividade, reside na percepção de que

A mutação subjetiva não é primordialmente

discursiva, porque ela toca o foco da não discursividade (existencial) que está no coração da subjetividade. É partindo dessa dimensão existencial que ocorre uma emergência, uma processualidade, uma tomada de consistência da subjetividade. É apenas a partir desse núcleo a-significante, inominável e incomunicável que pode haver significação, linguagem, narrativa (LAZZARATO, 2014, p.90-91).

Ou seja, os sentidos pré-verbais do sujeito, seguem sua produção semiótica e subjetiva de maneira autônoma ao longo da vida, independente dos sentidos verbais do sujeito: a enunciação e a subjetivação se estabelecem na lacuna entre estes polos.

Em relação ao cinema, seu potencial estético-político reside nas configurações que este exerce sobre os efeitos de subjetivação e dessubjetivação ao produzir imagens cinematográficas. As cores, os ritmos, a música, os gestos, as imagens, os movimentos, as intensidades, os símbolos, os intervalos, as velocidades, todos estes aspectos, que compõem as chamadas semióticas simbólicas e a-significantes, expandem a capacidade de expressão e conseqüentemente de referências e sentidos, seu conjunto de elementos semióticos “se conecta diretamente com os processos de semiotização do espectador” (GUATTARI *apud* LAZZARATO, 2014, p.99) tornando assim possível o desfazimento da aparente unidade do sujeito. A crítica tecida pelo filósofo italiano aponta para o poder da indústria cinematográfica de reduzir a potência multirreferencial e polissêmica do cinema, redistribuindo as semióticas simbólicas e a-significantes de acordo com os “modelos da subjetividade capitalista”. É importante observar que a subjetividade aqui não está comprometida por uma ideologia, e sim por elementos semióticos que produzem “a base para relações com o tempo, os ritmos, o espaço, o corpo, as cores e a sexualidade” (LAZZARATO, 2014, p.98-99).

Neste sentido, quando a partir de tais considerações passamos a pensar a relação que as obras cinematográficas propõem, esbarramos no caráter teleológico que articula as noções modernas de tempo e história – compreendidos como progressivos e lineares – em grande

parte do cinema produzido pela indústria. Sobre isso, a professora e crítica literária, Susana Scramim (2007, p.12-14), nos alerta para o fato de tais concepções encobrirem a contradição que nos acomete no presente de uma leitura/experiência estética: o anacronismo que abre-se quando, no presente, nos deparamos com estratos de tempo que todavia mantém uma capacidade crítica de resistir. Nas palavras de Scramim (2007, p.24), por isso, “não é motivo de escândalo quando as imagens presentificam a injustiça ou a mentira, pois o continuum da história foi explodido, outros detalhes chamarão a atenção, outras combinações serão feitas, uma outra leitura se constrói”.

O filme *A Vingança de Uma Mulher* (2012), é uma adaptação do conto homônimo, escrito em 1874, pelo francês Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. À primeira vista, temos Roberto como protagonista, uma espécie de *dândi*, que leva uma vida de prazeres e luxúria, até que uma certa noite ele tem um encontro com uma prostituta que o fará reexaminar o seu passado. O relato da personagem que mais tarde se revela como sendo a nobre duquesa de Sierra Leone toma então o centro do relato e do filme. Esta, ao expor seu dilema, relega ao silêncio o personagem masculino. Ao mesmo tempo o filme se expõe, explicitamente, como uma encenação filmada em estúdio, nos dias de hoje. Para tanto são utilizados elementos que deixam evidente a artificialidade do que vemos.

IMAGENS

A princípio, como espectadores, nos acercamos da vida do personagem masculino, Roberto. Tal como a vida levada pelo personagem, as diretrizes bem convencionais do contexto histórico e, do modo de contá-la, parecem encaminhar o enredo. No entanto, uma ambiguidade perpassa tal experiência: desde o início sabemos também que estamos diante de um filme que expõe sua encenação. Na primeira cena temos o narrador, com um figurino contemporâneo, que olhando para a câmera nos apresenta, a partir de características psicológicas, o “protagonista”. Ele então nos leva do camarim até a coxia, onde o ator se prepara para entrar em cena. O narrador se retira e então a narrativa começa propriamente. Estamos diante da vida de Roberto.



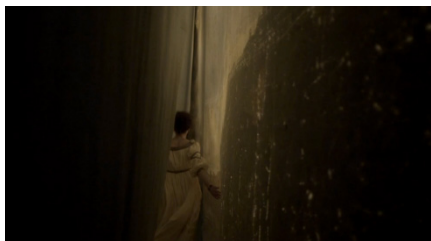
A praça em que o personagem passeia na cena seguinte, é artificial, a paisagem é uma grande tela pintada, os pássaros são falsos apesar de ouvirmos seu canto. Os vasos das plantas são pinturas, todavia o figurino procura ser fiel à época, assim como a dicção do narrador e a atuação dos personagens. Cabe apontar que o filme se constrói a partir desta ambivalência do ponto de vista, nunca estamos em terreno seguro, ou imersos, como nos filmes realistas. Esta imprecisão permanece, visto que há também momentos em que a locação é real. Pendemos entre o realismo articulado por planos fechados e cenários reais e o artifício explicitado por planos abertos e cenários artificiais. Tal indeterminação não se dá apenas na relação daquele que vê com a encenação, o próprio espaço do espectador, mais tarde, se tornará ambíguo.

