

V.
35^{n.3}

ISSN 2236-4242

set-dez 2022

LINHA D'ÁGUA

Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo



Revista Linha D'Água

Instituição

Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins
Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani

Revista

Editor-chefe

Paulo Roberto Gonçalves-Segundo

Universidade de São Paulo, Brasil

Editor Associado

Gabriel Isola-Lanzoni

Universidade de São Paulo, Brasil

Editores convidados

v. 35, n. 3 – set.-dez. 2022

Yuri Andrei Batista Santos

Universidade de São Paulo, Brasil
Université Paris Cité, França

Daniela Nienkötter Sardá

Universidade de São Paulo, Brasil

Urbano Cavalcante Filho

Instituto Federal da Bahia, Brasil
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
Universidade de São Paulo, Brasil

Revista Linha D'Água

Equipe técnica

Revisão e normalização de Língua Portuguesa

André de Oliveira Matumoto

Universidade de São Paulo, Brasil

Nathalia Akemi Sato Mitsunari

Universidade de São Paulo, Brasil

Theodoro Casalotti Farhat

Universidade de São Paulo, Brasil

Verônica dos Santos Modolo

Universidade de São Paulo, Brasil

Yuri Andrei Batista Santos

Universidade de São Paulo, Brasil
Université Paris Cité, França

Revisão da Língua Inglesa

André de Oliveira Matumoto

Universidade de São Paulo, Brasil

Theodoro Casalotti Farhat

Universidade de São Paulo, Brasil

Verônica dos Santos Modolo

Universidade de São Paulo, Brasil

Revisão da Língua Francesa

Nathalia Akemi Sato Mitsunari

Universidade de São Paulo, Brasil

Yuri Andrei Batista Santos

Universidade de São Paulo, Brasil
Université Paris Cité, França

Assistência editorial

Theodoro Casalotti Farhat

Universidade de São Paulo, Brasil

Editoração

Gabriel Isola-Lanzoni

Universidade de São Paulo, Brasil

Revista Linha D'Água

Indexadores



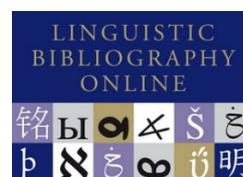
Web of Science - ESCI
Emerging Sources Citation Index
Presente no JCR desde 2020



Latindex
Sistema Regional de Información en Línea para
Revistas Científicas de América Latina, el Caribe,
España y Portugal



MLA
Modern Language Association Database



Linguistic Bibliography



DOAJ
Directory of Open Access Journals



REDIB
Red Iberoamericana de Innovación y
Conocimiento Científico



Diadorim
Diretório de Políticas Editoriais das Revistas
Científicas Brasileiras



EZB
Elektronische Zeitschriftenbibliothek
(Biblioteca de Periódicos Eletrônicos)



OAJI
Open Academic Journals Index



Google
Google Scholar

Revista Linha D'Água

v. 35, n. 3 – set.-dez. 2022

Editor-chefe

Paulo Roberto Gonçalves-Segundo

Universidade de São Paulo, Brasil

Editores convidados - v. 35, n. 3 – set.-dez. 2022

Yuri Andrei Batista Santos

Universidade de São Paulo, Brasil
Université Paris Cité, França

Daniela Nienkötter Sardá

Universidade de São Paulo, Brasil

Urbano Cavalcante Filho

Instituto Federal da Bahia, Brasil
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão científica - v. 35, n. 3 – set.-dez. 2022

"Estudos comparativistas – Literatura comparada & estudos interartes"

André Luis Mitidiei (UESC, Brasil)
Ariane Avila Neto de Farias (IFFar, Brasil)
Arlete Higashi (USP, Brasil)
Camila Capitani (USP, Brasil)
Cíntia Martins Sanches (IFSP, Brasil)
Cristiano Augusto da Silva (UESC, Brasil)
Felipe Lima da Silva (UERJ, Brasil)
Gláucia Davino (UNESP, Brasil)
Greicy Pinto Bellin (UFPR, Brasil)
Inara de Oliveira Rodrigues (UESC, Brasil)
Isaías Francisco de Carvalho (UESC, Brasil)
Jorge Benedito de Freitas Teodoro (UFMG, Brasil)
Letícia Laurindo de Bonfim (UFSC, Brasil)
Lilian Greice dos Santos Ortiz da Silveira (IFSul, Brasil)
Lívia Penedo Jacob (UERJ, Brasil)
Lucas Piter Alves-Costa (UFSM, Brasil)

Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento
(Universidade da Madeira, Portugal)
Marlúcia Mendes da Rocha (UESC, Brasil)
Mauro Nicola Póvoas (FURG, Brasil)
Miriam Bauab Puzzo (UNITAU, Brasil)
Mônica Pereira de Santana (UFBA, Brasil)
Nivana Ferreira da Silva (IFBA, Brasil)
Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa (USP, Brasil)
Renan Salmistraro (Unicamp, Brasil)
Rosana Maria Ribeiro Patrício (UEFS, Brasil)
Sueli Pinheiro da Silva (UEPA, Brasil)
Tatiane Reghini Mattos (USP, Brasil)
Tássia do Nascimento (UFRJ, Brasil)
Vânia Lúcia Menezes Torga (UESC, Brasil)
Vera Lúcia Bastazin (PUC/SP, Brasil)
Wagner José Moreira (CEFET-MG, Brasil)

Sumário

Editorial

Abordagens comparativistas nos estudos literários e interartes

Comparative approaches in literary and interarts studies

1-10

Yuri Andrei Batista Santos
Daniela Nienkötter Sardá
Urbano Cavalcante Filho
Paulo Roberto Gonçalves-Segundo

Artigos originais

Arquiatria edgariana: Edgar Allan Poe e a imagética arquitetônica da mente

11-26

Débora Souza da Rosa

Alheamentos, desassossego, aniquilamento: leituras de Edgar Allan Poe e Bernardo Élis sob o viés do comparatismo

27-40

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

O indígena como lugar comum nas disputas retóricas coloniais: uma abordagem comparativa dos relatos de Staden, Thevet, Léry e Knivet

41-59

Girleane Santos Araújo
Paula Regina Siega

Eclipse do romance: autoconsciência narrativa e fatias de vida em Huxley, Döblin e Waugh

60-81

Raphael Valim da Mota Silva

As guardiãs das tradições religiosas: a representatividade das nochês em Os Tambores de São Luís e na poesia Comando Doce

82-98

Welida Maria Gouveia Silva
Rubenil da Silva Oliveira

Édipo, G. H. e o drama da existência: o heroísmo na deseroização 99-112

Luã Leal Gouveia
Claudia Letícia Gonçalves Moraes

O sublime efrástico dos vídeos musicais: um *travelling* literário a partir da letra 113-138

Francisco Ricardo Silveira

Cinematização, transcrição e adaptação: aspectos sobre o poético nas relações intersemióticas de Abril Despedaçado 139-153

Francisco Heitor Pimenta Patrício
Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade

A posição das imagens - Texto, fotografia e cinema. Didi-Huberman sobre Benjamin, Brecht e Pasolini 154-170

Marcelo Cordeiro de Mello

Cor e som: interfaces significantes na obra de Sonia Coutinho 171-183

Lilian Santana da Silva

Tradução

Artes cênicas e interdisciplinaridade: o interartístico em questão 184-197

Marie-Christine Lesage - autora
Daniela Nienkötter Sardá - tradutora
Guilherme Soares dos Santos - tradutor

Entrevista

Entrevista com Daniela Galdino: estética literária e fotográfica em diálogo - uma encruzilhada epistemológica 198-206

Daniela Galdino - entrevistada
Elisiane Santos de Matos - entrevistadora

Resenha

Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes
Urbano Cavalcante Filho

207-213

Editorial

Abordagens comparativistas nos estudos literários e interartes

Yuri Andrei Batista Santos

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Université Paris Cité, Paris, França

batista.yuriandrei@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-3805-0586>

Daniela Nienkötter Sardá

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

danielasarda@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-7128-2469>

Urbano Cavalcante Filho

Instituto Federal da Bahia, Ilhéus, Brasil
Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

urbanocavalcante@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1429-5300>

Paulo Roberto Gonçalves-Segundo

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

paulosegundo@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-5592-8098>

Ao pensarmos os processos, métodos e abordagens comparativistas no campo da linguagem, não podemos deixar de lado, na apresentação desse campo epistemológico, as abordagens desenvolvidas no âmbito da relação do sujeito com as diferentes formas do estético, inclusive as estéticas literárias. Orientados pelas contribuições de pensadores como Mikhail Bakhtin (1895-1975), Pável Medviédev (1891-1938) e Valentin Volóchinov (1895-1936), reconhecemos, assim, o conceito de diálogo como chave interpretativa que possibilita a inter-relação de ideias no plano da linguagem. Recorrente nos trabalhos de Bakhtin, a noção de diálogo assinala a potência da linguagem e seu poder de aproximação de espaços-tempos, de culturas, de línguas e de vozes sociais.

O reconhecimento da centralidade desse conceito e de sua natureza é concomitante à percepção de como esses aspectos se materializam nos trabalhos de tais pensadores. Evidenciando o que podemos chamar de uma postura dialógica, suas produções partem de uma meditação sobre a linguagem, ao aproximarem diferentes línguas (russo, inglês, alemão, francês, latim, grego clássico etc.), diferentes culturas em diferentes contextos históricos, bem como de obras que remontam a diferentes formas estéticas (literatura, música, teatro, escultura, pintura e dança). Em suma, ao tratarmos do diálogo nessa perspectiva, enfatizamos a maneira pela qual este enseja uma abordagem comparativista, centrada na inter-relação de objetos estéticos, considerando tanto a forma, o material e o conteúdo que constitui cada um deles,

LINHA D'ÁGUA

quanto os elementos exteriores que igualmente incidem sobre suas respectivas construções e acabamentos.

Nossa breve incursão inicial no conceito bakhtiniano de diálogo nos permite discutir a construção de percursos e tradições comparativistas em dois campos específicos, situados na grande área dos estudos da linguagem: o campo dos estudos literários e o campo dos estudos interartes¹.

A comparação é atividade culturalmente integrada à maneira pela qual os grupos sociais constroem e partilham o conhecimento, graças a processos associativos, generalizantes e diferenciais. A centralidade da comparação enquanto método de observação e explicação dos diferentes fenômenos do mundo possibilita exercícios analíticos que, além de caracterizarem os estudos comparativos, revestem-lhes de formas específicas de ser e de fazer estudos comparados nas diversas áreas do conhecimento.

De acordo com Tânia Carvalhal (1986), “[o] surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais” (p. 8). Dessa forma, o termo “estudo comparado” começa a ser utilizado na Europa. É inicialmente na França que são estabelecidas muitos dos princípios da disciplina em apreço e a posterior visualização da área enquanto campo disciplinar. Segundo Eduardo Coutinho (2001), o questionamento dessa caracterização, que muito ecoou e por vezes ainda ecoa no meio acadêmico, coaduna-se com a possibilidade de se deparar com imprecisões ou indeterminações metodológicas no momento de se delimitar um objeto a ser estudado através do prisma comparativista. Como sugere Ben Hutchinson (2018), ainda, os diferentes pressupostos e orientações metodológicas em torno do comparativismo compreendem de forma relativamente descentralizada os escopos dos trabalhos de pesquisadores, as tendências e até o que se convencionou chamar de escolas.

Enquanto o termo “estudo comparado” se confunde com a designação do campo, o recurso comparativista nos estudos literários transita entre diferentes percepções ao longo do tempo — ora com um teor historicista, em proveito de um domínio de tradições literárias, linguísticas e culturais distintas por parte dos pesquisadores (além de uma busca por relações causais nas obras e nas trajetórias dos autores); ora com um teor formalista, pensando-se a relação entre obras que representam pontos de vista distintos dentro de uma mesma comunidade cultural, aproximando-a da teoria literária e de aspectos formais da construção do texto. Posteriormente, observa-se a valorização de elementos exteriores aos objetos literários e à linguagem literária, respaldados no já mencionado aporte bakhtiniano, enfatizando a comparação como um procedimento que torna visíveis tensões na interação dialética entre as dimensões textuais, intertextuais e extratextuais.

¹ Para um panorama dos estudos comparativos nas ciências da linguagem, cf. Sardá; Cavalcante Filho; Santos; Gonçalves-Segundo, 2022.

Sem aspirar a um ponto de vista abrangente, entre as distintas abordagens e transformações desses percursos no âmbito da Literatura Comparada, ressaltamos como a cena contemporânea estabelece padrões para o método comparativista nos estudos literários. Conforme apresentam Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter, Marianna Ilgenfritz Daudt (2021), em um ensaio introdutório do livro resultante dos trabalhos do XVII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC):

A ideia de comparação que se encontra no próprio nome da Literatura Comparada remete, na verdade, a um paradoxo, pois a Literatura Comparada se refere muito mais a colocar objetos, literaturas e culturas em relação e em articulação, criando, desta forma, novas possibilidades de análise, de métodos e de abordagens, do que a meramente compará-los, uma vez que a comparação estrita exigiria uma equivalência de sentidos. Ora, a Literatura Comparada busca justamente o exercício do discrepante, da diferença e do contraste. (NEUMANN, RICHTER, DAUDT, 2021, p.7)

Acreditamos que o tema central que dá o tom às discussões do congresso (e, por conseguinte, ao livro organizado posteriormente) reflete as tendências contemporâneas dos estudos comparativistas. “Diálogos transdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia” põe no centro das atenções essas disciplinas por meio do comparativismo que tem caracterizado a aquisição de conhecimentos em diferentes áreas. A transversalidade faz da Literatura Comparada uma zona de convergência e de contato, ao acolher diferentes possibilidades de interação entre culturas, problemas sociais, ideologias, campos epistemológicos, os quais direta ou indiretamente concretizam-se nas diversas produções literárias.

O estudo comparado contemporâneo parte, antes de tudo, de uma problematização que tem por intuito questionar e explicitar os diferentes pontos de vista e tensões entre obras, literaturas e discursos, resultantes das escolhas teóricas, metodológicas e analíticas feitas pelo pesquisador. O encontro do diverso, sem incorrer no risco antecipado por Hutchinson (2018) de subalternizar, sobrepujar ou normatizar singularidades culturais, busca, pelo contrário, valorizar e reconhecer a pluralidade constitutiva da linguagem literária em sua relação concreta com os sujeitos e com os diferentes campos de interação humana.

Os estudos interartes, por sua vez, também surgem da comparação. Claus Clüver, um nome importante nesse campo de estudos, explica como os estudos interartes mantêm, desde o início, uma relação estreita com a Literatura Comparada:

Há décadas, na condição de comparativista, tenho trabalhado com a “comparação” da Literatura com algo que, embora seja de outra ordem em relação à Literatura, possa ser submetido, juntamente com esta, a um conceito geral que costumamos chamar de “arte”. Minha área de interesse foi denominada nos EUA, por muito tempo, “Artes Comparadas”, termo compreensível apenas para aqueles que o associavam a “Literatura Comparada”. Hoje em dia, a área em que atuo recebe, em inglês, o nome de “Interarts Studies”, que corresponde a “Estudos Interartes” [...] em português [...] (CLÜVER, 2006, p. 11)

Como sugerem Alexandre Siqueira de Freitas e Geraldo Tadeu Teixeira (2020), o campo dos estudos interartes apresenta uma trajetória considerável que lança uma luz sobre as intersecções das diferentes manifestações artísticas. Tem-se, nessa linha, uma área amplamente influenciada pelas diferentes categorias tecnológicas, ao explorar trilhas já abertas, no que toca as respectivas estéticas envolvidas, e ao percorrer caminhos únicos que se beneficiam do contato entre diferentes perspectivas teóricas, orientações metodológicas e expressões de linguagem.

No mundo todo a área tem-se desenvolvido cada vez mais. Recentemente, em Portugal, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) criou uma Licenciatura em Literatura e Estudos Interartes², cujo objetivo é “proporcionar a aquisição de conhecimentos no âmbito dos Estudos Literários e dos Estudos Interartes, com destaque para a Literatura Portuguesa e privilegiando perspectivas teórico-críticas de carácter comparatista, intermedial e intercultural”, além de permitir aos futuros formados atuarem, entre outras, em instituições culturais. No Brasil, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, organizou, em março deste ano, o colóquio “Interartes: derivas e contágios”, argumentando que “[...] o pensamento e as práticas da arte sempre foram marcados por atravessamentos, reconfigurações, zonas de indiscernibilidade, impurezas e limiares”³. O objetivo do evento foi:

[...] discutir a deriva das expressões artísticas, considerando alguns de seus múltiplos aspectos e a complexidade dessas relações. Foram sugeridos trabalhos que percorressem as intersecções singulares que articulam mídia e corpo, tecnologia e estética, arte e vida, dentre outras possíveis interações. O colóquio insere-se em um projeto mais amplo intitulado “Figurações Interartes”, envolvendo desdobramentos em Portugal e na Argentina⁴.

Os eixos de investigação do evento supracitado foram: 1) Criações Interartes: Atravessamentos conceituais; 2) Diálogos Interartes: Perspectivas histórico-filosóficas; 3) Tensões Interartes: Problemas estético-políticos e 4) Materialidades Interartes: Experimentações tecnomidiáticas.

Pensando, pois, no desenvolvimento das tecnologias midiáticas na contemporaneidade, tanto a literatura quanto as outras artes (como a pintura, a música, o cinema etc.) têm estabelecido relações muito próximas com a perspectiva multimidiática. Muitos pesquisadores têm voltado sua atenção para a elaboração de um constructo teórico voltado para o estudo da *intermedialidade* (termo novo, mas que se refere a um processo antigo), ao considerar, nos anos 1990, “a reconcepção do que seria arte e a inclusão, nas investigações, de gêneros não artísticos como as mídias e suas interrelações”, conforme afirma em entrevista Thaís Flores Nogueira

² Disponível em: <https://comunidadeculturaarte.com/universidade-do-porto-cria-licenciatura-que-relaciona-literatura-com-cinema-musica-teatro-e-artes-visuais/> Acesso em: 27 jul. 2022.