Esta fragilidade suscitada pelo caráter artificial das imagens que constituem a encenação, em outras palavras, esta negação de uma consistência daquilo que vemos, ao mesmo tempo que intensifica a sensação de estarmos diante de uma representação de época e não de um filme de época, também diferencia os tempos, concede presença ao presente daquele que vê, o falso aumenta a distinção entre o tempo encenado e o do espectador. Não por acaso, a nos revelar o ator diante de um espelho enquanto se veste antes de entrar em cena, o filme procura construir imagens que estão justamente no limiar entre o tempo do ator e o do espectador, e aquele do personagem e da encenação.

Esta tensão entre temporalidades, estimulada pela variação entre ilusão e desilusão, que intuímos como sendo remetida pela imagem, no filme também é acentuada pela noção de *extracampo*, como havíamos sinalizado. O filósofo Gilles Deleuze, pensa a noção de extracampo como possuindo duas funções. Na primeira, aquilo que se vê revela uma forte ligação com aquilo que não se vê, logo há uma pressuposição de continuidade espacial. Já a sua outra função se evidencia quando há um enfraquecimento entre o conjunto visto e o não visto, “quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até as duas dimensões, mais ela está apta a se *abrir* para uma quarta dimensão, que é o tempo (...)” (DELEUZE, 1983, p.29). No filme de Rita Azevedo Gomes, o extracampo é como um abismo no tempo, o mundo representado está ali, não continua espacialmente, parece medido, precisamos seguir forçando sua atualização já que estamos marcadamente diante de uma encenação em um estúdio. Ao “neutralizar as imediações”, faz-se da imagem “uma *imagem mental*, aberta para um jogo de relações puramente pensadas, que tecem um todo” (DELEUZE, 1983, p.29).

Dito de outro modo, é como se o cinema, ali, fosse buscar no palco italiano do teatro, o foco concentrador que uma área espacial delimitada produz: como o espaço da encenação está mensurado, o espectador sabe com precisão os limites que este possui. É estabelecida então uma ligação entre o tempo do espaço medido e o tempo daquele que vê. Tal constructo parece estar disposto para que aquilo que se representa seja mesmo pensado como constructo, como

estrutura a ser analisada. Este procedimento também expõe a não coincidência entre a corporalidade do ator e do personagem e a variação entre realidade e ficção, conseqüentemente pondo em questão a própria corporalidade do espectador que também varia entre estas posições.



Mais tarde, ao seguir a prostituta, Roberto acaba em seu quarto. Antes de entrar, novamente vemos um espelho, desta vez ao lado da porta. Ali, ele descobre a real identidade da mulher, que havia se tornado prostituta para vingar-se do marido, integrante de uma das mais nobres famílias da Espanha. Ainda no quarto, após perceber que, já na cama, apesar de suas carícias, ela como que parecia distante,

imersa em um estado distinto enquanto segurava um pequeno retrato, Roberto a questiona. Ela então responde que a foto é de seu marido e que mantê-la consigo lhe dava forças para seguir com sua vingança, já que é como se seu marido estivesse ali, presenciando a destruição de sua honra. Ela então revela a sua identidade: se chama Sanzia, a duquesa de Sierra Leone. A personagem feminina narra longamente a sua história e, por fim, ao ser questionada sobre a sua vingança, responde que mesmo que tais fatos nunca cheguem ao conhecimento do Duque, não importa, pois ela própria o saberá e isto basta. A vingança é também mental, se dá pela subversão de uma imagem que a personagem carrega de si e daquilo que a sociedade espera de sua posição social.





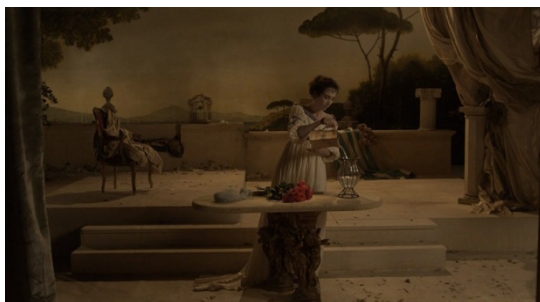
De repente, quando esta se detém a pensar sobre os detalhes de seu passado, temos um dos poucos cortes descontínuos do filme: aparecem então imagens da personagem correndo por trás dos cenários, e então, assim como na cena inicial com Roberto, agora a atriz é quem aparece sentada, fora do espaço liminar, com o texto da encenação entre as mãos. A atriz ensaia. Em seguida, fica de pé e calça sapatilhas. Quando está pronta para entrar no espaço liminar, a luz do espaço em que está se apaga e aquele da cena se ilumina. A personagem volta à representação. O protagonismo passará a ser seu.

Após esta transição, a personagem alternará entre a ida ao seu passado e a volta ao presente, no quarto em que está com Roberto. A fragilidade que mantinha-se latente, atinge então o seu grau máximo: as temporalidades se espacializam, entre o passado e o presente é composta então uma continuidade física. Esta transfiguração do

espaço fílmico se anuncia a partir de elementos discursivos e não discursivos que havíamos comentado anteriormente. O retrato do duque e o vestido ensanguentado, com o sangue do seu amante, rasgam o tempo único do filme, fazem cair a máscara da prostituta e o seu presente, este então é engolido pelo passado da duquesa. A duquesa, conscientemente, utiliza tais objetos para manter-se firme em sua vingança, reavivando assim as forças que vêm do passado para sustentar a máscara da prostituta, que desonra a imagem do marido, nobre e mais importante duque da Espanha.

O que aqui também nos interessa é, novamente, esta brecha temporal que tais objetos, juntamente com as palavras do texto encenado, abrem no quarto da personagem. É nesta relação contínua, no encontro entre as personagens, objetos, espelhos e gestos, que o corpo e a subjetividade de Sanzia se transmuta e passa a habitar sua outra face: “precisamos nos lembrar que as pessoas psicológicas e morais são também feitas de singularidades pré-pessoais e que seus sentimentos, seu *pathos* se constituem na vizinhança destas singularidades, pontos sensíveis de crise, de retrocesso, de ebulição, nós e núcleos (...)” (DELEUZE, 1974, p.58). Nesta abertura entre tempos, os espelhos passam a ganhar centralidade a medida em que aprofundam o mergulho que a personagem feminina faz sobre si mesma, ao mesmo tempo que aparecem na travessia entre passado e presente, trazendo de volta a imagem do espaço ao qual se regressa.





Ainda em relação ao espaço, quando se recusa a optar pelo corte da montagem, maneira convencional de transitar entre tempos distintos no cinema, a cineasta portuguesa se utiliza da percepção do extracampo, agora também em sua primeira função, para construir a ligação temporal sobre o espaço do quarto da duquesa, unindo assim passado e presente na trama. Ao mesmo tempo, a opção pelo acúmulo da teatralidade, ao acionar o uso da iluminação para marcar a travessia do quarto aos espaços da memória e vice-versa, evita o ilusionismo da imersão e mantém a fragilidade que coloca o tempo e o espaço exterior, o do espectador, em tensão com o tempo da trama.

Por outro lado, esta espacialização do tempo se coaduna com o desejo da personagem de expor o seu passado, como uma guia que leva alguém pelas ruínas de um lugar que conheceu muito bem. É também nesta altura, em que a duquesa revive suas memórias, que o protagonismo de Roberto desaparece. Ele sai do quadro e reaparece apenas algumas poucas vezes. Na maior parte do tempo, permanece fora do campo de visão, atrás da câmera, junto ao espectador. Naquela altura, assistimos junto a ele, em silêncio, o transcorrer do tempo da memória da duquesa, que naquele instante toma o quarto em que estavam. Num breve momento, quando a duquesa passa diante de um pequeno espelho, vemos os pés de Roberto, como se ele estivesse fisicamente atrás da câmera. Mais uma vez o espelho surge para mostrar o inverso do que vemos, seja física ou temporalmente. Não por acaso, ao perguntar o que poderia fazer por ela, ele tem como resposta: - Vês e lembras do que viu!

PALAVRAS

Lembremos bem do sobrenome do duque com quem a personagem era casada antes de tornar-se prostituta: Sierra Leone. Sierra Leone, em português: Serra Leoa.

Neste momento do filme, ao relatar e vivenciar algumas de suas memórias, a duquesa de Sierra Leone, menciona as condições de seu casamento: ela descende de uma das famílias mais antigas e tradicionais da Itália, os Turre-Cremata, a duquesa seria a última e sua casta representaria, em igual importância, aquilo que os Sierra-Leone representavam para a Espanha. Ela acrescenta que o seu casamento sem amor, foi uma questão de estado, como era de costume na velha e católica Espanha. Cabe pensarmos aqui, o aspecto simbólico que carregam estes elementos. O nome Serra Leoa, não por acaso, faz referência direta ao país da África Ocidental. São homens negros colocados na condição de escravos, pelo duque de Sierra Leone, que assassinam Don Estevão, primo dele, amante da duquesa. Ao recordar o intenso amor que sentia por Don Estevão, a duquesa reafirmava também o quanto aquele amor era cândido, quase inefável: eles nunca haviam se tocado. O que temos é uma típica representação do amor romântico, comum aos textos literários da época do escritor Barbey d'Aurevilly (autor do conto que inspira o filme) (GOMES, 2012):

- Eu tirava dele, e da pureza de seu amor, a fé que inflamava a pureza do meu. Estevão, trazia-me no coração, como quem traz nossa senhora num nicho de ouro, com uma lamparina aos pés. Amava minha alma. Alma a alma. Se os anjos se amam entre si diante do trono de Deus, amar-se-ão como nós nos amávamos. (...) Horas e horas ficávamos juntos, tudo podendo e nada querendo. Acredita que neste tempo jamais os lábios de Estevão tocaram os meus? E que um beijo dele pousado numa rosa, e depois recolhido por mim, bastava para me fazer perder os sentidos? Acaso teria durado um estado de alma como esse? Acaso seria possível que

durasse? Não estaríamos nós, sem saber, sem se quer suspeitar, a jogar o jogo mais perigoso para as fracas criaturas que somos? Vivíamos na plenitude. Vivíamos no azul dos céus. Mas o céu era africano e o azul era fogo.

- Penso que a compreendo.

- Mas o que importa o que você pensa?

Mas não ignoremos o fato de que tal texto está, como todo texto dentro dos limites do audiovisual, em constante tensão com a imagem. E neste caso, como vimos nas problematizações que fizemos anteriormente, temos neste instante do filme, para além da espacialização do passado e do presente da trama, ainda a temporalização do presente de fora dela, o tempo do espaço remetido pela segunda função do extracampo, ou seja, o tempo presente do espectador¹⁸³. Abordemos este aspecto a partir de uma outra visada.