³ Disponível em: <https://www.congressointerartes.com.br/> Acesso em: 25 out. 2022.

⁴ Disponível em: <https://www.congressointerartes.com.br/> Acesso em: 25 out. 2022.

Diniz, pesquisadora dedicada aos estudos da intermedialidade e aos estudos interartes (cf. LUZ; WALLAU; MARINS, 2021, p. 3).

Considerado um campo independente dos estudos em Literatura Comparada, os estudos intermediários têm-se fortalecido dentro e fora do Brasil. É o caso, por exemplo, do grupo *Intermídia: núcleo de estudos sobre intermedialidade*, da UFMG, e cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq; grupo esse cujo objetivo é “o estudo/análise de obras contemporâneas constituídas de textos em diferentes mídias, incluindo espetáculos teatrais, filmes considerados ‘adaptações’, histórias em quadrinhos, ecfrases, instalações, canções e outras”⁵. O grupo conta com pesquisadores oriundos de diversas áreas do conhecimento, como da Faculdade de Letras, da Escola de Belas Artes, da Escola de Música e do Departamento de Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, além de contar com parcerias de pesquisadores estrangeiros, como os do Centro de Estudos sobre a intermedialidade em Montreal, a *International Society of Intermedial Studies*, a *International Society of Word and Image Studies* (IAWIS/ AIERTI). Entre as atividades desenvolvidas pelo grupo, merece destaque a tradução de muitos textos feitos por pesquisadores dos trabalhos dos estudiosos da intermedialidade, e a preocupação dos seus membros com a maneira como a área enfrenta os desafios das produções artísticas contemporâneas, principalmente no que respeito ao ensino e à “leitura” adequada de tais produções nos dias atuais, já que estas resultam do diálogo entre diferentes artes e mídias distintas.

“Diálogo”, palavra com a qual abrimos este ensaio, permite também a visualização da zona de contato entre diferentes manifestações estéticas, e se relaciona intimamente com os estudos comparados em literatura. Na esteira da inegável relação entre textos e discursos — difundida nos trabalhos de Bakhtin e do Círculo, bem como em outras teorias que se dedicam a estudar, por exemplo, a sinestesia e as relações intersemióticas —, as propostas de investigação que aproximam diferentes formas de arte em diferentes mídias têm crescido nos últimos tempos, merecendo, por isso, ser estudadas e divulgadas.

O presente número contou com contribuições de pesquisadoras e pesquisadores de diversas universidades brasileiras e estrangeiras. Na seção artigos, foram dez os textos aprovados, além da tradução de um artigo recentemente publicado na revista *L'Annuaire théâtrale* (atual *Percées – Explorations en arts vivants*). O número conta, além disso, com uma entrevista com uma pesquisadora e escritora brasileira da área da literatura, e com a resenha de uma obra publicada este ano pela editora Pontes, intitulada “Tradução, comparatismo e estudos interartes”.

⁵ Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/nucleos/intermidia/> Acesso em: 01 nov. 2022.

No campo da Literatura Comparada, temos como primeira contribuição o artigo “Arquiatria edgariana: Edgar Allan Poe e a imagética arquitetônica da mente”, de Débora Souza da Rosa, pesquisadora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Partindo do pressuposto teórico da fenomenologia da imaginação do filósofo e poeta Gaston Bachelard, e tomando como objeto de análise dois contos de Edgar Allan Poe, “The Tell-Tale Heart” e “William Wilson”, a autora analisa as formas poéticas espaciais dos contos, em comparação com *Archiatric*, a série de imagens arquitetônicas das mentes condicionadas por psicopatologias, do ilustrador italiano contemporâneo Federico Babina. A análise dos contos permite à autora argumentar que as imagens poéticas espaciais construídas nos contos de Edgar Allan Poe “não apenas ilustram estados psíquicos conturbados, mas que, pela sua eficiência, tornaram-se referências numa educação estética da loucura”.

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, pesquisadora da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), analisa no artigo intitulado “Alheamentos, desassossego, aniquilamento: leituras de Edgar Allan Poe e Bernardo Élis sob o viés do comparatismo” os contos “Sombra”, de Edgar Allan Poe, e “O louco da sombra”, de Bernardo Élis. A autora mostra como as obras de dois autores tão diferentes — separados por uma grande distância geográfica e temporal — guardam semelhanças ao abordarem temas universais como o medo, a indiferença e o aniquilamento. O artigo de Carneiro traz, ainda, importantes reflexões teóricas e metodológicas sobre a Literatura Comparada e sobre a razão de ser dos estudos comparatistas.

Em “O indígena como lugar comum nas disputas retóricas coloniais: uma abordagem comparativa dos relatos de Staden, Thevet, Léry e Knivet”, Paula Regina Siega e Girleane Santos Araújo, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), estudam a literatura de viagem a partir dos discursos coloniais materializados nos relatos quinhentistas de quatro viajantes que estiveram no Brasil no século XVI (o alemão Hans Staden, os franceses André Thevet e Jean de Léry, e o inglês Anthony Knivet). As autoras mostram como diversos modelos interpretativos, provenientes de distintas realidades histórico-sociais, orientaram a produção e o compartilhamento das opiniões dos viajantes sobre o indígena brasileiro. O estudo permitiu confirmar — a partir da noção de *topoi*, ou tópicos do discurso, e dos estudos sobre a história e mentalidade coloniais, de acordo com os diferentes relatos de viagem — que as opiniões ora depreciativas, ora valorativas acerca do indígena não dão conta de explicar os mais variados fatores que caracterizam a realidade deste último.

Raphael Valim da Mota Silva, da Universidade de São Paulo (USP), realiza um estudo comparativo em torno do conceito “crise do romance”, em “Eclipse do romance: autoconsciência narrativa e fatias de vida em Huxley, Döblin e Waugh”, e considera o século XX como um período decisivo para tanto. O autor toma três romances publicados na década de 1920/30: *Contraponto* (1928), de Aldous Huxley, *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e *Vile Bodies* (1930), de Evelyn Waugh. Em seu artigo, o autor também argumenta que esses três autores de diferentes nacionalidades (dois ingleses e um alemão), assim como suas respectivas obras (tidas como “estruturas pensadas e metapoéticas”), demonstraram consciência

das crises estética, histórica e social que marcaram a primeira metade do século XX; com isso, apresentaram novas respostas para o gênero novelístico modernista, ao recorrer a procedimentos que envolvem contenção e dispersão, variação de pontos de vista, polifonia e autorreflexividade formal.

No artigo “As guardiãs das tradições religiosas: a representatividade das *nochês* em Os Tambores de São Luís e a poesia Comando Doce”, os autores Rubenil da Silva Oliveira e Welida Maria Gouveia Silva, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), analisam comparativamente as *nochês*, mulheres negras, sacerdotisas e líderes nos terreiros de candomblé, representadas na obra “Os tambores de São Luís”, de Josué Montuello, e no poema “Comando Doce”, de Juraci Tavares. O foco do trabalho é, por um lado, observar como a representação da mulher negra assume um espaço de protagonismo e centralidade na tradição religiosa do candomblé, marcada nas obras pelos ritos materializados no espaço literariamente construído dos terreiros. Por outro lado, o estudo também mostra como as práticas religiosas *jeje-nagôs*, oriundas dos povos iorubas com seus símbolos e rituais, continua sendo uma forma de resistência à dominação branca. Graças à comparação, percebe-se como em ambas as obras as mulheres negras são agentes sociais na construção e manutenção do caráter de ancestralidade que organiza suas respectivas comunidades religiosas; terreiros não são apenas lugares de orações, mas de preservação das tradições, dos costumes, da cultura e da identidade negra.

Encerrando as contribuições no campo da Literatura Comparada, temos o artigo de Luã Leal Gouveia e Claudia Letícia Gonçalves Moraes, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), intitulado “Édipo, G. H. e o drama da existência: o heroísmo na deseroização”. Na consideração da Literatura Comparada enquanto zona de contato, o estudo aproxima os protagonistas das obras “A paixão segundo G. H.”, da autora Clarice Lispector, e “Édipo rei”, de Sófocles, discutindo a partir de uma análise comparatista a percepção do herói trágico. Ao centralizar a discussão na figura de Édipo e G. H., ambos percebidos como heróis trágicos, os autores propõem uma leitura que problematiza a constituição desses personagens sob o signo ambivalente da *deseroização*. Em outras palavras, os paralelos construídos entre a descrição dos personagens mostram como a travessia pela existência humana — passar pela perda para ganhar — constitui a principal virtude do herói trágico.

No campo dos estudos interartes, temos inicialmente o trabalho de Francisco Ricardo Cipriano Silveira, da Universidade de Coimbra, intitulado “O sublime efrástico dos vídeos musicais: um *travelling* literário a partir da letra”, que explora em que medida o formato de “arte da imagem em movimento” é singular na concepção intersemiótica dos vídeos musicais. Por meio da categoria denominada pelo autor de *sublime efrástico*, aproximam-se duas linguagens artísticas — literatura e audiovisual — ao se analisar a construção dos videoclipes. A proposta sugerida parte do videoclipe “Bachelorette”, dirigido por Michel Gondry (1997) e vinculado a uma canção da cantora islandesa Björk, e problematiza a existência de uma especificidade literária na relação entre a literatura e os vídeos musicais.

Em “Cinematização, transcrição e adaptação: aspectos sobre o poético nas relações intersemióticas de *Abril Despedaçado*”, Francisco Heitor Pimenta Patrício e Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade, da Universidade Regional do Cariri, aproximam o livro “*Abril Despedaçado*” (1978), de Ismail Kadaré, e o filme homônimo de Walter Salles (2001), a fim de explorar as possíveis relações intersemióticas entre eles. Partindo da consideração de elementos poéticos nas duas obras como uma base para a construção do diálogo comparativo, o trabalho problematiza a relação entre literatura e cinema mediante os conceitos de adaptação, transcrição e cinematização. Na perspectiva dessas teorias, a leitura proposta pelos autores assinala, entre outras coisas, como os traços poéticos, identificáveis nos diferentes meios semióticos, podem suscitar a existência de significados compartilhados entre uma obra e outra, ainda que a adaptação seja aqui considerada tanto um processo como um produto.

Marcelo Cordeiro de Mello, pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no artigo intitulado “A posição das imagens – Texto, fotografia e cinema. Didi-Huberman sobre Benjamin, Brecht e Pasolini”, analisa obras de Bertolt Brecht e de Pier Paolo Pasolini nas quais a palavra escrita dialoga com imagens. Mello tem como base as reflexões de Georges Didi-Huberman sobre a obra desses dois artistas, de modo que ele transita entre literatura, fotografia e cinema, ao se servir do conceito de montagem como um ponto de partida essencial em suas análises.

Lilian Santana da Silva, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), no artigo intitulado “Cor e som: interfaces significantes no trabalho de Sonia Coutinho”, a partir de uma discussão em torno das relações entre literatura e música, propõe-se a lançar uma luz nas discussões sobre as narrativas da autora baiana Sônia Coutinho, que, ao integrar a construção verbal e musical, evidencia a arte como produtora de sentidos na constituição e representação das personagens femininas; temática, aliás, desconsiderada pelos críticos literários.

O artigo da pesquisadora da Université du Québec à Montréal (UQÀM), Marie-Christine Lesage, intitulado “Artes cênicas e interdisciplinaridade: o interartístico em questão”, poderá ser lido em português graças à tradução de Daniela Nienkötter Sardá (USP) e Guilherme Soares dos Santos (Université Paris-Sorbonne). No artigo, originalmente publicado na revista *L'annuaire théâtrale* (atual *Percées – Explorations en arts vivants*), a autora lembra que a interdisciplinaridade pode ser encarada de dois pontos de vista: o da epistemologia, e o das práticas artísticas. O artigo, dividido em duas partes, apresenta em detalhes esses dois pontos de vista, evidenciando, assim, a questão do interartístico.

Na seção de entrevistas, temos uma perspectiva única que ilustra a relação dialógico-comparativa nos estudos literários e interartes, abordada neste número da revista *Linha D'Água*. Entrevistada pela pesquisadora Elisiane Matos (UESC), a poeta, *performer*, mobilizadora cultural e professora da área de Literatura na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Daniela Galdino, aborda a composição da obra “Profundanças”, uma antologia literária-fotográfica escrita por mulheres, na perspectiva do diálogo interartes e das questões ético-estéticas que singularizam a composição da obra. A entrevista, então, discute o entrecruzamento

de linguagens e de olhares que constituem tanto Profundanças como os demais projetos em que Galdino está envolvida, sinalizando uma extensa trajetória que defende participação ativa de mulheres, em sua ampla definição, nos espaços artísticos, literários e editoriais.

O número é finalizado com uma resenha da obra “Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes”, publicada pela Pontes Editores, neste ano de 2022. Elaborada por Urbano Cavalcante Filho, professor e pesquisador do Instituto Federal da Bahia (IFBA), da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e da Universidade de São Paulo (USP), a obra resenhada foi organizada por coordenadores e membros do Grupo de Pesquisa GELCON (Estudos de literatura contemporânea: comparatismo, tradução e interartes), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Trata-se de uma coletânea com 15 trabalhos de pesquisadores do Brasil e do exterior distribuídos em 3 eixos: Estudos da Tradução, Literatura Comparada e Intermidialidade e Estudos Interartes.

Este número não teria sido possível sem o auxílio de inúmeros pareceristas de instituições brasileiras e estrangeiras: Universidade da Madeira: Funchal, Ilha da Madeira, Portugal; Universidade Estadual do Pará (UEPA), na região Norte; Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Instituto Federal da Bahia (IFBA), na região Nordeste; Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Instituto Federal de São Paulo (IFSP), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Universidade de Taubaté (UNITAU), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na região Sudeste; Instituto Federal Farroupilha, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Instituto Federal Sul-Rio-Grandense (IFSul) e Universidade Federal do Rio Grande (FURG), na região Sul.

A todos esses pareceristas expressamos, aqui, todo o nosso agradecimento. Agradecemos, também, à FAPESP pelo financiamento da pesquisa “A autobiografia em contrastes discursivos: memórias, discursos e diálogos” (processo nº 2019/02188-3), e à equipe editorial da revista *Linha D'Água* por, entre outras coisas, tarefas essenciais como revisão, tradução e diagramação.

Desejamos a todas e a todos uma excelente leitura!

São Paulo, dezembro de 2022.

Financiamento

Yuri Andrei Batista Santos agradece à FAPESP pelo financiamento da pesquisa “A autobiografia em contrastes discursivos: memórias, discursos e diálogos” (processo nº 2019/02188-3).

Referências

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ inter artes /inter media. *Aletria: Revista De Estudos de Literatura*, vol. 14, nº 2, jul.-dez. 2006, p. 11-41. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>.

COUTINHO, Eduardo. Introdução. In: COUTINHO, Eduardo. (Org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 7-12.

FREITAS, Alexandre. S. de; TEIXEIRA, Geraldo. H. T. S. Estudos interartes: Uma introdução. *Revista Farol*, 16(22), 130–138. 2020. DOI: <https://doi.org/10.47456/rev.v1i22.31276>.

HUTCHINSON, Ben. *Comparative Literature: A Very Short Introduction (Very Short Introductions)*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

LUZ, Cleber da Silva; WALLAU, Vanessa Luiza de; MARINS, Liliam Cristina. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 43, n. 1, e57725, 13 abr. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v43i1.57725>.

NEUMANN, Gerson R.; RICHTER, Cintea; DAUDT, Marianna I. Diálogos transdisciplinares In: NEUMANN, Gerson R.; RICHTER, Cintea; DAUDT, Marianna I. (Org). *Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia*. Porto Alegre: Class, 2021. p. 7-11.

SARDÁ, Daniela N.; CAVALCANTE FILHO, Urbano.; SANTOS, Yuri A. B.; GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo R. A análise de discursos comparativa e outras abordagens comparativistas em ciências da linguagem. *Linha D'Água*, v. 35, n. 2, p. 1-15. mai-ago 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v35i2p1-15>.

Editorial

Comparative approaches in literary and interarts studies

Yuri Andrei Batista Santos

University of São Paulo, São Paulo, Brazil
Université Paris Cité, Paris, France

batista.yuriandrei@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-3805-0586>

Daniela Nienkötter Sardá

University of São Paulo, São Paulo, Brazil

danielasarda@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-7128-2469>

Urbano Cavalcante Filho

Federal Institute of Bahia, Ilhéus, Brazil
State University of Santa Cruz, Ilhéus, Brazil
University of São Paulo, São Paulo, Brazil

urbanocavalcante@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1429-5300>

Paulo Roberto Gonçalves-Segundo

University of São Paulo, São Paulo, Brazil

paulosegundo@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-5592-8098>

In reflecting on the processes, methods, and comparativist approaches in the field of language studies, we cannot ignore the approaches developed in the context of the subject's relation to the various forms of the esthetic, including literary esthetics, in presenting this epistemological field. Guided by the contributions of thinkers such as Mikhail Bakhtin (1895-1975), Pavel Medvedev (1891-1938), and Valentin Voloshinov (1895-1936), we recognize the concept of dialogue as a guiding principle that enables the interrelation of ideas at the realm of language. The concept of dialogue, which permeates Bakhtin's works, refers to the power of language and its ability to unify locations, time periods, cultures, languages, and social voices.

The recognition of the centrality of this concept and its nature is accompanied by the perception of how these aspects materialize in the writings of these thinkers. Their works, which we could call dialogic, start from a reflection upon language, bringing together different languages (Russian, English, German, French, Latin, Classical Greek, etc.), different cultures in different historical contexts, and works based on different esthetic forms (literature, music, theater, sculpture, painting, and dance). In short, when we look at dialogue from this perspective, we emphasize the way in which it offers a comparativist approach that focuses on the interrelation between esthetic objects, taking into account both the form, material, and content that constitute each of them, as well as the external elements that have also influenced their respective constructions and elaborations.

LINHA D'ÁGUA

Our brief foray into Bakhtin's concept of dialogue allows us to discuss the construction of comparative paths and traditions in two specific areas located within the larger field of language studies: the field of literary studies and the field of interarts¹.

Comparison is an activity that is culturally integrated into the way social groups construct and share knowledge based on associative, generalizing, and differentiating processes. The centrality of comparison as a method for observing and explaining different phenomena in the world allows for analytical exercises that not only characterize comparative studies but also give them a specific way of being and conducting comparative studies in the different fields of knowledge.

According to Tânia Carvalhal (1986), “[t]he emergence of comparative literature is linked to the cosmopolitan current of thought that characterized the nineteenth century, a period in which comparing analogous structures or phenomena in order to extract general laws prevailed in the natural sciences” (p. 8). Therefore, the term “comparative study” began to be used in Europe. Many of the principles of the discipline under consideration and the subsequent visualization of the field as a disciplinary area were first established in France. According to Eduardo Coutinho (2001), the questioning of this characterization, which has and sometimes still reverberates in the academic environment, is consistent with the possibility of encountering methodological inaccuracies or indeterminacies when delimiting an object of study through the comparative prism. As Ben Hutchinson (2018) suggests, the various assumptions and methodological orientations associated with comparativism span researchers' fields of work, trends, and even what are commonly referred to as schools in relatively decentralized ways.

While the term “comparative studies” may be confused with the name of the field, the comparative resource in literary studies alternates over time between different understandings, sometimes with a historicizing emphasis in favor of a hegemony by researchers of different literary, linguistic, and cultural traditions (alongside a search for causal relationships in the works and in the lives of the authors); sometimes with a formalistic emphasis, reflecting on the relationship between works that represent different points of view within the same cultural community, which brings these studies closer to literary theory and formal aspects of text construction. Afterwards, it is possible to notice the valorization of elements outside literary objects and literary language, supported by the aforementioned Bakhtinian contributions, which highlights comparison as a procedure that makes visible tensions in the dialectical interaction between textual, intertextual, and extratextual dimensions.

Without aiming at a comprehensive point of view, among the different approaches and transformations of these paths in the framework of comparative studies, we emphasize how the contemporary scene sets standards for the comparative method in literary studies. As presented by Gerson Roberto Neumann, Cintea Richter, and Marianna Ilgenfritz Daudt (2021) in an

¹ For an overview of comparative studies in the language sciences, see Sardá, Cavalcante Filho, Santos, and Gonçalves-Segundo (2022).

introductory essay of the book that emerged from the proceedings of the XVII International Congress of the Brazilian Association of Comparative Literature (ABRALIC):

The idea of comparison, already contained in the name of Comparative Literature, in fact, points to a paradox, for comparative literature refers much more to relating and connecting objects, literatures, and cultures, thus creating new possibilities for analysis, methods, and approaches, than to merely comparing them, for a strict comparison would presuppose an equivalence of meanings. Comparative literature seeks precisely the discrepant, the difference, and the contrast. (NEUMANN, RICHTER, DAUDT, 2021, p. 7).

We believe that the central theme that set the tone for the discussions at the conference (and consequently for the subsequently organized book) reflects contemporary trends in comparative studies. “Diálogos transdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia” (“Transdisciplinary Dialogues: Literature, Humanities, Culture, and Technology”) brings these disciplines into focus through the comparatism that has shaped the acquisition of knowledge in the various fields. Transversality makes comparative literature a zone of convergence and contact, welcoming the different ways in which cultures, social problems, ideologies, and epistemological fields interact and are materialized, directly or indirectly, in the various literary productions.

The contemporary comparative study starts from an issue that aims to question and make clear the different points of view and tensions between works, literatures, and discourses that result from the theoretical, methodological, and analytical choices of the researcher. The encounter with diversity, without running the risk of subordination, superimposition, or normalization of cultural singularities anticipated by Hutchinson (2018), aims, on the contrary, to value and recognize the constitutive plurality of literary language in its concrete relationship with subjects and with the different spheres of human interaction.

Interarts studies, for their part, also arise from comparisons. Claus Clüver, an important name in this field, explains how interarts studies have had a close relationship with comparative studies from the beginning:

As a comparatist, I have been concerned for decades with “comparing” literature with something that, though of a different order with respect to literature, can be subjected along with it to a general concept we usually call “art”. My field of interest was for a long time called “Comparative Arts” in the United States, a term that was understandable only to those who associated it with “Comparative Literature.” Nowadays, the field in which I work is called “Interarts Studies” in English [...] (CLÜVER, 2006, p. 11)

As Alexandre Siqueira de Freitas and Geraldo Tadeu Teixeira (2020) suggest, the field of interarts studies shows considerable development, illuminating the intersections of different artistic manifestations. We are dealing with a field that is highly influenced by the different technological categories, exploring already open paths in terms of respective esthetics and following unique paths that benefit from the contact between different theoretical perspectives, methodological orientations, and semiotic expressions.

Around the world, the field has become more and more developed. In Portugal, the Faculty of Languages of the University of Porto (FLUP) recently launched a graduate program in literature and art studies, whose goal is “to enable the acquisition of knowledge in the field of literary studies and art studies, with a focus on Portuguese literature, favoring theoretical and critical perspectives of a comparative, intermedial and intercultural nature,” and to enable future graduates to work in cultural institutions, among others. In Brazil, the Graduate Program in Communication and Culture of the Federal University of Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ), with the support of the Foundation for Research Promotion of the State of Rio de Janeiro, organized the colloquium “Interarts: Drifts and Contagions” in March 2022, arguing that “[...] the thinking and practices of art have always been marked by crossings, reconfigurations, zones of indistinguishability, contaminations and thresholds.” The goal of the event was:

[...] to discuss the drift of artistic expression, considering some of its multiple aspects and the complexity of these relationships. Proposed works address the unique intersections between media and the body, technology and esthetics, art and life, and other possible interactions. The colloquium is part of a broader project entitled “Interarts Figurations,” which includes developments in Portugal and Argentina².

The research axis of the above event were: 1) Interarts Creations: Conceptual Crossings; 2) Interarts Dialogues: Historical-Philosophical Perspectives; 3) Interarts Tensions: Esthetic-Political Problems; and 4) Interarts Materialities: Technomedial Experiments.

Thus, thinking about the development of media technologies in the present time, both literature and other arts (such as painting, music, cinema, etc.) have established very close relations with the multimedia perspective. Many researchers have turned to the elaboration of a theoretical construct focused on the study of intermediality (a new term, but referring to an old process) when they considered in the 1990s “the reconceptualization of what art is and the inclusion of non-artistic genres such as the media and their interrelations in the studies”, as claims Thaïs Flores Nogueira Diniz, a researcher dedicated to the study of intermediality and interarts studies (cf. LUZ; WALLAU; MARINS, 2021, p. 3).

Intermedia studies, which are considered a field independent of comparative literature studies, have been strengthened inside and outside Brazil. This is the case, for example, of the group Intermedia: Intermediality Studies Center, from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), which is registered in the national Directory of Research Groups; a group whose objective is “the study/analysis of contemporary works consisting of texts in different media, including plays, films considered 'adaptations,' comics, ekphrasis, installations, songs, and others.” The group draws on researchers from various fields of knowledge, including the School of Arts, the School of Fine Arts, the School of Music, and the Department of Communication in the School of Philosophy and Human Sciences at UFMG. It also relies on partnerships with foreign researchers, such as those from the Center for Intermediality Studies in Montreal, the

² Available at: <https://www.congressointerartes.com.br/> Accessed on: October 25, 2022.

International Society of Intermedial Studies, and the International Society of Word and Image Studies (IAWIS/AIERTI). The group's activities include the translation of numerous texts produced by researchers in intermediality studies, as well as the members' engagement with the challenges posed by contemporary artistic productions, particularly in relation to teaching and the proper “reading” of these productions, which emerge from the dialogue between different arts and different media.

“Dialogue”, the word with which we open this essay, also allows us to visualize the convergence points between different esthetic manifestations and is closely related to comparative studies in literature. In the wake of the undeniable relationship between texts and discourses – expressed in the works of Bakhtin and the Circle, as well as in other theories dedicated to the study of synesthesia and intersemiotic relations, for example –, there has been a recent increase in research proposals that bring together different art forms in different media, and therefore deserve to be studied and disseminated.

This issue included contributions from researchers from several Brazilian and foreign universities. Ten texts were approved in the Articles section, in addition to the translation of an article recently published in the journal *L'Annuaire théâtrale* (currently *Percées - Explorations en arts vivants*). The issue also includes an interview with a Brazilian literary scholar and writer and a review of a book published this year by Pontes entitled “Translation, comparatism and interarts studies.”

In the field of comparative literature, our first contribution is the article “Edgarian Archiatric: Edgar Allan Poe and the architectonic imagery of the mind” by Débora Souza da Rosa, a researcher at the Federal University of Paraíba (UFPB). Starting from the theoretical assumption of the phenomenology of imagination proposed by philosopher and poet Gaston Bachelard, and exploring two short stories by Edgar Allan Poe, “The Tell-Tale Heart” and “William Wilson”, the author analyzes the poetic spatial forms of the stories in comparison with *Archiatric*, a series of architectural images by contemporary Italian illustrator Federico Babina depicting mental states affected by psychopathologies. The analysis of the short stories enables the author to argue that the poetic spatial images constructed in Edgar Allan Poe's short stories “not only illustrate troubled mental states, but by their efficiency they have become references in an esthetic education of madness.”

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, a researcher at the Federal University of Catalão (UFCAT), analyzes the short stories “Shadow” by Edgar Allan Poe and “O louco da sombra” by Bernardo Élis in the article “Alienation, restlessness, annihilation: readings on Edgar Allan Poe and Bernardo Élis within the framework of comparatism”. The author shows how the works of two very different authors – separated by considerable geographical and temporal distance – share commonalities when it comes to universal themes such as fear, indifference, and

annihilation. Carneiro's article also contains important theoretical and methodological reflections on comparative literature and the *raison d'être* of comparative studies.

In “The indigenous as a common place in colonial rhetoric battles: a comparative approach of the accounts by Staden, Thevet, Léry and Knivet”, Paula Regina Siega and Girleane Santos Araújo, of Santa Cruz State University (UESC), examine travel literature based on colonial discourses materialized in the accounts of four travelers who were in Brazil in the 16th century (the German Hans Staden, the French André Thevet and Jean de Léry, and the Englishman Anthony Knivet). The authors show how different interpretive models, derived from different historical and social realities, guided the production and exchange of travelers' views on Brazilian indigenous people. Drawing on the notion of *topoi* or topics of discourse and on studies on colonial history and mentality, depending on the different travelers' accounts, the study shows that the opinions, either pejorative or positive, about the indigenous population do not explain the different factors that characterize the reality of the latter.

Raphael Valim da Mota Silva of the University of São Paulo (USP), in “Eclipse of the novel: narrative reflexivity and slices of life in Huxley, Döblin and Waugh”, conducts a comparative study of the notion of “crisis of the novel,” with a focus on the 20th century. The author takes on three novels published in the 1920s/30s: *Counterpoint* (1928) by Aldous Huxley, *Berlin Alexanderplatz* (1929) by Alfred Döblin, and *Vile Bodies* (1930) by Evelyn Waugh. In the article, the author also argues that these three authors of different nationalities (two English and one German), as well as their respective works (understood as “structures of thought and metapoetics”), showed awareness of the esthetic, historical, and social crises that characterized the first half of the century. In doing so, they presented new responses to the modernist novel genre by resorting to procedures that included restraint and dispersion, variation of viewpoints, polyphony, and formal self-reflexivity.

In the article “The guardians of religious traditions: the representation of the *nochês* in *Os Tambores de São Luís* and *Comando Doce poetry*”, authors Rubenil da Silva Oliveira and Welida Maria Gouveia Silva, from the Federal University of Maranhão (UFMA), analyze comparatively the *nochês*, black priestesses and leaders of candomblé *terreiros* who are represented in the work “Os tambores de São Luís”, by Josué Montuello, and in the poem “Comando Doce”, by Juraci Tavares. The focus of the work is, on the one hand, to observe how the representation of black women occupies a space of protagonism and centrality in the religious tradition of candomblé, marked in the works by rites materialized in the literarily constructed space of the *terreiros*. On the other hand, the study also shows how the Jeje-Nagô religious practices, originating from the Yoruba people, with their symbols and rituals, continue to be a form of resistance to white domination. Thanks to the comparison, one can see how in both works black women are social agents in the construction and maintenance of the ancestral character that organizes their respective religious communities; *terreiros* are not only places for prayers, but also for the preservation of traditions, customs, culture, and black identity.

Concluding the contributions in the field of comparative literature is the article by Luã Leal Gouveia and Claudia Letícia Gonçalves Moraes, from the Federal University of Maranhão (UFMA), which is entitled “Oedipus, G.H. and the drama of existence: heroism in de-heroization”. Taking comparative literature as a contact zone, the study approaches the protagonists of the works *The Passion According to G.H.* by Clarice Lispector and *Oedipus Rex* by Sophocles and, drawing on comparative analysis, discusses the perception of the tragic hero. By focusing the discussion on the figures of Oedipus and G. H., both perceived as tragic heroes, the authors propose a reading that problematizes the constitution of these figures under the ambivalent sign of de-heroization. In other words, the parallels drawn between the characters' descriptions show how the traversal of human existence – the journey from loss to gain – is the main virtue of the tragic hero.

In the field of interarts studies, we first have the work of Francisco Ricardo Cipriano Silveira of the University of Coimbra, entitled “The ekphrastic sublime of music videos: a literary traveling starting from the lyrics”, which examines the extent to which the format of “moving image art” is unique in the intersemiotic conception of music videos. Through what the author calls the “ekphrastic sublime” category, two artistic languages – the literary and the audiovisual – are brought closer together in the analysis of the construction of music videos. The proposal starts from the music video “Bachelorette”, directed by Michel Gondry (1997) and connected to a song by the Icelandic singer Björk, and problematizes the existence of a literary specificity in the relationship between literature and music videos.

In “Cinematization, transcreation, and adaptation: poetic aspects of the intersemiotic relations in *Broken April*”, Francisco Heitor Pimenta Patrício and Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade of the Regional University of Cariri bring together the book *Broken April* (1978) by Ismail Kadaré and its adaptation *Behind the sun* by Walter Salles (2001) to examine the possible intersemiotic relations between them. Drawing on the poetic elements in both works as a basis for the construction of the comparative dialogue, the paper problematizes the relationship between literature and cinema through the concepts of adaptation, transcription, and cinematization. From the perspective of these theories, the reading proposed by the authors shows, among other things, how the poetic traces discernible in the different semiotic media can give rise to the existence of shared meanings between one work and the other, even if adaptation is considered here as both a process and a product.

Marcelo Cordeiro de Mello, a researcher at the Federal University of Minas Gerais (UFMG), in the article “The position of images – Text, photography and cinema. Didi-Huberman on Benjamin, Brecht and Pasolini”, analyzes the works of Bertolt Brecht and Pier Paolo Pasolini, in which the written word enters into dialogue with the image. Mello draws on Georges Didi-Huberman's reflections on the work of these two artists, moving between literature, photography, and cinema, and using the concept of montage as an essential starting point for his analyses.

Lilian Santana da Silva, from the Federal University of Alagoas (UFAL), in an article titled “Color and sound: significant interfaces in the work of Sonia Coutinho”, drawing on a discussion on the relations between literature and music, proposes to highlight the narratives of the Bahian author Sonia Coutinho, who, through the integration of verbal and musical constructions, emphasizes art as a producer of meaning in the constitution and representation of female characters; a subject, moreover, neglected by literary criticism.

The article by Marie-Christine Lesage, a researcher at the University of Québec at Montréal (UQÀM), entitled “Arts vivants et interdisciplinarité : l’interartistique en jeu” (“Theatre and Interdisciplinarity: The Interartistic at Issue”), can be read in Portuguese thanks to the translation by Daniela Nienkötter Sardá (USP) and Guilherme Soares dos Santos (Université Paris-Sorbonne). In the article, originally published in the journal *L'annuaire théâtrale* (currently *Percées - Explorations en arts vivants*), the author reminds us that interdisciplinarity can be considered from two points of view: that of epistemology and that of artistic practice. The article, divided into two parts, presents these two points of view in detail, thus shedding light on the question of the interartistic.

In the Interviews section, the reader will find a singular perspective that illustrates the dialogic-comparative relationship in literary and artistic studies that is addressed in this issue of *Linha D'Água*. Interviewed by Elisiane Matos (UESC), the poet, performer, cultural mobilizer and professor of literature at the State University of Bahia (UNEB), Daniela Galdino, talks about the creation of the work “Profundações”, a literary-photographic anthology written by women, from the point of view of the dialogue between the arts and the ethical-esthetic relation that characterize the work. The interview, then, discusses the intersection of languages and points of view that make up both *Profundações* and the other projects in which Galdino is involved, demonstrating an extensive trajectory that defends the active participation of women, in its broad definition, in artistic, literary and editorial spaces.

The issue ends with a review of the book *Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes* (*Translation, Comparatism and Interarts Studies*), published this year by Pontes Editores, written by Urbano Cavalcante Filho, a professor and researcher at the Federal Institute of Bahia (IFBA), the State University of Santa Cruz (UESC) and the University of São Paulo (USP), and organized by the coordinators and members of the research group GELCON (*Studies of contemporary literature: comparatism, translation, and interarts*) at the Federal Technological University of Paraná. It is a collection of 15 contributions by researchers from Brazil and abroad, distributed in three areas: Translation Studies, Comparative Literature and Intermediality, and Interarts Studies.