No seu livro, *Crítica da Razão Negra*, o filósofo camaronês Achille Mbembe descreve e pensa, entre outras questões, as noções de África, negro e raça, e como estas foram formuladas dentro do pensamento ocidental enquanto representações de seu *outro*, sendo marcadas como designantes do negativo, excluídas que deveriam estar do grupo de valores abarcados pela razão, pela vida universal e pela verdade da humanidade, nas palavras de Mbembe (2016, p.29-30),

A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. Figura excedente em relação a qualquer figura e, portanto, fundamentalmente infigurável, o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente

183 A segunda função do extracampo indica este tempo, que seria aquele do espaço excluído, neutralizado pelo conjunto de elementos que aparecem como imagem. Ao se constituir “por intermédio e extensão da primeira [função do extracampo], na sucessão das imagens” (DELEUZE, 1983, p.29), este espaço do extracampo se revela como sendo o estúdio, o mundo contemporâneo, a realidade exterior ao filme: nosso tempo.

forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo.

Não poderíamos nos aprofundar aqui nos diversos desdobramentos do pensamento de Mbembe, mas dentro daquilo que toca nossa discussão podemos inferir que o texto de Barbey d’Aurevilly, adaptado por Rita Azevedo Gomes, não apenas faz referência, mas constrói seu enredo sobre o solo da nobreza europeia, classe esta responsável pelo desenvolvimento do projeto moderno de conhecimento e de governo (MBEMBE, 2016, p.26), que teve como “subsolo ou complexo nuclear”, “inconfessável e muitas vezes negado”, a transformação de homens e mulheres vindos de países africanos, em “homens-objeto, homens-mercadorias e homens-moedas de troca” (MBEMBE, 2016, p.27).

Esta representação aparece no texto encenado, ademais, como havíamos apontado, o discurso audiovisual se constitui não apenas a partir daquilo que é dito pelos personagens, mas também pela conjugação das semióticas simbólicas e a-significantes postas em ação pelas imagens. Tendo em vista a tensão entre as temporalidades de dentro e de fora do espaço audiovisual, a explicitude da artificialidade do que se encena, e a própria fragilidade daquele mundo – gerada pelo uso de elementos teatrais –, acreditamos que a retomada do texto entra em ressonância com a única imagem que aparece em dois momentos distintos do filme: aquela em que a duquesa está sendo segura pelos homens sequestrados em países colonizados.

A trágica constatação de que, para os amantes, o céu já não era azul, mas “africano e o azul era fogo”, nos faz também pensar a partir, repetimos, da brecha temporal mencionada. É neste momento que se revela toda a estrutura de poder e exploração que constituía e sustentava o “céu azul” da nobreza europeia, assim como as ilusões românticas da personagem feminina. É quase desfalecida, impotente diante da estrutura familiar, patriarcal, religiosa e econômica da qual faz parte que, a duquesa, finalmente parece tomar consciência de sua condição de “mero adereço” ao entrar em choque com os valores de tais instituições. Num primeiro momento, imóvel, começa

a balançar-se como que entrando em harmonia com o movimento executado pelos homens com seus braços, inicia-se, assim, uma espécie de movimento simbiótico que une, mesmo que por um momento apenas, o desespero da nobre mulher com a vida roubada daqueles homens escravizados.

É um trecho bastante enigmático, posto que não há falas ou troca de olhares, apenas a expressão de profunda dor e este movimento harmônico. É neste instante que o cinema extrai do texto a potência que o faz alcançar o nosso presente. É a partir desta distância, propiciada pelos elementos que destacamos, que a imagem avança sobre o texto e o transfigura. É esta configuração que permite ao espectador perceber, de maneira violentamente explícita, que a situação de Sanzia, assim como a dos homens em condição de escravos, era a de mero objeto a preencher o seu lugar naquela estrutura: lugar medido e estipulado pelo poder de seu marido, homem, europeu, nobre, branco e rico. Portanto, é possivelmente neste ambiente de derrocada que se formam por um instante – entre aqueles corpos marcados de maneiras tão distintas e, obviamente, por níveis desiguais de violência – pontos em comum. Obviamente, mesmo a condição limite vivida pela duquesa não é comparável, dentro do campo de opressões, à condição muda e de servidão total a que eram submetidos os homens e as mulheres sequestrados em países colonizados do continente africano, todavia a lógica que os reduzia, cada qual de uma maneira, advinha das mesmas fontes.

Por fim, ao fugir do castelo em que vivia com o duque de Sierra Leone, a duquesa irá se vingar a partir de seu próprio corpo. Se tornará prostituta para realizar a sua vingança da única maneira que ela pensava ser efetiva: através da destruição da honra do duque e, conseqüentemente, de seu orgulho de nobre. Uma destruição física e interior, corporal e espiritual, que culmina com a sua própria morte.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao negar o estatuto de ilusão ao que se passa, Rita Azevedo Gomes nos convida a enxergar o seu filme a uma certa distância, os espelhos nos lembram de sua função, refletem um espaço medido, fora do qual está o estúdio em que a narrativa é encenada. A separação entre passado e presente é fragilizada e então os fluxos que vem da memória por vezes dominam o agora do filme: o passado sempre está à espreita, basta que nos apercebamos dele. Rita Azevedo Gomes nos mostra, insiste com os espelhos. As personagens então irrompem em sua forma original: reflexos ficcionais de uma época, indo e vindo do passado, assim como o espectador diante da representação. Sanzia narrando-o para destruí-lo no presente e Roberto, em silêncio, reconhecendo o seu envolvimento, enquanto homem e nobre, como parte daquela estrutura esvaziada então de sentido.