This edition would not have been possible without the help of numerous reviewers from Brazilian and foreign institutions: University of Madeira: Funchal, Madeira Island, Portugal; State University of Pará (UEPA), in the North Region; State University of Santa Cruz (UESC), State University of Feira de Santana (UEFS), Federal University of Bahia (UFBA) and Federal Institute of Bahia (IFBA), in the Northeast Region; Federal Center of Technological Education

of Minas Gerais (CEFET-MG), Federal University of Minas Gerais (UFMG), University of São Paulo (USP), São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Federal Institute of São Paulo (IFSP), Catholic University of São Paulo (PUC/SP), Campinas State University (Unicamp), University of Taubaté (UNITAU), Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and Rio de Janeiro State University (UERJ), in the Southeast Region; Federal Institute of Farroupilha, Federal University of Santa Maria (UFSM), Federal University of Paraná (UFPR), Federal University of Santa Catarina (UFSC), Federal Institute of Rio Grande do Sul (IFSul) and Federal University of Rio Grande (FURG), in the South region.

We would like to express our gratitude to all these reviewers. We also thank the São Paulo Research Foundation for funding the research “Autobiography in Discursive Contrasts: Memories, Discourses, and Dialogs” (project number 2019/02188-3) and the editorial team of the journal *Linha D'Água* for essential tasks such as proofreading, translation, and layout, among others.

We wish everyone an excellent reading!

São Paulo, December 2022.

Funding

Yuri Andrei Batista Santos would like to thank FAPESP (The São Paulo Research Foundation) for funding the research "Autobiography in discursive contrasts: memories, discourses, and dialogues" (process no. 2019/02188-3).

References

- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ inter artes /inter media. *Aletria: Revista De Estudos de Literatura*, vol. 14, nº 2, jul.-dez. 2006, p. 11-41. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>.
- COUTINHO, Eduardo. Introdução. In: COUTINHO, Eduardo. (Org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 7-12.
- FREITAS, Alexandre. S. de; TEIXEIRA, Geraldo. H. T. S. Estudos interartes: Uma introdução. *Revista Farol*, 16(22), 130–138. 2020. DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.v1i22.31276>
- HUTCHINSON, Ben. *Comparative Literature: A Very Short Introduction (Very Short Introductions)*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- LUZ, Cleber da Silva; WALLAU, Vanessa Luiza de; MARINS, Liliam Cristina. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 43, n. 1, e57725, 13 abr. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v43i1.57725>.

LINHA D'ÁGUA

NEUMANN, Gerson R.; RICHTER, Cintea; DAUDT, Marianna I. Diálogos transdisciplinares In: NEUMANN, Gerson R.; RICHTER, Cintea; DAUDT, Marianna I. (Org). *Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia*. Porto Alegre: Class, 2021. p. 7-11.

Translated by

André de Oliveira Matumoto 

University of São Paulo, São Paulo, Brazil
andrematumoto@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-3544-3576>

Theodoro Casalotti Farhat 

University of São Paulo, São Paulo, Brazil
farhat@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-9646-6301>

Verônica dos Santos Modolo 

University of São Paulo, São Paulo, Brazil
veronicamodolo@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-9355-136X>

Artigo / Article

Arquiatria edgariana: Edgar Allan Poe e a imagética arquitetônica da mente

Edgarian Archiatric: Edgar Allan Poe and the architectonic imagery of the mind

Débora Souza da Rosa 

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil

debora.rosa@academico.ufpb.br

<https://orcid.org/0000-0002-5234-2796>

Recebido em: 17/09/2021 | Aprovado em: 05/03/2022

Resumo

Estuda-se aqui a construção dos espaços internos em dois contos de Edgar Allan Poe que dialogam com os estudos psiquiátricos de seu tempo, constituindo uma espécie de arquitetura particular de patologias da mente, como a esquizofrenia ilustrada em "The Tell-Tale Heart" (2004 [1843]) e o transtorno dissociativo de identidade em "William Wilson" (2004 [1839]). Compara-se Archiatric, série de imagens arquitetônicas refletindo psicopatologias, do ilustrador Federico Babina, com o trabalho narrativo-imagético da prosa de Poe. Objetiva-se uma análise da construção arquitetônica dos contos, do modo como os espaços, tanto infra- quanto superestruturais e ornamentais, são dispostos para descrever estados psíquicos conturbados por psicoses que começam a ser pesquisadas pela moderna psiquiatria. Em uma hermenêutica peculiar da mente, Poe dialoga com arquétipos, mitos e fábulas ocidentais, trazendo imagens do inconsciente para espaços concretos. Os contos serão analisados, portanto, de acordo com o arcabouço conceitual da poética do espaço, de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Psicopatologias • A poética do espaço • Inconsciente coletivo • O Coração Delator • William Wilson

Abstract

This article examines the construction of interior spaces in two short stories by Edgar Allan Poe. These texts are aligned with the psychiatric studies of his times, creating an architecture of the pathologies of the mind, such as schizophrenia in 'The Tell-Tale Heart' (2004 [1843]) and dissociative identity disorder in 'William

Wilson' (2004 [1839]). The article proposes comparisons between Poe's narrative-pictorial prose and *Archiatric*, a series of architectural images reflecting psychopathologies by illustrator Federico Babina. The article analyzes the architectural construction of these short stories, and the ways in which both infra and superstructural, as well as ornamental spaces, are represented to describe turbulent psychic states on which modern psychiatry focuses. In his hermeneutics of the mind, Poe dialogs with Western archetypes, myths, and fables, translating images of the unconscious into concrete spaces. Therefore, the short stories will be analyzed according to the theoretical framework of Gaston Bachelard's poetics of space.

Keywords: Psychopathologies • The poetics of space • Collective unconscious • The Tell-Tale Heart • William Wilson

No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar nossa recalcitrância e, ao mesmo tempo, melhorar suas chances de êxito. Pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim. Falando de um modo geral, contudo, encontramos confirmação da segunda parte da nossa proposta - de que a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real.

- Sigmund Freud, em 'O Estranho' (1919)

Introdução

Em *Archiatric*, o ilustrador italiano contemporâneo Federico Babina (2017) propõe a arquitetura das mentes condicionadas por patologias psiquiátricas. Ele desenhou uma série de 16 silhuetas de casas, com formato simples e de cor preta, e preencheu seus interiores com imagens que evocam doenças como a esquizofrenia, a bipolaridade, o transtorno obsessivo-compulsivo, a narcolepsia, a ansiedade etc.

No *site* oficial de Babina (em que se encontram todas as obras em uma mesma página intitulada *Archiatric*), o ilustrador dispõe as imagens por meio de uma curta animação de 1 minuto e 39 segundos apenas, na qual cada uma das psicopatologias é apresentada em uma curta sequência temporal, a reconfiguração da silhueta da casa original, representada por meio de sua sombra – tudo isso ao som da música “Archiatric-amor Infinit”, de Elisabet Raspall (2019), que é, a um só tempo, perturbadora e melancólica. A combinação do movimento transformador da casa simples para a casa “doente” com a música que evoca perturbações físicas repetitivas com seus tons mais graves gera uma sensação geral de decadência, angústia, desespero. As imagens que a princípio são quase caricatas poderiam servir a um tema mais leve, talvez até cômico; ao serem apresentadas na sequência de um processo de desintegração, fragmentação ou toda sorte de surto persistente, tornam-se um espetáculo triste e assustador que convida a empatia de todos aqueles que são acometidos por esses sofrimentos. Defendo aqui que, de forma similar à obra de Babina, Edgar Allan Poe constrói, nos contos aqui estudados, imagens poéticas espaciais que não apenas ilustram estados psíquicos conturbados, como também, pela sua eficiência, tornaram-se referências em uma educação estética da loucura.

LINHA D'ÁGUA

Segundo o filósofo e poeta Gaston Bachelard (1978, p. 210), em *A poética do espaço*, “[o]s contos [de Poe] são medos da infância que se cumprem”. É a natureza arquetípica dessas imagens que comunica seu primitivismo, sua conseqüente potência, justificando a estética do terror transformadas pelo autor. Se a Psicanálise, essa ciência do século 19 em grande parte herdeira da “Era do Romance”, prescreve a narrativização do “eu” por meio de imagens presentes em sonhos e devaneios, pode-se dizer que foram em grande parte autores como Poe, E. T. A. Hoffman, as irmãs Brontë e tantos outros e seus estilos góticos que ofereceram as imagens poéticas e a própria estrutura imaginativa clássica com que comunicamos medos, traumas e desejos inconfessáveis.

Construindo pontes possíveis entre o inconsciente e o consciente, como afirma Bruno Bettelheim (1979) a respeito do papel dos contos de fadas na cultura ocidental, essas imagens poéticas parecem não apenas nos servir para fins de comunicação, como metáforas, mas ainda, em uma verdadeira educação psicoestética da imaginação e da mente, parecem materializar as topografias dos sonhos, do inconsciente (ou do pré-consciente)¹. Na busca de explicar fenômenos como este, Carl Jung (2000) formulou seu conceito de “inconsciente coletivo”, que seria o inconsciente habitado por estruturas arquetípicas que transcendem as épocas e as culturas específicas, como o arquétipo da Mulher Selvagem, do Velho Sábio, entre outros. Para o psicanalista, complementarmente a Freud, o inconsciente se apresenta em duas camadas: em uma, de fato, pessoal/individual, como pensara Freud, e em outra, impessoal/coletiva.

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2000, p. 15).

O conceito de “inconsciente coletivo” idealizado por Jung ajuda-nos a compreender como determinadas imagens e símbolos são comuns a todos os seres humanos, conformando, em última instância, uma base para a compreensão da própria natureza humana – que teria não apenas um funcionamento essencial e, portanto, resgatável e até investigável por meio da análise, mas, também, uma constituição estética própria e universal para a espécie, ainda que admitindo particularismos de natureza histórico-cultural. Ainda que a perspectiva jungiana

¹ É fundamental reconhecer que, em sua distinção conceitual entre consciente, pré-consciente e inconsciente, o próprio Freud propõe uma leitura topográfica (de três “andares”) da mente humana. Freud fazia uso de textos literários frequentemente em seus estudos de caso, como fez no famoso ensaio *Das Unheimliche (O estranho)*, de 1919, ao ilustrar a elaboração do seu conceito de *estranho* (familiar/não-familiar) a partir de imagens do conto “O Homem de Areia” (1816), de E. T. A. Hoffman.

reforce o argumento deste trabalho (de que os mestres do gótico teriam sabido traduzir esteticamente nossos estados psíquicos por meio desse repositório imagético de que já nos servimos, educando-nos, assim, a imaginação), a principal perspectiva adotada será a fenomenológica bachelariana que persegue as formas e as percepções das formas ainda mais apriorísticas e rudimentares, que valoriza o contato com os “fenômenos” do espaço independentemente do antes ou depois da aquisição da cultura.

Partindo da fenomenologia da imaginação de Bachelard, propõe-se aqui um estudo das imagens poéticas espaciais de dois contos de Poe: “The Tell-Tale Heart” (2004 [1843]) e “William Wilson” (2004 [1839]). Os espaços criados pelo autor fazem mais do que interpretar estados psíquicos em desequilíbrio: no esforço artístico por criar o novo, o autor origina imagens de loucura que, segundo a metafísica da imaginação de Gaston Bachelard, repercutem em seus leitores, ressonando em angústias, medos, em regiões obscuras do inconsciente, como que se lhes projetasse uma luz.

1 Arquitetura da loucura

As imagens não ordenam o inconsciente, mas elas podem ser ordenadas esteticamente, podem ser mapeadas e dotadas de sentido – como será feito pela Psicanálise –, e são integradas à linguagem com que comunicamos nossos sonhos, delírios, aflições a nós mesmos e ao mundo, e com que o mundo nos comunica o que também sente. O legado cultural do terror de algum modo dispõe esteticamente, se não necessariamente ordena, materiais reprimidos que não podem ser facilmente ordenados psiquicamente. Além disso, ele materializa por meio de imagens poéticas, e, portanto, anteriores ao pensamento, aquilo que do contrário talvez não fosse jamais se prestar ao saber, ao discurso, e permanecer na zona do desconhecido, do puro horror, do inominável e do ameaçador mundo da estigmatizada “loucura”.

Em sua obra, Bachelard (1978, p. 184) distingue claramente os objetos de análise do fenomenologista, preocupado com a “ontologia direta” das imagens poéticas, em seu “ser próprio, dinamismo próprio”, do objeto de estudo da psicanálise, que psicologiza as imagens e lhes busca as origens psíquicas, interpretando-as, costurando seus padrões, pensando um passado, um estágio anterior à imagem em si. Para o fenomenologista, a imagem é inovadora, “abala toda a atividade linguística [...] nos coloca diante da origem do ser falante” (BACHELARD, 1978, p. 187).

No presente estudo, a fenomenologia bachelariana e seus estudos da casa, do ninho, da geometria e da grandeza dos espaços poéticos serão a partida analítica para um estudo dos espaços da mente nos contos de Edgar Allan Poe, evitando psicologismos, mas pensando nas ressonâncias culturais dessas imagens e em como elas, talvez por partirem de arquétipos, organizam visualmente as patologias psiquiátricas, redesenhando as estruturas arquetípicas que tocam, integrando-se a elas, propiciando novas fontes de saber ao tratarem estética, e não-intelectualmente, do não-sabido. A perspectiva fenomenológica abrange o universo do novo na

literatura edgariana, enquanto a perspectiva psicanalítica de Freud (2006), no seu estudo sobre o fenômeno do “estranho” (*das Unheimliche*), no artigo “O ‘Estranho’”, de 1919, oferece a possibilidade interpretativa do novo que é, na verdade, o mais antigo, o não-familiar que causa estranhamento por surgir de um familiar que se acreditava reprimido².

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera na revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. [...] por essa repercussão, indo *de imediato* além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós. É depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície. (BACHELARD, 1978, p.187-8).

O frescor, a exuberância da imagem nova despertam, repercutem, antes da consciência, da racionalização do abalo estético. E, para mais, ela reescreve todo o material nostálgico, talvez até então plenamente inconsciente, que ela toca. A estética do terror pode, a um certo ponto, curar vários terrores, por desenhar rostos onde outrora houvera apenas sombras.

Em “The Tell-Tale Heart” (“O coração delator”), a arquitetura da velha casa em que o narrador vive com o “velho” (*old man*) revela-se gradativamente pelos sentidos com que ele busca dominar o espaço e, em última instância, a si mesmo. A mente se evidencia por meio das revelações feitas aos sentidos, começando por sua “audição” que, segundo ele, é “aguda”, e culminando na quase explosão cardíaca que se pode interpretar pelo surto psicótico climático do conto.

Não se sabe nada a respeito do narrador, nem sobre sua relação com o “velho”; apenas que eles vivem juntos e que, se podemos crer no que nos é narrado, seu crime não é nem passional e nem tem motivação pecuniária. Desde as primeiras palavras, percebe-se um estado mental agitado, desequilibrado, expresso linguisticamente pelo excesso de pontos de exclamação que lutam por manter a atenção do leitor/ouvinte, e travessões que marcam a hesitação da fala e o extremo nervosismo que ele mesmo assume sentir (POE, 2004, p. 117), bem como as frases interrogativas formuladas pela mente que se quer afirmar, mas não parece segura de si mesma e precisa consultar a quem deseja convencer de sua sanidade. Quando ele afirma “ouvir todas as coisas no céu e na terra [...] muitas coisas no inferno” (POE, 2004, p. 117)³, começam a distinguir-se os traços de uma psicose, possivelmente de uma esquizofrenia marcada por ilusões, por vozes, por pavores persecutórios.

² Freud conclui seu estudo etimológico da palavra *heimlich* (traduzida comumente por “familiar”) afirmando que “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*.” (FREUD, 2006, p. 244). Mais adiante, no mesmo artigo, ele atribui a essa curiosa ambivalência o aspecto psicanalítico que dá origem ao seu artigo, ao afirmar que “o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar; o prefixo ‘un’ [‘in-’] é o sinal da repressão.” (FREUD, 2006, p. 262).

³ Todos as traduções dos contos de Edgar Allan Poe são de minha autoria.

Para a esquizofrenia, Babina oferece a imagem de uma casa entrecortada irregularmente por linhas sinuosas, toda fragmentada, com o formato instável, fluido, como que pudesse desintegrar-se, misturando-se ao todo exterior. As únicas descrições da velha casa de “terrível silêncio” e do “quarto negro como um breu com a grossa escuridão” que se tem no conto de Poe (2004, p. 118) partem do narrador, de modo que seus cômodos, seus cantos, seus corredores, sua mobília, suas luzes e sombras são um misto da memória e da imaginação de uma mente psicótica.

Em seus estudos sobre a casa, Bachelard (1978, p. 201) explica que sua imagética sempre retorna em qualquer ambiente que evoque proteção, bem-estar, os espaços em que se podia sonhar com proteção, mas que as imagens e sensações do lar são reimaginadas nas cores dos sonhos, e podemos ser poetas da casa – “a poesia perdida” –, não seus historiadores. “[A] casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.” (BACHELARD, 1978, p. 201). Ela é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). Dois de seus “temas principais de ligação” são a sua verticalidade e a sua natureza concentrada, convidando “a uma consciência de centralidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). Ou seja, a casa onírica é toda ela dividida em camadas, por isso vertical, e possui, segundo o filósofo, a “concha inicial”, “o germe da felicidade central, seguro e imediato” (BACHELARD, 1978, p. 199) em torno da qual se empilham as camadas do ser. O ser é o bem-estar, resguardado pelos espaços de intimidade que têm um poder de atração. Tudo o que se relaciona à casa atrai e evoca o misto de memória e imaginação. Ela é “avessa a qualquer descrição”, “guarda sua penumbra” (BACHELARD, 1978, p.205).