Esta percepção, que olha para o presente e que percebe aí um

certo anacronismo exposto como ruínas de tempos que insistem em reaparecer, parece ser aquilo que justifica e expressa a contundência negativa de *A vingança de uma mulher* (2012). Mesmo na época em que foi escrito o conto, não faria sentido considerar a vingança de uma mulher sobre seu próprio corpo como algo redentor, mas ao abordar tal ficção, hoje, talvez nos coubesse perguntar de que outra maneira tal vingança ainda é necessária ou pode ser feita contra aquelas estruturas que passaram a atualizar-se de outras maneiras sobre os corpos das chamadas “minorias sociais” (visto que ainda há um padrão pautado no homem, branco, rico, etc...).

É para pensar e desobstruir o presente que a cineasta portuguesa faz este retorno à tradição literária do século XIX. Ao recontar a estória da duquesa de Sierra Leone, Rita de Azevedo Gomes o faz agora de maneira distinta, em outra materialidade. No entanto, a subversão do protagonismo do narrador e do personagem masculino, tal como no texto literário, mas por outros motivos, é potencializada na adaptação cinematográfica, para que possamos então alcançar o ponto de vista que expõe a condição da mulher naquele contexto específico, de uma classe dominante. Ao mesmo tempo, o filme tece ao seu modo, por vezes de maneira mais sugestiva e, por outras, de maneira mais contundente, as linhas que estruturam a opressão de gênero, o racismo e o processo de dominação econômica que sustentava as elites da velha Europa colonizadora e escravocrata. Aquilo que torna possível esta irrupção *diferida* do passado sobre o presente, sugerida pela artificialidade daquilo que é representado no filme, se dá fortemente pela ressonância posta em ação pela temporalização da memória através das imagens (cinema) (ULM, 2015, p.33), mas também pelo abandono do domínio da encenação dramática (predominante na indústria cinematográfica) em favor da condução de personagens narradores, expondo assim a rememoração da construção de processos subjetivos, potencializados pela recusa da montagem e pelo poder sugestivo do extracampo. É, portanto, por meio da dupla tensão entre as palavras e o modo de contar do texto de Barbey d’Aurevilly e das temporalidades das imagens do filme de Rita Azevedo Gomes que, no presente, se torna possível reconhecermos os “tempos heterogêneos de que se compõe a história” (SCRAMIN, 2007, p.23).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. Quadro e plano, enquadramento e decupagem. In: *A imagem-movimento*, trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. Do Problemático. In: *Lógica do sentido*. trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora, v. 34, p.29-37, 1998.

GOMES, Rita Azevedo. *A vingança de uma mulher*. Direção: Rita Azevedo Gomes. Portugal. 2012. 100 min.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MBEMBE, Achille. O Sujeito Racial. In: *Crítica da Razão Negra*. trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.27-78

SCRAMIN, Susana. Historiar o presente - um problema metodológico. In: *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO CAMPO DO POSSÍVEL: UMA REFLEXÃO SOBRE A ÉTICA EM BATTLESTAR GALACTICA

Gabriela Barbosa de Souto

A conservação da vida, a justiça social, o desenvolvimento econômico sustentável, as tolerâncias políticas e religiosas e a expressão das culturas dependem e fundamentam-se em princípios éticos e condutas morais
Danilo Miranda.

A LITERATURA ESPECULATIVA LIDA, A GROSSO MODO, COM A EXTRAPOLAÇÃO DO REAL. Esse conceito abriga em seu guarda-chuva a ficção científica, gênero que ganhou fôlego a partir dos romances de ciência do século XIX. A priori, a ficção científica, herdeira do *século das luzes*, toma por base alguns princípios científicos para criar um imaginário que, não raro, permite fazer leituras de seu próprio tempo ao abordar temas como viagens espaciais, viagens no tempo, a criação da vida, entre tantos outros.

O escritor e bioquímico estadunidense Isaac Asimov, considerado por muitos o pai da robótica e um dos autores canônicos da ficção científica, já afirmava na década de 1980 que a imaginação dos escritores está conectada ao tempo e à sociedade em que vivem (AMARAL, 2006). Partindo desse pressuposto, pode-se ler o gênero não como profético, dado o tom futurístico de muitas de suas obras, mas como problematizador de seu próprio tempo. Desta maneira, as

narrativas de ficção científica acabam por se tornar um campo fértil para diversos tipos de discussão, sejam sobre os prós e os contras do avanço tecnológico da nossa sociedade, sobre a vida e o meio ambiente ou até mesmo sobre o que é o não humano, para citar apenas alguns exemplos.

Entendendo que esse gênero é um espaço para a experimentação do imaginário científico, uma vez que ele é um ambiente profícuo para a interação de uma ampla variedade de sujeitos e ideias que, para o premiado autor de ficção científica Bruce Sterling, se compara à boemia, um lugar onde ideias e ações das mais diversas podem ser analisadas sem que necessariamente sejam postas em prática (LONDERO, 2013), acredito ser possível fazer uso de suas narrativas para abordar as problemáticas éticas e morais que permeiam inúmeras de suas obras.