2 A mente delatora em “The Tell-tale heart”

A casa concreta do narrador de “The Tell-Tale Heart”, ou a casa do velho em que ele vive sob condições desconhecidas (não se sabe se é parente, empregado ou o quê), não lhe oferece paz e não evoca o bem-estar da casa onírica. Como um animal ameaçado, ele afirma que seus sentidos são aguçados e quer usar isso como evidência de sua sanidade. Confia primordialmente em sua audição, mas é a audição que o trai, ao final, quando começa a acreditar que o som das batidas do coração que julgara ter fantasiado eram na realidade externos a ele, e o som torna-se mais intenso apesar das evidências de que os policiais não o escutavam, apenas ele, de tal modo que a audição acaba mesmo por lhe distorcer também a visão, dado que começa a ver “risos hipócritas” nos rostos dos policiais e a achar que “caçoam do seu horror” (POE, 2004, p. 121). No calor do desespero, o narrador revela o crime e onde escondeu o corpo. Suas ilusões de grandeza, sintoma recorrente de estados de esquizofrenia e bipolaridade, fizeram-no confiantemente convidar os policiais para se sentarem com ele sobre as tábuas corridas que deslocara pouco antes para esconder o corpo do velho – corpo que desmembrara.

“Os loucos não sabem de nada” (POE, 2004, p. 118), afirma o narrador, e prossegue seu monólogo contando com que dissimulação, cautela e calma ele colocou em prática seu plano, adentrando a alcova escura do velho por sete dias seguidos, durante a noite, e performando o ritual (bastante erótico) de introduzir a lâmpada no quarto bem demoradamente até que estivesse toda do outro lado, assim como a sua cabeça. Por sete dias, ele apenas observa o velho dormir, e pede que observemos sua saúde mental expressa na paciência de alcançar seu objetivo.

Na descrição de seu ritual macabro abundam preposições de lugar (“*in*”, “*within*”, principalmente) que demarcam bem as fronteiras entre interior e exterior, entre o domínio espacial dele e o do outro, do velho, ou, mais especificamente, do “olho [desse velho] que parecia o olho de um urubu – um olho azul pálido, com um filme sobreposto” (POE, 2004, p. 118). Nas preposições que marcam o adentrar do narrador no espaço íntimo do velho, vemos a dialética do exterior e do interior de que trata Bachelard, que tem, segundo o filósofo, “a nitidez decisiva da dialética do *sim* e do *não* que tudo decide. [...] O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. [...] Assim, a simples oposição geométrica se tinge de agressividade”. (BACHELARD, 1978, p. 335).

Essa oposição geométrica é, para o filósofo, muito empobrecedora e reducionista, pois impõe barreiras impossíveis de traçar na psique humana. As linhas sinuosas na casa esquizofrênica de Babina são, portanto, meramente simbólicas. Assim como as profusões de portas, entres e saíres no conto de Poe. Afinal,

[O] medo não vem do exterior. Ele também não é feito de velhas lembranças. Não tem passado. Não tem tampouco fisiologia. Nada tem em comum com a filosofia dos fôlegos interrompidos. O medo é aqui o próprio ser. Então para onde fugir, onde se refugiar? [...] O espaço é apenas um horrível no exterior no interior. (BACHELARD, 1978, p. 339).

O narrador aponta para as evidências empíricas da sua sanidade, tentando demonstrar com que clareza concluiu seus rituais e com que clareza é capaz de reconstituir os fatos. Falta-lhe, porém, a racionalidade das ações, ou ao menos uma relação de causa-efeito que seu público (ouvintes/leitores) julgue minimamente lógica dentro dessas convenções sociais padronizadas que tomamos por “normalidade”. A fundação da lógica própria e a evidência mais flagrante da patologia do narrador, ou seja, a fronteira, o limiar entre uma mente sã e outra doente, encontra-se precisamente no que ele chama, com letras maiúsculas, “Olho do Mal” (“*Evil Eye*”) – um olho dotado de algo sobrenatural jamais explicitado, um olho muito provavelmente cego, pelo que as descrições indicam, que parece pairar sozinho no horizonte dos seus piores medos. Para o narrador, sua justificativa é autoexplicativa, dela decorre a racionalidade e autocontrole de todas as suas ações – que ele descreve com uma abundância de advérbios que às vezes traem seu desequilíbrio.

Se “o medo é o próprio ser”, este Olho nada mais é do que o centro dele próprio, do narrador, tendo tomado sua “concha inicial”, o centro de sua casa real e de sua casa onírica, como um invasor, um predador que ele precisa, como um caçador cuidadoso muito sensível a

sons, abater na caída da noite. O olho é comparado ao olho de um abutre ou urubu, um animal carniceiro que se alimenta de morte. Há algo de morte na ameaça do olho do velho e há talvez ainda, se prosseguimos nessas interpretações, algo de impenetrável e de espelhado em um olho cego que mira sem ver e que parece ocultar um conhecimento silencioso sobre quem o observa. Há algo em si mesmo que o narrador mata quando assassina o velho: uma ameaça que se instalara no centro de si mesmo e distorcera toda a arquitetura à sua volta, reduzindo quase tudo à dialética do interior-exterior.

No curta-metragem animado estadunidense de 1953, criado pelo desenhista Paul Julian partir desse conto, a casa toda é um misto de fragmentações cubistas de motivo predominantemente xadrez, de temas góticos como os contrastes de luz e breu, e de sobreposição e alongamento de imagens que, agrupadas em contextos inusitados, ressignificam uma à outra, em um estilo que parece referir-se às famosas obras de Salvador Dalí⁴. Preenche a casa uma mobília angulosa ameaçadora, objetos inanimados com que os personagens em geral não interagem (mesmo o baralho que o velho joga parece distante), que apenas ocupam espaços, mas não comunicam personalidades (apenas medos), causando uma espécie de alheamento psíquico no espectador que reflete um alheamento da mente esquizofrênica do narrador.

As linhas do interior da mansão gótica vão se contorcendo, o cubismo dando lugar ao surrealismo como se todas as realidades se derretessem, desmanchassem-se no ar, e os signos se isolassem do todo em suas ilhas próprias de sentido. Como na cena em que o lençol branco da cama, revirado pelo assassinato, desponta para cima da alta janela, cobrindo-a parcialmente, todo o quarto então furtado de suas paredes e projetando-se ao alto da noite nublada, em direção à lua, como se o narrador se sentisse de repente flagrado pelo universo da noite em meio ao seu crime, impossibilitado de ocultá-lo ou de esconder-se. A sensação transmitida é de acusação e desolamento, alinhando-se a um dos sintomas mais corriqueiros da esquizofrenia: o sentimento de constante perseguição e sua solidão.

As escadas da mansão, por sua vez, crescem infinitamente ao passo que crescem os medos do narrador e ao passo que se aguçam seus sentidos, no decorrer de suas ações. Ele busca a todo custo fugir, distanciar-se, mas aquela casa que é sua própria mente não lhe permite: não se pode, afinal, fugir ou distanciar-se inteiramente de si mesmo ou, em termos mais psicanalíticos, do inconsciente. E toda a longitude das pontes entre ele e sua “concha inicial” apenas se distendem, como se todos os caminhos fossem apenas um.

A tridimensionalidade do mundo concreto dá lugar à bidimensionalidade de uma mente obcecada que é incapaz de ler o mundo para além de si mesma, de seus próprios medos e intenções, que dota tudo à sua volta da consciência de si mesmo (uma consciência, um Eu, na

⁴ As cenas aproximadas do rosto do velho, com seu olho vazado ou coberto por teia de aranha, por exemplo, evocam o quadro “El rostro de la guerra” (1940), de Salvador Dalí, que o pintor fez para evocar os horrores da Guerra Civil Espanhola. Trata-se de um rosto horrorizado que se duplica ao infinito no interior das cavidades dos olhos e da boca, como se a morte o tivesse tomado inteiramente e só pudesse ver e dizer os horrores da morte. A obra encontra-se atualmente no Museu Boijmans van Beuningen, em Rotterdam, Países Baixos.

verdade, dominado pelo inconsciente porque reativo ou impedido de reconhecer e aceitar a consciência do Outro e, por consequência, de reconhecer-se no Outro). Se tudo existe apenas em função dele, à sua percepção de realidade faltam dimensões, e parece que as imagens do filme navegam para a bidimensionalidade quanto mais profundamente o narrador se deixa dominar pelos conteúdos não traduzidos, ou harmonizados, do seu inconsciente. Quando vemos a silhueta do corpo morto do velho sob o lençol xadrez preto e amarelo, por exemplo, a forma tridimensional parece insinuar ao pré-consciente do narrador uma realidade que o narrador se recusa a aceitar e quer reprimir (a realidade nua e crua do assassinato do velho, em oposição à eliminação do mal meramente abstrato, o idealizado “Olho do Mal”).

Se o olho de seu furacão interno, que ele chama “Olho do Mal” (ou seria “Olho Mau?”), como um nome próprio, como uma entidade autônoma – independente, a começar, do corpo ao qual pertence – se ele é, por fim, silenciado, silenciado é, em um primeiro instante, o seu medo, e o narrador experimenta o alívio momentâneo que lhe permite inclusive convidar os policiais para o local do crime e sentá-los sobre o corpo do defunto. Para Freud, o processo poderia ser entendido como uma repressão, um recalque que, em um primeiro instante, parece bem-sucedido, mas que retorna com toda força ao final, reclamando o seu espaço com toda a autoridade do domínio do inconsciente (o “retorno do reprimido”⁵).

Se o assassino projeta sobre a vítima algo aterrorizante de si mesmo, é natural que atribua a essa mesma vítima, depois de morta, os sons de si mesmo, como é o caso do coração que ele escuta bater com um “som baixo, seco, rápido – bastante parecido com o som que um relógio faz quando envolto em algodão” (POE, 2004, p. 120). É possível, inclusive, ler esse velho como uma entidade imaginada, um duplo do narrador, talvez, que ele calou com as próprias mãos, e que deixa um vácuo insustentável sob os seus pés⁶. A casa em sua verticalidade vai perdendo as camadas que a sustentam, desabando e, com isso, o narrador se sente desequilibrar em seus espaços mais íntimos, nessa concha inicial que ele julgara ter retomado como o exímio caçador que aguardou o momento perfeito para matar seu algoz, e todos os traços e aspectos ao seu redor se contorcem, a visão turva pintando caretas nos rostos dos policiais, distorcendo a realidade como se todo ele afundasse sob o peso da culpa para o vão ou a fenda que abrisse em si mesmo. A imagem do Olho do Mal pulsa como a ilusão psicótica, como o medo projetado para fora do ser – medo este que sempre foi o próprio ser. Na mente esquizofrênica, o ser e o fora-do-ser confundem-se, os espaços do consciente e do inconsciente se confundem, não há fronteiras bem demarcadas.

⁵ “[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertence a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*.” (FREUD, 2006, p. 258).

⁶ Em uma casa, o que se encontra *mais abaixo* é, geralmente, o porão, e este signo espacial é frequentemente empregado como metáfora para “fundo”, “profundo”, para falarmos dos espaços da mente, como, por exemplo, na construção “nos porões da mente”. O “porão da mente” seria nada mais, nada menos, ainda que de forma simplista, o próprio inconsciente.

3 A mente duplicada em “William Wilson”

O perigo da psicose como motivador do psicótico de eliminar partes de si mesmo (partes físicas ou psíquicas) repete-se em “William Wilson”. As casas desenhadas por Babina são frequentemente reduzidas em função de distorções, desmoronamentos ou apagamentos. No caso do narrador William, os três espaços que ele frequenta, que o abrigam desde a infância, começam a ser modificados e a sofrer alterações em função de um ponto fulcral, o seu duplo de mesmo nome, mesma data de nascimento, quase mesma aparência, mas personalidade quase inversa. O centro de sua identidade, de sua racionalidade interna, é um outro ser quase igual a ele, como que se duplicasse, em uma clara dissociação de identidade.

Babina ilustra transtornos dissociativos como um todo, dos quais a dissociação de identidade seria um quadro extremo. Sintomas desses transtornos afetam praticamente todas as pessoas em algum momento da vida, pois são mecanismos para se lidar com traumas, especialmente os vividos na infância. Quando afetam persistentemente a memória, as funções motoras ou a autopercepção (identidades) da pessoa, porém, são considerados partes de transtornos psíquicos mais graves, que devem ser tratados pela psiquiatria. A pessoa traumatizada basicamente busca dissociar-se de algum conteúdo ou parte psíquica involuntária e inconscientemente, alienando para isso fragmentos de memória, do corpo (por meio de convulsões ou paralisias) e, por fim, da própria identidade egóica, como é o caso daqueles que, segundo o site do National Health System (NHS) britânico, “sentem-se incertos sobre quem são e têm muitas identidades”⁷.

Os problemas de identidade de William Wilson começam já na primeira frase do conto, em que o narrador se apresenta, mas diz que esse é um nome falso, pois não quer sujar o papel com o verdadeiro. William Wilson sendo um nome forjado, e escolhendo chamar seu *doppelgänger* de Wilson, ele delimita desde já quem é quem na conturbada relação: William (Will + I + am) e Wilson (Wil+son). Wilson, filho do Desejo, do Desejo que é William, é fruto dele mesmo, parte sua, não um ser autônomo⁸. De fato, ninguém fala diretamente com Wilson a não ser William, e Wilson parece viver em função de William, de recriminá-lo, censurá-lo e colocar-lhe freios morais. William é, segundo sua própria descrição, “voluntarioso, viciado nos caprichos mais selvagens e presa das paixões mais ingovernáveis” (POE, 2004, p. 152). Para completar, seus pais são descritos como “mentes fracas”, de modo que suas propensões ao mal não foram adequadamente corrigidas, deixando-o “sob a direção de [seu] próprio desejo [...] o mestre de suas próprias ações” (POE, 2004, p. 152). Um déspota e um *bully* enquanto menino,

⁷ National Health Service (NHS): <https://www.nhs.uk/conditions/dissociative-disorders/>. O NHS é o serviço nacional de saúde do Reino Unido, que foi introduzido em 1948 e tem cobertura universal, com atendimento médico gratuito para praticamente todas as especialidades, contemplando praticamente todas as pessoas. É similar ao SUS (Sistema Único de Saúde) brasileiro.

⁸ Pode-se sugerir também que Wilson é o nome de família, o nome do pai, e, como representante dessa figura de autoridade central para a Psicanálise (pensar no “nome-do-Pai”, a metáfora/fato da linguagem da função castradora do *self*, para Jacques Lacan), figura como uma força de autocensura e autoproteção do indivíduo que se reconhece como um ser independente. Apesar de todo o seu despotismo autossuficiente, William carrega consigo o sobrenome e toda a sombra, o legado, o peso da família (ou mais especificamente do Pai).

William vai escalando os degraus de sua degradação moral, até tornar-se um dissoluto hedonista, trapaceador e, por fim, assassino (de Wilson).

Tudo começa, porém, no espaço bem-delimitado da escola, “numa nevoenta vila da Inglaterra” (POE, 2004, p. 152), com casas antiquíssimas e árvores gigantescas, fragrâncias de arbustos, caminhos sombreados, “um lugar onírico que tranquilizava os espíritos, uma venerável cidade antiga” (POE, 2004, p. 152). Para além do fascínio pelo antigo pitoresco europeu, há aqui uma atmosfera onírica de contos de fadas, um tempo mítico indefinido, as indefinições espaço-temporais servindo precisamente ao propósito de embaçar as fronteiras e preparar o terreno mental para o jogo lúdico entre consciente e inconsciente. Como afirma Bachelard (1978, p. 207), “é no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado.” William lembra-se de cada detalhe desta primeira casa que foi a escola, o internato em que estudou quando pequeno, e mais: ele mesmo afirma que são “o período e a localidade quando e onde ele reconhece as primeiras ambíguas moções do destino que mais tarde o obscureceriam tão inteiramente” (POE, 2004, p. 152).

A casa em si é comparada a uma prisão, “velha e irregular. Os terrenos extensos e uma muralha alta e sólida de tijolos, encimada por uma camada de cimento e cacos de vidro. Essa muralha de prisão formava o limite do nosso domínio” (POE, 2004, p. 152). É natural que o rapaz independente e tirânico traduza espaços por “domínios”, logo, as imagens cristalizadas das fronteiras da escola pareçam-lhe tão agressivas: ele é vontade, desejo, e, como tal, quer expandir-se, romper limites impostos. William pode ser lido como uma das instâncias do “ser”, a que Freud chamou de *id*, que concentra os instintos, os desejos, as paixões em seu estado bruto, caótico. Wilson, por outro lado, seria, nessa leitura rasa, mas útil, uma representação do *superego*, essa instância culturalmente adquirida de censura, (auto)controle e proteção do *ego*. O ser parte do *id*, o superego será construído ao longo da vida, a partir da socialização – que começa, em geral, precisamente na escola, onde as crianças precisam aprender os limites, as fronteiras entre o eu e o outro. Essa duplicidade provocada pela relação conflituosa entre o *id* e o *superego* é explicada por Freud, em linguagem psicanalítica, de tal maneira que seria possível de se convencer facilmente alguém de que o Pai da Psicanálise – um conhecido amante e conhecedor de literatura – inspirou-se diretamente no conto de Poe para formular essa parte fundamental de sua teoria:

A ideia do ‘duplo’ não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’. No caso patológico de delírios de observação, essa atividade mental torna-se isolada, dissociada do ego e discernível ao olho do terapeuta. O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto – isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação – torna possível investir a velha ideia de ‘duplo’ de um novo significado [...]. (FREUD, 2006, p. 253).

Retornando à imagética da arquitetura escolar que comunica a arquiatria⁹ de William, apesar de a escola ser imensa e bem resguardada de acordo com a lógica foucaultiana do Panóptico das instituições de vigilância e punição do poder disciplinar – que aproxima imagética e operacionalmente escolas e prisões –, o menino descobre muitos “recessos espaçosos” (POE, 2004, p. 152). Esses recessos são pontos-cegos do poder disciplinar em que o menino sente ainda alguma liberdade não-vigiada. Aos poucos, porém, sua mente infantil vai se formando, a princípio de maneira caótica, “beirando a infinitude”:

não há fim para as suas sinuosidades, para as suas subdivisões incompreensíveis. [...] De cada cômodo para o outro havia sempre três ou quatro degraus subindo ou descendo. Então os braços laterais eram inúmeros, inconcebivelmente, e retornavam a si mesmos [...] (POE, 2004, p. 153).

A mente infantil expande-se, vai ganhando novos contornos, novos espaços, tendendo ao infinito – algo encantador, mas também assustador. Ele não compreende as ligações entre as partes de si e mal compreende o caminho que leva ou a localidade exata do quarto que divide com outros vinte colegas. O centro de sua casa onírica vai se formando aos poucos, mas as relações entre ele e os outros espaços não é ainda clara, as dinâmicas são, ainda, confusas.

A maior e mais assustadora das salas é, evidentemente, a das aulas, presidida pelo Reverendo Dr. Bransby, que acumula em si as funções de educador e de clérigo da igreja local, autoridade a um tempo temporal e atemporal, censura sem proteção, disciplina sem recompensa, a pura ordem, a dura “palavra do Pai” encarnada. Seria impossível ao psicanalista não notar a falta marcante de uma figura feminina neste conto. A sala é “longa, estreita e lugubrememente baixa, com janelas góticas pontudas e um teto de carvalho” (POE, 2004, p. 153). Escura, sufocante, pontuda, cheia de ângulos agudos, a sala representa tudo aquilo de que William desejará se livrar ao longo da vida.

Wilson surge na vida de William como o único que não se submete aos seus caprichos, que não o admira, que o censura, mas também o acolhe com afeição e condescendência. William não consegue odiá-lo inteiramente, chega a admirá-lo, tendo-o inclusive por companheiro inseparável, num primeiro momento. Como a perfeita “voz da consciência”, Wilson tem um defeito de voz que o obriga a falar baixo: sua voz não é alta como as vontades de Will; ele é a contra-voz que sufoca vontades. A presença de Wilson, que incomoda William pela mera repetição de seu nome – algo que o perturba bastante, assinalando mais uma vez seu problema identitário – evoca ainda

visões turvas de sua infância mais remota – memórias selvagens e confusas de um tempo quando a própria memória não era nascida. [...] era com dificuldade que eu conseguia espantar a crença de que eu havia conhecido aquele ser diante de mim em algum período bem distante, algum momento passado infinitamente remoto. (POE, 2004, p. 157).

⁹ Emprego o substantivo “arquiatria” baseado no adjetivo criado para a série artística de Babina, *Archiatric*, seguindo o que interpreto ter sido seu sentido nas imagens, e que pode ser descrito/definido como “arquitetura da psiquiatria”, evidenciando um esforço específico por imagnetizar arquitetonicamente um ou mais diagnósticos psiquiátricos.

A natureza de Wilson na vida de Will é praticamente arquetípica: ele se mistura à memória e à imaginação como algo sempre presente, embora tenha surgido já na fase escolar. Se o entendemos pelo superego de William, é uma parte do “eu” que vai surgindo a partir da maturação da criança, mas que *parte* dela, da mesma criança, e lhe serve de espelho.

Freud (2006), em “O ‘Estranho’” (1919), afirma que o primeiro duplo é narcísico, uma projeção de si mesmo para fins de imortalidade, como a alma que continua depois que o corpo deixa de ser; o segundo duplo seria aquele que o psicanalista viria ainda a conceituar de superego, essa instância do “eu” responsável pela sua autopreservação, a forma pessoal com que a psique individual de cada um absorve as interdições sociais e as impõe sobre si mesma e o seu inconsciente. O momento mais marcante do confronto entre o “eu” e o “duplo” em “William Wilson” é iniciado mais uma vez por imagens poéticas do espaço, como se Poe conduzisse o leitor por um passeio no interior dessa mente infantil em busca do tempo espacializado, desse espaço onírico que fixou o tempo, em que o “eu” se deparou com seu “duplo” e se reconheceu: o momento exato, portanto, da dissociação de identidade.

O prédio, “planejado tão bizarramente [, tinha] muitos rincões e recessos” (POE, 2004, p. 157), e em muitos desses cantos a “engenhosidade econômica de Dr. Bransby” (POE, 2004, p. 157) havia encaixado pequenos dormitórios, meros *closets* que serviam para apenas um indivíduo. Um desses era ocupado por Wilson. Nota-se nessa descrição minuciosa do espaço reservado a Wilson a presença de mais uma imagem poética: a Wilson é reservado um espaço reduzido, econômico, sinal de que ele não toma muito, de que é talvez pequeno assim como sua voz é fraca, e talvez ainda humilde, pois nada disso parece incomodá-lo. Considerando que o transtorno dissociativo de identidade ocorre geralmente após um trauma, quando parte da personalidade principal é fragmentada de modo a poder lidar melhor com o trauma que a psique julga desestruturador demais, faz muito sentido que William sinta que sempre conheceu Wilson, e faz sentido que essa arquitetura da mente adoentada de William continue “um sertão de passagens estreitas” (POE, 2004, p. 157) que ele singra com uma lâmpada das mãos, de seu dormitório ao do outro.

Cortinas fechadas cercavam a cama e, seguindo meu plano, eu calma e silenciosamente as afastei, de modo que os raios luminosos caíram vivamente sobre o menino que dormia e os meus olhos ao mesmo tempo caíram sobre o seu rosto. Eu olhei – e uma dormência, uma frieza instantaneamente tomou conta de meu corpo. Meu peito arfou, meus joelhos tremeram, todo o meu espírito pareceu possuído de um inexplicável e intolerável terror. Já sufocando, eu aproximei ainda mais a lanterna de seu rosto. Seriam esses – *esses* os traços de William Wilson? Vi que, de fato, eram os traços dele, mas tremi como se tomado por um surto febril ao imaginar que não eram. O que havia neles, afinal, para me confundir dessa maneira? Eu o encarei – enquanto meu cérebro convulsionava com uma multidão de pensamentos incoerentes. Ele não parecia assim – certamente não assim – na claridade do dia. O mesmo nome! os mesmos contornos das feições! o mesmo dia de chegada à escola! E ainda a sua imitação, obstinada e sem sentido, do meu modo de andar, da minha voz, dos meus hábitos e do meu jeito de ser! Seria possível, em verdade, dentro dos limites das capacidades humanas, que *o que eu agora via* fosse o resultado meramente da prática habitual da sua sarcástica imitação? Aterrorizado

e com tremor arrepiante, eu apaguei a lanterna, atravessei silenciosamente o quarto e deixei de uma vez por todas os cômodos daquela velha escola, para jamais retornar. (POE, 2004, p. 158).

O momento de revelação e de dissociação é marcado pela presença da lâmpada que “lança luz” sobre a Verdade, no caso para as feições e todos os maneirismos de Wilson, que são os de William. Dormindo, Wilson não está mais imitando de propósito, está relaxado, e, portanto, em seu estado natural, em sua essência. Há ecos do mito de Eros e Psiquê, quando Psiquê aproxima a vela do marido Eros porque precisa se certificar de quem ele é, visto que jamais o vira e lhe fora prometido um casamento com um ser monstruoso. A luz prevalece como imagem arquetípica de revelação, e de revelação de uma parte do eu para outra (assim como no mito grego, em que Psique, no grego clássico, “alma”, encontra Eros, que significa “amor”). Encontrando seu caminho pelo tortuoso labirinto da mente, William chega à sua consciência, à superfície do ego, e não suporta o que lá encontra; submerge novamente, então, para um mergulho ainda mais fundo.

Da escola de Dr. Bransby, William parte imediatamente para Eton College e, de lá, para Oxford, ambas instituições de ensino reputadas e extremamente conservadoras, para onde se encaminham os filhos da nobreza britânica. Na “mais dissoluta universidade da Europa” (POE, 2004, p. 160), os crimes de William acumulam-se e agravam-se. Nos dois lugares, Wilson desponta como uma aparição admonitória; em Oxford, afirma estar “cumprindo um dever” (POE, 2004, p. 160). As portas se abrem com tal ímpeto que extinguem todas as velas, deixando revelar apenas a figura de Wilson entre os jovens que são ludibriados no carteadado por um pérfido William. O contraste entre luzes e sombra dos ambientes mais uma vez confirmam a natureza reveladora e moralmente restauradora de Wilson.

O resto do conto repete seu tema do duplo, engajando-o em diversas situações, ressaltando diversos aspectos. Sobre o conto de Poe “A Queda da Casa de Usher” (1839), Bachelard (1978, p. 311) afirma que “[a]s palavras murmuram. Todo ouvido sensível sabe o que é um poeta que escreve em prosa, que, em determinado ponto, a poesia acaba por dominar a significação. Em suma, na ordem da audição, temos uma imensa miniatura sonora, a de todo um cosmos que fala baixo.” Retornando a “William Wilson”, é nas repetições que podem parecer exaustivas do conto que o autor urde suas imagens poéticas, formando um padrão cósmico de possíveis significações que servirá de modelo a vários autores do gênero horror. A imagem poética central é a do duplo superego que martela a consciência do puro *id*, mas ela emerge da vida escolar de William, do ambiente de socialização que é descrito em riqueza de detalhes porque remete a toda uma construção imagética e arquetônica do “eu”.

Pelos caminhos dessa escola sombria de extensos exteriores (a Imensidão de Bachelard) e de interiores labirínticos, sufocantes, o menino dominador de todos os espaços, a verdadeira miniatura de monarca absolutista, encontra e enfrenta seu único freio, sua apequenada e enrouquecida consciência, ou seu duplo socialmente consciente, finalmente compreende a nível sensorial, se não intelectual, a relação que os liga, e foge para outros espaços criados. “*Fugi em*

vão” (POE, 2004, p. 162, grifo do autor), diz William. O verbo denota movimento sobre espaço, pois a obsessão de William é espacial, territorial, e ele acredita que migrando geograficamente ele poderá se mover nos espaços psíquicos. “Fechado no ser, será necessário sempre sair dele. Mal saído do ser será preciso sempre voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim”, afirma Bachelard (1978, p. 336-7).

Conclusão

Se os contos de fadas apresentam imagens em que a criança pode fixar suas ânsias inconscientes e assim espalhá-las visualmente para elaborá-las e superá-las, como explica Bruno Bettelheim (1979) em *A psicanálise dos contos de fadas*, os contos de Poe oferecem repetições para reforçar padrões do inconsciente de mentes adultas psicóticas. A repetição em si, em Poe, como na aparição e fuga de Wilson e como no retorno ao quarto do velho pelo narrador em “The Tell-Tale Heart”, já evidencia os caminhos das mentes viciadas, os padrões e fundações obsessivos e suas manias. Sob essas camadas do grotesco e do exagero, porém, a arquitetura mental construída poeticamente pelo autor, com um quê do “eterno retorno” nietzschiano, parece evidenciar traços da psique humana em geral – a casa, seus labirintos, a dialética do interior e do exterior, da miniatura e da Imensidão, os pontos obsessivos, as conchas iniciais de bem-estar, espaços de intimidade do ser.

Se as casas de Babina que Poe desenhara com imagens poéticas estão decadentes por aflições psíquicas graves, é certo, porém, que os arquétipos sobre os quais são estruturadas são reconhecíveis por muitos, repercutindo em nós poeticamente, ressonando em nossas angústias e despertando estranhezas. O “estranho” é, para Freud (2006), afinal, o familiar tornado não-familiar pelo processo de repressão. Quando essas imagens da “loucura” repercutem, é porque são lugares do estranho que não foi sempre estranho, dos medos mais elementares que escondemos nos porões escuros das casas reluzentes, mas que vez por outra ainda emergem em ruídos estranhos que a arquiatria do artista faz despertar.

Referências

BABINA, F. Archiatric. *Federico Babina*, [s.d]. Disponível em: <https://federicobabina.com/ARCHIATRIC>. Acesso em: 08 de out. de 2022.

BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In: BACHELARD, G. *Coleção Os Pensadores: Bachelard*. Tradução por Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DALÍ, S. *El rostro de la guerra*. 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 64 x 79 cm.

LINHA D'ÁGUA

Dissociative disorders. *National Health Service* [s.d]. Disponível em: <https://www.nhs.uk/mental-health/conditions/dissociative-disorders/>. Acesso em: 08 de out. de 2022.

FREUD, S. O 'Estranho' (1919). In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XVII: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 233-273.

JUNG, C. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

POE, E. A. *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Special Editions: 2004.

RASPALL, E. Archiatric-amor Infinit. Youtube, 09 de jun. de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/1HzBJxQ6mVg>. Acesso em: 08 de out. 2022.

THE Tell Tale Heart. Direção: Ted Parmelee. Produção: Stephen Bosustow. Estados Unidos: United Productions of America, 1953.

Artigo / Article

Alheamentos, desassossego, aniquilamento: leituras de Edgar Allan Poe e Bernardo Élis sob o viés do comparatismo

*Alienation, restlessness, annihilation: readings on Edgar Allan Poe and
Bernardo Élis within the framework of comparatism*

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro 

Universidade Federal de Catalão, Goiás, Brasil

fabiana_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>

Recebido em: 16/09/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

Resumo

O objetivo deste artigo é fazer uma leitura dos contos "Sombra" (1986 [1835]), de Edgar Allan Poe, e "O louco da sombra" (2005 [1944]), de Bernardo Élis, por meio de uma proposta comparatista, na qual áreas do conhecimento como Estudos Culturais, História, Ciências Sociais se encontram de forma a possibilitar um melhor engajamento do texto literário. Separadas por décadas e países diferentes, as narrativas se aproximam na medida em que levam seus leitores a questionamentos universais e atemporais, a saber: o medo, a indiferença e o aniquilamento. A conclusão aponta para o fato de que são as diferentes possibilidades de leitura do texto literário que fomentam estudos e perspectivas outras na área da Literatura Comparada.

Palavras-chave: Literatura Comparada • Estudos Culturais • Assombramentos • Edgar Allan Poe • Bernardo Élis

Abstract

This article aims to present readings on the short stories 'Shadow' (1986 [1835]), by Edgar Allan Poe, and 'O louco da sombra' (2005 [1944]), by Bernardo Élis, within the framework of comparatism, which promotes an interchange between fields of knowledge such as Cultural Studies, History, and Social Sciences in order to better engage with the literary text. Even though the narratives are

decades and countries apart, both narratives lead the reader to universal and timeless questions: fear, indifference, and annihilation. In conclusion, the different ways of reading the literary text promote other studies and perspectives in the field of Comparative Literature.

Keywords: Comparative Literature • Cultural Studies • Haunting • Edgar Allan Poe • Bernardo Élis

Breves notas introdutórias

Início este artigo com uma epígrafe utilizada por Sandra Nitrini (2015), em *Literatura Comparada*, pela oportuna metáfora que a autora retoma do “Frankenstein cultural”:

[...] não se deve montar um Frankenstein cultural, feito de pedaços tomados isoladamente a culturas quaisquer. Do mesmo modo, não se pode, por exemplo, fazer literatura comparada tomando (digamos) a função do dinheiro em Machado de Assis, em Dostoiévski e em Balzac, e efetuar um confronto puro e simples, pois seria produzir um Frankenstein crítico. É preciso tomar a obra de Machado como um todo e ver de que maneira o dinheiro funciona nela. Certamente funcionará de maneira diversa nas de Dostoiévski e Balzac, vistas também como totalidade em que ele se insere. Só a partir daí será possível proceder à comparação (NITRINI, 2015, p. 183).

Encontramo-nos diante de dois autores, Edgar Allan Poe (1809-1849) e Bernardo Élis (1915-1997), separados tanto temporariamente quanto geograficamente: Poe vivenciou o período de industrialização estadunidense, ao passo que Élis passou boa parte de sua vida no meio rural do estado de Goiás. No entanto, se há algo que possa aproximar os dois escritores (o que ainda não chancela o viés comparatista entre eles) é o fato de que ambos primam, em sua escrita, por retratar a alma humana dilacerada, esgarçada e oprimida, seja por fatores externos (econômicos, políticos), seja por questões de foro emocional próprias de pessoas perdidas em um suas loucuras internas, em seus medos não resolvidos e prontas a acionarem seus gatilhos rumo à autodestruição.

Embora temas como vícios, doenças e depressão transitassem tanto na vida pessoal quanto na escrita de Poe, levando-nos não em casos raros a cotejar sua produção como autobiográfica, há de se ter prudência ao fazermos tal consideração pois, do contrário, cairemos em certos simplismos e aforismos que poderiam mascarar uma escrita atemporal e que fala a todos nós. Também não nos ausentaremos de questionar a crítica quando esta compartimenta a obra de Élis em padrões rasos e puristas do tipo: escrita regional ou escrita rural. Talvez aqui resida um possível movimento que nos força a destruir o “fantasma” do Frankenstein, fantasma este que metaforicamente tende a generalizar as obras desses autores por conta de características pessoais: Poe, o escritor da loucura, e Élis, o escritor do regionalismo. Lembremos que Bernardo Élis não se escusa, em sua escrita, de manter contato com a questão social, “[...] neorrealista e praxista na sua filosofia literária, agnóstico no caracterizar a vida e a alma das suas personagens, comprazendo-se na exploração do grotesco e desumano [...]”, conforme pontua Gilberto Mendonça Teles (2007, p. 69-70).

LINHA D'ÁGUA

Pretendemos, então, um confronto inexato, imperfeito e complexo de dois autores separados por várias décadas, regiões e formações. Ressaltamos a inexatidão não como algo inacabado ou incompleto, mas sim como fuga às possibilidades de comparação que nos levariam ao “Frankenstein cultural”, o que também rechaçamos. Ademais, a começar pelo lexema “Literatura Comparada”, somos levados primeiramente a um notório paradoxo: comparar o quê?