Gostaria de retornar à epígrafe de Danilo Miranda (2004) que abriu este ensaio. Em seu texto *Ética e Cultura: um convite à reflexão e à prática*, o autor abre a discussão que percorrerá a coletânea de artigos sobre ética e cultura¹⁸⁴ traçando alguns dualismos que reiteram o papel civilizatório da primeira. A começar pela distinção de duas éticas: uma ideal, como um fim a ser alcançado por meio da criação e da preservação do bem e de virtudes; e outra de adequação entre a natureza humana e sua sobrevivência, onde o que conduziria as ações seria o sentimento e a autoconservação. Em ambos os casos, é possível perceber que existe uma relação de alteridade, pois é a partir de um outro que estabelecemos uma série de conceitos que nos permitem (sobre)viver em sociedade, algo que seria impensável se estivessemos na barbárie. Mencionando a personagem de Daniel Defoe, Robinson Crusoe, Miranda (2004) diz que é a partir do “*reconhecimento do outro*, que pode ser meu igual (quando visto pela razão), ou que me pode fazer mal (quando percebido pelo sentimento), determina a existência ético-moral” (MIRANDA, 2004, p.12).

Essa relação de alteridade se torna uma fonte inesgotável para a ficção científica que constantemente nos apresenta narrativas que, entre outras coisas, discute o que é ser humano e qual a sua relação

184 MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva-SESC, 2004.

com o outro, seja esse outro o humano ou a máquina. Uma das primeiras obras cinematográficas de ficção científica que apontou para a transformação do que é humano a partir dos avanços tecnocientíficos foi o filme expressionista *Metrópolis* (1927), dirigido por Fritz Lang. Em um futuro distante, a cidade de Metrópolis reflete em sua geografia a divisão de classes: a elite dominando os arranha-céus e o operariado limitado ao subsolo. Neste cenário, o herdeiro de Metrópolis, Freder, conhece e se apaixona por Maria, professora e uma voz ativa entre os operários. Uma vez tendo conhecimento disso, o pai de Freder e o inventor Rotwang unem forças e interesses para substituir Maria por uma cópia robótica controlada por eles, no intuito de influenciar os operários e prejudicá-los nesse embate entre classes. Nesse filme é possível detectar o tom maniqueísta de inúmeras narrativas posteriores que suscitam o embate entre homem e máquina, cabendo a esta representar o perigo de exploração e/ou extinção do primeiro. Como acontece em *Eu, robô*, uma coletânea de contos de Asimov (1950), adaptada para o cinema em 2004, que mostra a revolta das máquinas contra os seus criadores, quando uma delas consegue quebrar as três leis da robótica que foram feitas para proteger a vida humana.

Para incitar alguns questionamentos e reflexões acerca da ética e da moral dentro do gênero da ficção científica, me baseio no universo da série televisiva *Battlestar Galactica*. O que teve início como uma série de *space opera*¹⁸⁵ no final da década de 1970 e que ficou à margem dos sucessos de *Star Trek* e *Star Wars*, ganhou seu *remake* em 2003, tornando-se um grande sucesso a princípio nos Estados Unidos, e depois no mundo, tornando-se um produto multimidiático.

Battlestar Galactica trata de um universo ficcional onde a raça humana está dividida em doze colônias, estando cada uma delas em um planeta distinto. Assim como a nossa sociedade investiu (e ainda investe) nos aprimoramentos tecnocientíficos que envolvem a automatização de certos processos de produção (e aqui enfatizo a robotização da mão de obra), a sociedade nessa série seguiu um caminho semelhante ao começar a robotizar sua força militar. Esses robôs,

185 Subgênero da ficção científica onde a ação acontece no espaço ou em outros planetas, não raro usando como cenário principal naves e estações espaciais.

conhecidos como *cylons*¹⁸⁶, acabaram recebendo inteligência artificial e foram integrados à sociedade civil como trabalhadores comuns, de maneira análoga ao que acontece no filme *O homem bicentenário* (1999)¹⁸⁷. No entanto, descontentes com a escravidão a que eram submetidos, os *cylons* se rebelaram contra a humanidade. Uma vez perdida a guerra, eles foram exilados, retornando anos mais tarde com novas armas em busca de vingança. Disfarçados à imagem e semelhança de seus criadores, os *cylons* se infiltram e conduzem os humanos sobreviventes à fuga, à desconfiança, à busca por uma terra prometida para um recomeço.

Ao longo das quatro temporadas muitas questões são levantadas, desde a ideia de o que é sagrado, uma vez que os *cylons*, ao retornarem, acreditam em um deus único, opondo-se à crença humana no panteão grego; até mesmo às questões políticas: quem são os *cylons*?; teriam eles os mesmos direitos que os humanos?; qual o motivo de permanecer em guerra?; deve-se considera-los como forma de vida tão legítima quanto a humana?; quão ético e moral é relacionar-se diretamente com o inimigo, o outro, o diferente, quando até mesmo as relações inter-humanas são tão conflituosas?

Para adentrar no campo da ética e da moral se faz necessário recorrer à Diana Klinger (2014), que ao falar sobre o sentido da escrita já nos fornece uma pista para ultrapassarmos a dificuldade em distinguir estes dois conceitos quando nos diz que a

[...] *grosso modo*, se poderia pensar a moral como um conjunto de valores e regras de ação propostos ao indivíduo de fora, por meio de aparelhos prescritivos diversos, como a família, as instituições educativas,

186 O termo é uma abreviação de *Cybernetic Life-form Node*, que poderia ser traduzida livremente como *forma de vida cibernética*.

187 Adaptação cinematográfica baseada no conto de Isaac Asimov que narra a jornada pela liberdade da condição maquina de um robô. Neste filme, o autômato Andrew começa apenas como um robô humanoide com capacidades sobre-humanas que servia a uma família. Com o passar do tempo narrativo, Andrew passou a desejar se tornar humano, transformando gradativamente seu corpo de metal em um corpo idêntico ao do homem.

as Igrejas, etc. (cf. FOUCAULT, 1998). Já a ética diz respeito a opções internas que o indivíduo faz tentando não se sujeitar estritamente a esses sistemas. Falar em moral é falar em deveres, enquanto falar em ética é falar na busca de uma vida que vale a pena ser vivida. Em outras palavras: à indagação moral corresponde a pergunta “como devo agir?”, à reflexão ética cabe responder “que vida quero viver?” (KLINGER, 2014, p.57).

Como devem agir os homens com relação aos *cylons*? Eles já o venceram uma vez e os condenaram ao exílio. Entretanto, eles voltaram em busca de vingança e do reconhecimento da sua existência. Uma das principais personagens da série, o Comandante Adama, líder da nave de combate Galactica, lança uma importante reflexão:

A Guerra contra os *cylons* acabou há muito, mas não devemos esquecer quais as razões pelas quais tantos sacrificaram tanto na causa da liberdade. O custo de usar o uniforme pode ser alto, mas... às vezes é muito alto. Sabe, quando lutamos contra os *cylons*, nós fizemos isso para salvarmos a nós mesmos da extinção. Mas nós nunca respondemos à pergunta “Por que?”. Por que nós, enquanto pessoas, merecemos ser salvos? Nós ainda matamos por causa da ganância e despeito, ciúme, e nós ainda vamos visitar todos os nossos pecados sobre os nossos filhos. Nós recusamos a aceitar a responsabilidade por qualquer coisa que fizemos, como fizemos com os *cylons*. Nós decidimos brincar de Deus, criando a vida. E quando essa vida se voltou contra nós, nós nos confortamos com a ideia de que realmente não foi culpa nossa, não mesmo. Você não pode brincar de Deus e então lavar suas mãos das coisas que você criou. Mais cedo ou mais tarde, chega o dia em que você não pode mais esconder as coisas que você fez

Os conflitos existenciais, éticos, morais e religiosos são centrais na série. Com o estreitamento da relação entre alguns *cylons* e alguns humanos é possível perceber quão profunda é a dimensão desse estranhamento do outro. Nem todo *cylon* busca vingança e nem todo humano é avesso à interação entre as raças. O que nos remete a uma passagem do texto de Valcárcel (2004), onde a filósofa espanhola diz: “Não compreendemos o outro como outro, mas o colocamos sobre um paradigma abstrato de universalidade. Seguro de nós mesmos, expandimos nosso modo de vida e colonizamos o resto do planeta. O que é nosso é melhor, não por ser nosso, mas por ser universalmente válido” (VALCÁRCEL, 2004, p.25). Ao tentar subjugar sua própria criação, não estaria o homem tentando (re)colonizar os *cylons*?

Deleuze e Guattari entendem o espaço do cotidiano como um espaço psicossocial, pois é neste espaço onde os indivíduos interagem nas esferas socioeconômicas, culturais e subjetivas. Nesse meio de invenções, Pellosi e Ferraz (2005) entendem esses movimentos como máquinas de produção de subjetividades, que podem variar ganhando duas dimensões: “(a) de reprodução dos modelos sociais estandardizados; ou (b) de reinvenção dos modos de produção. Os primeiros (de reprodução) podem ser relacionados aos movimentos morais, e os últimos (de reinvenção), aos movimentos éticos” (PELLOSO; FERRAZ, 2005, p.118). Entre os saltos¹⁸⁸ de um ponto a outro do universo, a narrativa de *Battlestar Galactica* se estabelece junto ao espectador devido à criação desse espaço psicossocial, já que o público acompanha o desenvolvimento das personagens, seja por meio da reprodução ou da reinvenção do *status quo* dos *cylons* frente à humanidade.

No momento em que temos, inicialmente, a continuação do confronto entre criador e criação, pode-se observar que há uma repetição do passado, onde a moral humana compele o embate em busca de sua sobrevivência. Relembremos aqui a pergunta do Comandante

188 Salto é como é chamado na série o deslocamento de uma coordenada a outra em uma velocidade mais rápida que a luz. Esse é um recurso bastante utilizado pelas naves humanas para escaparem da perseguição dos *cylons*.

Adama acima citada: “Por que nós, enquanto pessoas, merecemos ser salvos? Nós ainda matamos por causa da ganância e despeito, ciúme, e nós ainda vamos visitar todos os nossos pecados sobre os nossos filhos. Nos recusamos a aceitar a responsabilidade por qualquer coisa que fizemos, como fizemos com os *cylons*.”. Judith Butler (2015) já afirma que não se pode pensar na responsabilidade isoladamente, sem levar em consideração o outro. Para a autora, “responsabilizar-se por si mesmo é reconhecer os limites da compreensão de si e estabelecer esses limites não só como condição do sujeito, mas também como precondição da comunidade humana” (BUTLER, 2015, p.111-112). Voltamos mais uma vez à questão da alteridade.