Coaduno-me com a proposta de autores como Machado e Pageaux (1998) ao defenderem que não há um método comparatista a envergar a Literatura Comparada, mas sim um diálogo não apenas entre literaturas e culturas, mas formas de abordagens (não específicas) que possibilitam estabelecer relação entre determinados elementos investigativos. Embora estejamos diante de duas obras que guardam certas semelhanças, a começar pelo título: “Sombra” (1986), de Poe, e “O louco da sombra” (2005), de Élis, veremos ao longo deste artigo como certos elementos, por mim selecionados, como o medo e a loucura, funcionam em cada uma, para assim podermos aproximar Poe e Élis não exclusivamente por causa da intertextualidade, mas pelo fato de que ambos, através de uma escrita peculiar e contundente, podem levar seus leitores à constante busca por respostas a temas caros ao autoconhecimento da humanidade, bem como ao processo catártico que o texto literário nos possibilita.

1 Edgar Allan Poe e Bernardo Élis: por que o comparatismo?

Jeune (2011) observa que o ano de 1830 afirma o surgimento da Literatura Comparada, muito embora os séculos anteriores tenham experienciado trocas entre as literaturas nacionais. A partir do século XVIII, a França passa a ter contato com a produção literária inglesa e alemã através da obra *Tableau de la littérature au XVIII Siècle* (1841), fruto de um curso proferido em 1828 pelo autor Abel-François Villemain (1790-1890). Não especificamente tratando de Literatura Comparada, a obra de Villemain forneceu as bases do método comparatista, principalmente por ultrapassar as fronteiras francesas e estabelecer pontos de contato com outras produções (inglesa e alemã). Há de se pensar que ainda estamos no terreno do comparatismo puro, talvez até mesmo no terreno das influências, especialmente a influência francesa. No entanto, a partir do momento em que cada país se fecha em seu sistema linguístico próprio, a Literatura Comparada também assumirá feições mais precisas e rigorosas, “[...] definindo-se como o estudo das relações literárias e intelectuais internacionais. Será uma realidade no último quartel no século XIX” (JEUNE, 2011, p. 239).

Destaca-se que essa fase inicial em muito alimentou um salutar movimento de transversalidade que assegurou à Literatura Comparada certa amplitude e ainda aproximou a literatura de outras áreas do conhecimento. No entanto, o alvorecer do século XX reveste a Literatura Comparada de um certo caráter binário em que autores, obras e contexto se contrapunham de uma forma limitada, tendo como um dos resultados uma falaciosa dissociação entre texto e contexto (COUTINHO, 2011). Graças às novas correntes de pensamento que

surgem nas décadas de 60 e 70 do século XX (Estudos Culturais, Nova História, Desconstrução), os estudos de Literatura Comparada sofrem transformações, passando de um discurso coeso para um discurso plural:

O olhar que guiava o comparatismo anterior descentrou-se, passando a assumir explicitamente o seu *locus* de enunciação, e a aura do objeto estético foi posta em xeque, dando lugar a outros tipos de expressão estético-literárias até então excluídas. O eixo tradicional dos estudos comparatistas abriu espaço para outras vozes, vindas de locais até então não levados em conta e de grupos cuja produção era frequentemente considerada secundária ou pouco relevante. O resultado é que o esquema binário, que durante longo tempo prevalecera no seio do comparatismo, foi reavaliado, e seu caráter excludente frequentemente substituído por uma visão de natureza inclusiva, que vem buscando contemplar formas alternativas de expressão, reconhecendo suas diferenças (COUTINHO, 2011, p. 8).

Esse movimento possibilitou à crítica uma abordagem da obra literária que até então carecia de um olhar mais acurado às questões de ordem social e política, o que acaba por alimentar a própria dinâmica da Literatura Comparada ao permitir à esta discutir tanto as realidades sociais quanto a natureza da própria literatura. Mais ainda: tal movimento arregimenta vozes que até então não podiam se expressar e aproxima ainda mais o comparatismo às discussões de identidade cultural e nacional (COUTINHO, 2011).

Especificamente nos países colonizados, que durante longo período tiveram o modelo eurocêntrico como referência cultural, vemos que os estudos comparatistas deram novo vigor às Literaturas Nacionais, principalmente àquelas que cotejam os discursos das periferias, das margens e da cultura local, além de possibilitarem uma premente revisão do cânone literário. Se inicialmente a Literatura Comparada apenas ratificava o discurso de dependência cultural, em seu segundo momento ela muda seu foco e hoje se faz mais atuante, mais reflexiva e engajada nos estudos latino-americanos (COUTINHO, 2011).

Nota-se que não apenas as produções contemporâneas revelam autores e autoras antes silenciados, mas o olhar do teórico torna-se menos obliterado e mais contextualizado e plural, ou seja, sem abandonar a *práxis* teórica, o pesquisador encontra caminhos nos quais passa a agregar à sua agenda uma releitura do objeto literário mais humana, não mais abordada pelo vetor exclusivamente estético, conseqüentemente mais concatenada às questões extratexto: “problemas como o das relações entre uma tradição local e outra importada, das implicações políticas de trocas culturais, da necessidade de revisão do cânone literário e dos critérios de periodização” (COUTINHO, 2011, p. 10).

Isso posto, podemos deslindar alguns vetores que responderiam à questão desta seção: por que o comparatismo entre Élis e Poe? Uma resposta pragmática nos mostra que há textos de Bernardo Élis, considerado por Gilberto Mendonça Teles (2007) uma espécie de Poe rústico e terrível, que trazem certa intertextualidade com narrativas de Poe, como entre os contos “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (ÉLIS, 2005 [1944]) e “A queda da casa de Usher” (POE, 1986), nos quais a decadência espacial pode ser lida como a própria decadência de pessoas

arrebatadas por seus medos e tensões internas. No entanto, busco uma resposta que abarque a dinâmica do comparatismo proposta neste trabalho, de modo que ao deslocarmos e aproximarmos diferentes textos literários, produzidos por diferentes autores e ainda atravessados por vieses culturais outros, possamos talvez compreender a Literatura como “função específica do espírito humano” (PICHOS; ROUSSEAU, 2011, p. 233).

Outrossim, vemo-nos diante de dois escritores que trazem em suas narrativas, não com pouca frequência, uma temática muito próxima, a saber: o terror atávico e o medo sempre à espreita imiscuídos a cenários decrepitos capazes de aproximarem o leitor do desconforto físico e moral de personagens desumanizadas e alienadas. Tal foi atestado por dois autores que resenharam sobre a escrita de Poe e Élis, respectivamente Charles Baudelaire (1986) e Luiz Gonzaga Marchezan (2005). Observa Baudelaire (1986, p. 52) que em Poe as paisagens que servem por vezes de fundo são pálidas como fantasmas e que, por exemplo, as nuvens e árvores “[...] se assemelham a seus estranhos personagens, agitadas, como eles, por um calafrio sobrenatural e galvânico”; ao passo que Marchezan (2005, p. XI) atesta que o texto de Bernardo Élis entrelaça situações “[...] que envolvem a natureza humana com a natural e a animal num único corpo, o do homem desumanizado, alienado, louco, feroz”.

De forma a adensar a resposta à pergunta: por que o comparatismo entre Poe e Élis, a seguir proponho uma leitura dos contos “Sombra” e “O louco da sombra” para, após, comprovarmos que o contato entre obras e autores que se estabelece além das fronteiras geográficas e que ainda nos possibilita traçar outras leituras (psicossociais, políticas, econômicas), pode nos fornecer um olhar crítico que ultrapassa o purismo comparatista, ou conforme observa Jeune (2011, p. 241): “Enquanto a literatura comparada tece uma espécie de teia de aranha entre os autores de diversas literaturas, a complexa rede de interconexões literárias, a literatura geral, utilizando as aquisições da literatura comparada, as ultrapassa.”

2 Edgar Allan Poe e Bernardo Élis: sombras, medo e a aviltante realidade de pessoas angustiadas

Publicado pela primeira vez em 1835, o conto “Sombra”, de Edgar Allan Poe, assevera um tipo muito específico de produção literária, a literatura fantástica, que se dissemina entre os séculos XVIII e XIX enredando temas como medo, horror, morte, situações inauditas e insólitas, estranhamento, pavor: “É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo que mora em nós e nos comanda” (CALVINO, 2004, p. 9).

A despeito da literatura fantástica, podemos aventar (ainda que em linhas gerais) que nela a realidade extraficcional é questionada pela instauração de elementos insólitos, irrealis e fantasiosos. Para alguns críticos, o romance gótico tradicional, gestado no século XVIII com a publicação de *O castelo de Otranto* (1996 [1764]), daria início a esse tipo de narrativa em que

realidade e devaneio imiscuem-se produzindo incertezas tanto para personagens quanto para o leitor. Se no século XVIII esse tipo de produção pautava-se por temas excessivamente espectrais (monstros, fantasmas, castelos assombrados, profecias, maldições), no século posterior os temas refinam-se e ganham um tom mais subjetivo, “[...] passando gradativamente pela reflexão filosófica, pela análise naturalista de obsessões mórbidas e da loucura, ganhando feições mais modernas nos moldes kafkianos [...]” (BATALHA, 2011, p. 10). Antes de Kafka, no entanto, coube a Poe inaugurar esse outro tipo de fantástico, “[...] o fantástico obtido com os mínimos meios, todo mental, psicológico” (CALVINO, 2004, p. 279).

Indubitavelmente, não entraremos na seara que poderia nos levar a uma abordagem do romance psicológico, um tipo específico de produção narratológica. No entanto, não nos eximimos de destacar o quanto a produção contendo elementos irrealis fomentou importantes tratados psicanalíticos como “O mito de Édipo”, produzido a partir das leituras freudianas da obra *Édipo Rei* (1998); e “O Estranho” (2019), elaborado a partir das leituras de Sigmund Freud do conto “O homem da areia”, de E. T. Hoffmann (1816). Avulta-se que manifestações de ocorrências insólitas ou não condizentes com a realidade empírica cumprem seu papel na vertente da literatura fantástica, ou seja, a irrupção de algo estranho em uma narrativa literária é o recurso utilizado nas obras que elegem o fantástico como tema. Não podemos contrapor nem equalizar a crítica literária fantástica à abordagem freudiana até porque a psicanálise não é uma prática literária. A crítica literária interpreta o *corpus* linguístico, ao passo que a psicanálise açambarca o *corpus* epistemológico, embora isso não impeça que elas se retroalimentem. Conforme expressa Souza (2003, p. 186) “há vários fatores pelos quais a psicanálise associou-se à literatura e esta, por sua vez, apropriou-se das descobertas realizadas pelos psicanalistas. Sobretudo porque a psicanálise, cumpre repetir, é uma experiência que se constrói unicamente pela linguagem”. Podemos, ainda, acrescentar ao preposto por Souza (2003) que a literatura seria uma das linguagens ou uma das referências usadas pela psicanálise para falar de nossa alma, de nossos medos e temores, conforme atestaremos no conto “Sombra”.

O primeiro parágrafo do conto já nos possibilita antevermos uma imersão no ambiente sobrenatural quando o narrador-protagonista Óinos, antes de falecer, deixa o seguinte relato:

Vós que me ledes por certo estais ainda entre os vivos; mas eu que escrevo terei partido há muito para a região das sombras. Porque de fato estranhas coisas acontecerão, e coisas secretas serão conhecidas, e muitos séculos passarão antes que estas memórias caiam sob vistas humanas. E, ao serem lidas, alguém haverá que nelas não acredite, alguém que delas duvide e, contudo, uns poucos encontrarão muito motivo de reflexão nos caracteres aqui gravados com estiletos de ferro. (POE, 1986, p. 383).

Desde os povos primitivos, a sombra é considerada a alma de uma pessoa. Algumas civilizações antigas (como a egípcia) acreditavam que, ao morrer, a sombra de uma pessoa abandonava o túmulo e seguia o pássaro das almas. Jung, de outra feita, defende ser a sombra as trevas do inconsciente pessoal (LURKER, 2003). Importante destacar que o próprio Poe utilizara um termo que metaforizava as zonas intersticiais presentes tanto em sua escrita quanto

em sua vida. Essas zonas, que se contrastavam entre sonho e realidade, ilusão e razão, tinham como alcunha “*shadows of shadows*” (sombras das sombras), o que vai ao encontro das zonas intersticiais também presentes no conto “Sombra”, uma vez que Oinos passeia entre o terreno da morte e da vida.

Cabe ressaltar um recurso muito utilizado por Poe e que ratifica a instauração de algo insólito: a presença de um narrador-personagem que guia o leitor de forma tão mordaz e terrífica quanto o próprio evento em si. Em “Sombra”, temos o procedimento epistolar de enunciação amplamente utilizado pelo romance setecentista, reutilizado e potencializado pela escrita fantástica (CESERANI, 2006). Tal recurso não apenas reforça a ambientação insólita, como pode suscitar no leitor os mecanismos de surpresa, medo e desorientação – mecanismos estes muito presentes e trabalhados na narrativa gótica tradicional.

Conforme avançamos a leitura do conto, vemos que a incômoda sensação de medo e horror se intensifica. O narrador-personagem, Oinos, relata que 794 “[...] tinha sido um ano de terror e de sentimentos mais intensos que o terror, para os quais não existe nome na Terra” (POE, 1986, p. 383) por causa da Peste que se abatera no nosso planeta. Após o relato, Oinos passa a descrever a posição atual em que se encontrava, quando estava reunido certa noite com mais seis amigos em torno de garrafas de vinho, em ambiente lúgubre e sombrio:

Havia em torno de nós e dentro de nós coisas das quais não me é possível dar conta, coisas materiais e espirituais: atmosfera pesada, sensação de sufocamento, ansiedade; e, sobretudo, aquele terrível estado de existência que as pessoas nervosas experimentam quando os sentidos estão vivos e despertos, e as faculdades do pensamento jazem adormecidas. Um peso mortal nos acabrunhava. Oprimia nossos ombros, os móveis da sala, os copos em que bebíamos. E todas se sentiam oprimidas e prostradas, todas as coisas exceto as chamas das sete lâmpadas de ferro que iluminavam nossa orgia. Elevando-se em filetes finos de luz, assim que permaneciam, ardendo, pálidas e imotas. E no espelho que seu fulgor formava sobre a redonda mesa de ébano a que estávamos sentados, cada um de nós, ali reunidos, contemplava o palor de seu próprio rosto e o brilho inquieto nos olhos abatidos de seus companheiros. (POE, 1986, p. 383-384).

Oinos pontua, no entanto, que entre vinhos, orgia, música e risadas, o amigo Zoilo não tomava parte da algazarra dos rapazes posto que estava morto. Na sequência, os rapazes emudecem-se ao verem uma estranha sombra que não era de um conhecido “[...] nem de homem, nem de deus, de deus da Grécia, de deus da Caldeia, de deus egípcio” (POE, 1986, p. 384). Parada, muda e imóvel, a sombra repousava aos pés do corpo de Zoilo para levá-lo ao mundo dos mortos, prenunciando o mesmo fim para os amigos:

Nós, porém, os sete ali reunidos, tendo avistado a sombra no momento em que se destacava dentre os reposteiros, não ousávamos olhá-la fixamente, mas baixávamos os olhos e fixávamos sem desvio as profundezas do espelho de ébano. E afinal, eu, Oinos, pronunciando algumas palavras em voz baixa, indaguei da sombra seu nome e lugar de nascimento. E a sombra respondeu: "Eu sou a SOMBRA e minha morada está perto das catacumbas de Ptolemais, junto daquelas sombrias planícies infernais que orlam o sujo canal de Caronte".

E então, todos sete, erguemo-nos, cheios de horror, de nossos assentos, trêmulos, enregelados, espavoridos, porque o tom da voz da sombra não era de um só ser, mas de uma multidão de seres e, variando suas inflexões, de sílaba para sílaba, vibrava aos nossos ouvidos confusamente, como se fossem as entonações familiares e bem lembradas dos muitos milhares de amigos que a morte ceifara. (POE, 1986, p. 384, grifos do autor).

O excerto acima (como o conto em geral) semiotiza o medo e terror de pessoas que se encontram com a “sombra”, lida, nas entrelinhas, como a morte. O conto explicita que a Peste ceifara a vida das pessoas e que as que ainda se encontravam vivas, em breve teriam seu derradeiro encontro, tal como os sete amigos.

Destarte, a morte, tema presente na produção de Poe, projeta-se na escrita do autor como experiência traumática na vida de uma pessoa que desde muito cedo sofrera perdas irreparáveis: a mãe morta em um quarto de pensão em condições miseráveis; a primeira mulher que Poe amara de forma platônica se mata; Virgínia, a esposa morta por problemas de saúde; quando por fim o próprio Poe morre aos 41 anos após anos perseguindo a ideia de que somente a morte o levaria de volta aos braços daquela que ele amara verdadeiramente: Virgínia.

Nascido em Boston, no ano de 1809, Poe teve uma infância problemática e uma juventude entregue a vícios, álcool, doenças, melancolia. Para muitos críticos, inclusive, a produção de Poe seria uma espécie de produção autobiográfica, matizada por profundos problemas psicoemocionais, na qual determinados personagens criados pelo autor poderiam mimetizar pessoas reais que foram importantes em sua vida. Araújo utiliza o termo “biobibliográfica” (2002, p. 15) ao defender que pesquisar a obra de Poe requer uma pesquisa pelos meandros da vida do poeta. Aliado a isso, o próprio ambiente social viria a influenciar sobremaneira a escrita de um artista que vivenciou um momento cronológico de mudanças sociais e políticas de extrema complexidade: as primeiras décadas do século XIX.