Ao traçar a face das múltiplas éticas, Romano (2004) aposta no relativismo do conceito quando diz que “*a ética de um povo pode ser excelente, mas ela também pode ser horrenda*, pois trata-se do conjunto de hábitos, atitudes, pensamentos, formas culturais adquiridas durante longo tempo” (ROMANO, 2004, p.41). Com isso somos levados a pensar novamente nas escolhas que as personagens de *Battlestar Galactica* acabam fazendo ao longo da série, especialmente quando parte dos *cylons* decide que a guerra deve acabar e que eles e os homens devem encontrar um meio para uma coexistência pacífica. O que fere diretamente o princípio daqueles que acreditam que só poderão prosseguir quando os humanos estiverem extintos por não serem merecedores de continuarem vivos dado à barbárie que são capazes de fazer, e, concomitantemente, leva à desconfiança por parte dos humanos que desconhecem aqueles que eles mesmos distanciaram e julgaram precipitadamente, tomando todos os *cylons* pelo posicionamento de alguns.

Ao defender o elogio da diferença dentro da perspectiva do multiculturalismo, Valcárcel (2004) alega que precisamos nos considerar como iguais por não sermos idênticos, nem tampouco diferentes, mas por compartilharmos uma medida comum da humanidade e de seus valores, em especial o valor da dignidade humana. Para a filósofa, “o multiculturalismo bem compreendido não apenas começa por nós mesmos e pelos direitos individuais, mas tem que possuir os direitos humanos como princípios básicos” (VALCÁRCCEL, 2004, p.34). Nestes moldes, seria possível estender os direitos humanos

para o outro inumano? Não é à toa que Asimov ao tratar da relação entre homens e máquinas em sua obra, especialmente aquela entre homens e robôs servis, estabelece as três leis da robótica, onde tenta organizar os princípios básicos para o único tipo de coexistência que ele visava. Seriam elas:

Primeira Lei: um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal.

Segunda Lei: um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a Primeira Lei.

Terceira Lei: um robô deve proteger sua própria existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e a Segunda Leis (MEADOWS, 2001, p.30).

Tais códigos asimovianos se repetem por inúmeras obras do gênero, tentando dar conta dos conflitos engendrados pela narrativa, pois a perspectiva dicotômica do autor em questão parecer ser ainda um terreno fértil: enquanto as máquinas estiverem sob o controle dos homens, elas são benignas; ao passo que, quando esse controle passa a diminuir e elas se tornam autônomas, elas passam a configurar o perigo, o mal. E isso não deixa de acontecer na série televisiva aqui em questão.

Podemos encarar então a narrativa de *Battlestar Galactica* como um grande exercício especulativo, um estudo de possibilidades para um futuro não tão distante, se não já se faz presente, onde o avanço da ciência e da tecnologia brinca com as fronteiras morais, especialmente no que tange a possibilidade de criação da vida, tal qual aconteceu com a criação dos *cylons*, seres orgânicos e maquímicos feitos à imagem e semelhança dos homens. Ao pôr em cheque os conceitos de sagrado e de ética para cada cultura, a narrativa suscita o debate em torno da empatia e da alteridade. Trata-se aqui de um produto cultural, reimaginado para a contemporaneidade, que toca em questões ontológicas centrais ao ser e estar no mundo, ao olhar para si e

para o outro, e os seus agenciamentos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. *Visões Perigosas: Uma Arque-Genealogia do Cyberpunk. Comunicação e Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

BUTLER, Judith. *Responsabilidade*. In: Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. 1 ED. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.111-171.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *Futuro Esquecido: a recepção da ficção cyberpunk na América Latina*. [recurso eletrônico] – Rio de Janeiro: Rizoma, 2013.

MIRANDA, Danilo Santos de. Ética e cultura: um convite à reflexão e à prática. In: _____ (org.). Ética e cultura. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004 – (Debates: 299/ Dirigida por J. Guinsburg). p.11-15.

MEADOWS, Mark Stephen. *Nós, robôs: como a ficção científica se torna realidade*. Trad. Jacqueline Damásio Valpassos – São Paulo: Cultrix, 2011.

PELLOSO, Rodrigo Gelamo; FERRAZ, Maria da Graça Chamma Ferraz e. Ética e moral como modos de produção de subjetividade. Trans/Form/Ação, Marília, v.28, n.2, p.117-128, 2005 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=Soi01-31732005000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 13 jul. 2016.

RÉGIS, Fátima. *Os autômatos da ficção científica: reconfigurações da tecnociência e do imaginário tecnológico*. In: Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.15, p.1-15, julho/dezembro 2006. Disponível em < <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4260>>, Acesso em 10 de jul. 2016.

ROMANO, Roberto. *As faces da ética*. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004 – (Debates: 299/ Dirigida por J. Guinsburg), p.39-50.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Humano, pós-humano, transumano: implicações da desconstrução da natureza humana*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo* – Rio de Janeiro: Agir, São Paulo: Edições SESC SP, 2008, p.45-64.

VALCÁRCEL, Amelia. *Ética, um valor fundamental*. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004 – (Debates: 299/ Dirigida por J. Guinsburg), p.17-38.

FILMES E SÉRIES TELEVISIVAS

Battlestar Galactica. Criação Ronald Dowl Moore. Estados Unidos: Sci Fi Channel, 2003-2009.

Eu, robô. Direção Alex Proyas. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2004. (114 min.)

O homem bicentenário. Direção Chris Columbus. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1999. (130 min.)

Metrópolis. Direção Fritz Lang. Alemanha: Universum Film (UFA), 1927. (148 min.).

Sobre o livro

Projeto gráfico e capa	Erick Ferreira Cabral
Imagens da capa	Pixabay
Normalização e correção	Antonio de Brito Freire
Mancha Gráfica	10,5 x 16,7 cm
Tipologias utilizadas	Chaparral Pro 11/13,2 pt