Em 1760, a Inglaterra inicia a transição do processo manufatureiro para o industrial em larga escala. Não tardou para que esse processo se capilarizasse para outros países da Europa e Estados Unidos. Obviamente que mudanças nas esferas social e política acompanhariam o *zeitgeist*, e aqui pontuamos o nascimento de uma nova classe social: a burguesia. Para alguns críticos (GRAY, 2009), Poe retoma em sua produção questões filosóficas que vão além de questões pessoais, ao criticar as instituições burguesas norte-americanas e nelas depositar desconfiança quanto à real execução da democracia. Lembremos que Edgar Allan Poe vivera os arroubos da estética romântica, imbuída de sentimentos decadentes e pessimistas. Dessa feita, podemos fazer uma leitura do conto “Sombra” pelas vias do total aniquilamento e da morte simbólica de uma sociedade atropelada pelos desmandos do capital: “O indivíduo, sofrendo pressões por todo lado, começava a tomar atitudes que contrariavam a razão da sociedade, o corpo social, na analogia funcionalista de sociedade/corpo humano de vertente spenceriana” (ARAÚJO, 2002, p. 88).

Embora tenhamos sublinhado aspectos psicoemocionais presentes no conto “Sombra”, não podemos condensar nossas leituras relacionando-as, unicamente, aos tormentos da alma

pois obliteraria leituras outras tão importantes quanto, e que muito nos falam a respeito do contexto social capturado pelos artistas do romantismo. A estética decadente, para além de uma postura de autores como Baudelaire, Byron e Poe, questionava o *status quo* do período, em que o processo de industrialização alijava os desfavorecidos e não pertencentes à elite do capital, presos e escravizados ao incipiente sistema liberal.

Poe maneja com muita perspicácia a atuação do narrador no conto “Sombra”. Diretamente da Antiguidade, esse narrador faz uma espécie de previsão para supostos leitores do futuro ao alertar que o tom da voz não era apenas de uma sombra, “mas de uma multidão de seres e, variando nas suas inflexões, de sílaba para sílaba, vibrava aos nossos ouvidos confusamente, como se fossem as entonações familiares e bem lembradas dos muitos milhares de amigos que a morte ceifara” (POE, 1986, p. 384-385), ratificando, por fim o próprio subtítulo do conto: parábola. A construção alegórica, portanto, pode nos fazer pensar a respeito da “multidão de seres” excluídos e silenciados devido ao sistema econômico opressor que germinava nos Estados Unidos.

Assim, ao destacarmos aspectos sociais presentes no conto “Sombra”, podemos nos aproximar de leituras do conto de Bernardo Élis, o que nos permitirá abandonarmos o “Frankenstein cultural” e nos possibilitará atestar que autores tão distantes tocaram em questões de suma importância conforme vemos em “O louco da sombra.”

Sobre a produção de Bernardo Élis, Luiz Gonzaga Marchezan (2005) aponta que as personagens se mostram alheadas de si, uma vez que pertencem à esfera dos que dominam e detêm o poder – sempre nas mãos dos coronéis. Nas narrativas de Élis, os “coronéis” do latifúndio detêm o poder de forma a hiperbolizar e exagerar a desumanização do homem comum, “[...] aniquilado, animalizado, monstruoso. [...] O insólito, o grotesco, apontam-nos uma deformação significativa – a degradação física e espiritual do homem – com a finalidade de representar a degradação de um tempo vivido nos ermos e gerais” (MARCHEZAN, 2005, p. XVIII).

Guardadas as devidas especificidades, a sociedade rural retratada na produção de Élis opera a organicidade da sociedade estadunidense de Poe: nesta, os avanços do liberalismo rechaçava os que não se adequavam aos desmandos do capital; ao passo que no meio rural de Élis, a sociedade sertanista excluía os que não seguiam os desmandos do coronel – desde aqueles que estavam sob sua proteção familiar (esposa e filhos), passando por seus funcionários, até chegar ao corpo administrativo do pequeno povoado, e aqui pontuamos o coronelismo como um fenômeno relacionado à nossa estrutura agrária, que dava aos senhores de terra o título de coronéis pelo fato de exercerem o poder privado de forma compromissada com o poder público, deste tirando proveito e benefícios próprios (LEAL, 2012).

Fica muito explícito, na produção de Bernardo Élis, o quanto a sociedade é conduzida pelo poder do coronel, cabendo aos “insurgentes” a miséria, fome, exclusão total, escárnio, humilhação. Cansadas e alheadas, as personagens se entregavam ao acaso e ao imprevisto,

ratificando assim a “cartilha” do coronel: os que não o seguiam teriam um destino cruel e aviltante. Vale ressaltar que Bernardo Élis assumiu deliberadamente uma postura engajada e questionadora a respeito dos problemas do campo brasileiro. Em “O louco da sombra” é Luís, filho do fazendeiro Carlos, quem experiencia a autoridade do coronel. Impedido pelo pai de se casar com sua prima, Luís enlouquece e passa a vagar pela noite, amedrontando visitantes e forasteiros com sua sombra.

O conto “O louco da sombra” faz parte da coletânea *Ermos e Gerais*, publicada inicialmente em 1944. Composto por 19 contos e uma novela, o livro apresenta histórias que seguem a oralidade popular, em que um narrador abre e fecha os enredos (concentrados em uma única ação dramática). São histórias simples, compostas por frases curtas, diretas e em sua maioria marcadas pela linguagem regional. Aliado a isso temos a força da natureza, a composição dos cenários, o espaço ermo e sempre amedrontador, possibilitando assim importantes questionamentos sociais e injustiças já por demais arraigadas e naturalizadas, bem como constituindo uma espécie de regionalismo que “[...] se traduz ora trágico, ora cômico, ora quase fantástico; que migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares” (MARCHEZAN, 2005, p. XI).

Chama-nos atenção, nas primeiras linhas do conto, o traço da morbidez (muito presente na escrita de Bernardo Élis) que atravessa a narrativa e ainda permite inserir o leitor em uma história permeada por emaranhados e nós, aproximando-o não apenas do ermo do local, mas quase mimetizando os próprios emaranhados da mente humana conforme podemos atestar:

Aquilo era um vale do outro mundo. À proporção que fomos entrando nele, o sol pegou a escurecer-se e a fumaça a adensar-se. As árvores perderam as cores e a gente só via seus vultos pesados, hirtos, sob a luz avermelhada de um calor sufocante (ÉLIS, 2005, p. 143).

Longe de mero recurso estilístico, a escrita de Bernardo Élis consegue, através de plasticidade marcada e impactante, fazer com que os problemas sociais e econômicos das pessoas reverberem assim como a paisagem: castigada e açoitada. O conto “O louco da sombra” promove tal movimento, ou seja, conforme o leitor dá continuidade à leitura, a paisagem vai se tornando mórbida e densa assim como o estado de alma das personagens:

Um passarinho mudo, apagado, espalmou-se no ar parado, como uma pintura de jarra chinesa. Mais adiante uma sucupira abria sua copa roxa, que era antes um grito aflitivo, no ambiente sonambulesco. E a fumaça asfixiava a vista, matava-a ali perto da gente. Olhei para cima – um céu pardavasco de água suja, onde rolava um sol defunto de laranja podre.

Quando galguei o alto da serra, suspirei aliviado! A estrada corria numa planície estupidamente monótona, que se perdia de vista, numa mesmice deprimente de delírio.

Oh! região feia, essa das gerais areentas! (ÉLIS, 2005, p. 143-144).

O narrador-personagem, tendo ultrapassado a paisagem sinistra, encontra pouso na fazenda de seu Carlos, que antes de dormir pede ao viajante que não acenda luzes ou velas. O andarilho, antes de se deitar, relata ter avistado um vulto, como uma “sombra da sombra noturna” (ÉLIS, 2005, p. 144) e que dava grunhidos trágicos. O narrador, tomado pelo medo, tenta buscar na racionalidade explicações para o que pressentia: “Talvez fosse impressão, mas sentia vagando no ar a presença estranha de espíritos e maus presságios. Agora, por exemplo, parecia-me ver dois olhos que boiavam perto do chão, quase apagados, destilando uma luz terna de fogo-fátuo. Fugiam, voltavam, apagavam-se” (ÉLIS, 2005, p. 145).

Vale mencionar que a formação do escritor Bernardo Élis teve forte influência da contadora Rosa, funcionária da fazenda da família. Élis nasceu no ano de 1915, em Corumbá de Goiás. A cidade tinha poucos recursos e a energia elétrica ainda era muito incipiente. Em entrevistas, Élis sempre mencionava o nome de Rosa, que ao distrair as crianças com causos e histórias de assombrações, acabou por influenciar esse tipo de produção na vida do escritor: “As histórias de Rosa eram um mundo de assombrações. E eu vivia num mundo fantástico e maravilhoso de duendes, sacis, fantasmas etc. E passei muito medo. O medo foi um fator preponderante na minha existência. Talvez tenha concorrido para que eu me tornasse mais humano” (ÉLIS, *apud* ABDALA Jr., 1983, p. 6)¹. Também foi por meio da oralidade e das “contações” de Rosa, que Élis começa desde muito cedo a dar atenção à estrutura narrativa: “Eu não sabia ainda o que era uma estrutura narrativa, mas eu achava interessante como se montava uma história” (ÉLIS, *apud* ABDALA Jr., 1983, p. 4).

Tal pode ser destacado na forma com que Élis insere o elemento perturbador em seus contos, afinal o problema da realidade, de coisas que talvez sejam alucinações produzidas por nossas mentes, dependem não apenas de um pacto de credulidade entre leitor e personagens, mas também da forma com que o escritor maneja o irracional em sua narrativa. Élis, assim como Poe, introduz o medo e o terror em suas histórias levando o leitor à incerteza, muito embora o fato extraordinário possa ganhar explicações racionais, conforme atestamos no excerto, quando no auge do medo e pavor, o narrador resolve acender uma luz:

– Bem-aventurados os que podem acender uma vela.

Foi quando assomou à janela do quarto um vulto humano, alto. Tinha no rosto o cinismo paralisado das estátuas. Envolvia-lhe o rosto, sujando-o, a viçosa moita de capim de sua cabeleira e barba. Só os olhos viviam. Brillavam na cintilação vítrea dos alucinados.

Pulou a janela, olhou para mim um momento e em seguida fitou a sombra dele mesmo na parede. Arregalou, então, muito os olhos.

Seu rosto foi-se adoçando, como se por dentro dele se acendesse uma luz angelical. Mas, de repente, deu um grito atroz.

¹ Entrevista concedida por Bernardo Élis, em julho de 1982, em Goiânia, a Benjamin Abdala Jr.

Eu, que não gosto de graça com essas coisas, dei um tranco e o vulto, roncando, caiu de joelhos, gesticulando, querendo agarrar a sombra.

Seu Carlos, calmo, patriarcal, surgiu à porta, soprou a vela e levou nos braços o homem. (ÉLIS, 2005, p. 145-146).

Coube ao seu Carlos quebrar a crença de que algo estranho pudesse estar acontecendo. Entretanto, para além da irrupção de algo assombroso ou paranormal, o que fica é o questionamento profundo a respeito de pessoas em situação de vulnerabilidade emocional. Não o fato irreal em si, mas o drama e aflição de pessoas totalmente deslocadas e desacomodadas em um sistema que muito mais as excluía que as abarcava, fomentando, então, uma produção que “[...] migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares” (MARCHEZAN, 2005, p. XI).

Curiosamente, é através de seu Carlos que o grotesco é introduzido no conto, quando o pai evidencia que seu filho é “doente”: “Ora, pedi que não acendesse a luz ontem! Aquele rapaz é doente e é por isso que não gosto de hospedar ninguém. Causa má impressão” (ÉLIS, 2005, p. 147), ao passo que a “loucura” de Luís advém de uma profunda tristeza causada no rapaz por ter sido impedido, pelo seu pai, de se casar com sua prima Margarida. Luís e a prima resolvem fugir. Na fuga, a moça adoece e vem a óbito. Nós, leitores, tomamos conhecimento disso quando o narrador do conto, ao deixar a casa de seu Carlos, consegue pouso em um rancho vizinho e lá fica sabendo de toda história: após a morte de Margarida, Luís entrou em uma espécie de surto psicótico e desde então conversa com as sombras.

São óbvios os elementos (culturais, geográficos, físicos) regionais presentes no conto “O louco da sombra” a começar pela descrição da paisagem. Todavia, eles não podem chancelar a obra de Élis em categorias como literatura regional, o que acaba por restringir uma produção que toca em profundas questões sociais e psicológicas, permeadas por engajamento ideológico e até mesmo comprometimento do autor na reforma social, esta sistematicamente reverberada em sua obra. Élis possuía uma postura deliberadamente engajada em questões sociopolíticas e buscava, através da arte, expressar muitos dos males que acometiam o interior do Brasil: “Procuro inovar sempre, para maior destaque dessa mensagem social” (ÉLIS, *apud* ABDALA Jr., 1983, p. 12).

Podemos, então, atestar a comprovação de nossa hipótese inicial: não é a época, não é o estilo literário, menos ainda a pura transposição intertextual de narrativas que colocam Edgar Allan Poe e Bernardo Élis em comparação. Poderíamos elencar vários motivos que aproximam Poe e Élis. Entretanto, selecionei um vetor capaz de encetar todos os argumentos: o poder que nos alija de nós e dos outros, afinal

Talvez a fome do poder seja uma forma de fugir à solidão. [...] Entendo que a solidão é o estado natural de todos os seres, solidão mais profunda quanto menos racional é o solitário; mas também acho que tal sentimento é um equívoco. De certo modo, o próximo é sempre um instrumento que nos priva da solidão – o único instrumento. (ÉLIS, 2000, p. 176).

Por fim, os dois autores conseguiram questionar o poder incrustado em suas sociedades (estadunidense e goiana) de forma a nos fazer pensar e refletir. Através da reflexão, da crítica tenaz feita às suas sociedades e do cuidado com questões humanas, tanto Poe quanto Élis nos levam à desconstrução do “Frankenstein cultural.”

Considerações finais

Vimos, ao longo da tessitura deste trabalho, que demarcar a Literatura Comparada de forma precisa e objetiva torna-se tarefa árdua. Ademais, se concordamos que o comparatismo busca exatamente diferentes possibilidades de leitura do texto literário, bem como o cruzamento entre o texto literário e outras áreas do conhecimento humano, não podemos delimitá-lo em um campo específico de atuação.

De outra feita, aproprio-me da fala de Benedetto Croce (2011, p.70) quando este defende que a resposta para o que seria Literatura Comparada deve descartar o puro método comparativo. Conforme visto neste trabalho, a Literatura Comparada aproxima ideias e temas literários, “e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas” (CROCE, 2011, p. 71).

Através da leitura de narrativas produzidas por Edgar Allan Poe e Bernardo Élis, vimos que a organicidade da Literatura Comparada talvez não esteja no fato de delimitarmos as diferenças e colocá-las em termos comparatistas, mas sim integrá-las, movê-las em diversas projeções culturais, sociais e temporais. Tanto em Élis quanto em Poe, atestamos que seus textos apresentam temáticas parecidas, mas a maneira como cada um a maneja segue sua época, sua sociedade, seus substratos culturais.

Curiosamente, foi pelas vias do confronto inexato, que aproximamos autores comprometidos com um projeto literário voltado para a essência humana, acima e além das possíveis “caixas” a eles atribuídas: escritor regionalista ou periférico, no caso de Élis e escritor da loucura e da obsessão, no caso de Poe. Cabe a nós, pesquisadores, fomentarmos estudos que não deixem de ressaltar a inteireza de cada realidade cultural, afinal a Literatura Comparada “contribui para dissipar o clima de incompreensão e desentendimento entre os povos. Elimina os mal-entendidos. Adquire uma função política dando à palavra seu sentido mais nobre a mais generoso” (JEUNE, 2011, p. 253, grifo do autor).

Referências

- ABDALA Jr., B. *Bernardo Élis: seleção de textos, notas, estudos bibliográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1983. (Literatura Comentada).
- ARAÚJO, R. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- BATALHA, M. C. (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

LINHA D'ÁGUA

BAUDELAIRE, C. O homem e a obra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 47-52.

CALVINO, I. Introdução In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX : o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-17.

CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COUTINHO, E. F. Notas à 2ª edição. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 7-13.

CROCE, B. A “Literatura Comparada”. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 70-74.

ÉLIS, B. O louco da sombra. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 143-150.

ÉLIS, B. O caso inexplicável da orelha de Lolô. *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. 175-190.

ÉLIS, B. *A vida são as sobras: autobiografia*. Goiânia: Kelps, 2000.

FREUD, S. *O infamiliar e outros escritos*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GRAY, R. *A History of American Literature*. Blackwell Publishing: Malden, 2009.

JEUNE, S. Literatura geral e literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 234-256.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto*. O município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LURKER, M. *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARCHEZAN, L. G. Introdução. In: ÉLIS, B. *Ermos e Gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX-XXIX.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. História, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SOUZA, A. de O. Crítica psicanalítica. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 185-196.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição da Literatura Comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 230-233.

POE, E. A. Sombra. In: POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 383-385.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TELES, G. M. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

VILLEMMAIN, A. F. *Cours de littérature française: tableau de la littérature au XVIIIe siècle*. Paris: Didier, 1841.

WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

Artigo / Article

O indígena como lugar comum nas disputas retóricas coloniais: uma abordagem comparativa dos relatos de Staden, Thevet, Léry e Knivet

The indigenous as a common place in colonial rhetoric battles: a comparative approach of the accounts by Staden, Thevet, Léry and Knivet

Girleane Santos Araújo 

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
gsaraujo@uesc.br
<https://orcid.org/0000-0002-7348-2448>

Paula Regina Siega 

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
prsiega@uesc.br
<https://orcid.org/0000-0002-6016-2445>

Recebido em: 16/09/2021 | Aprovado em: 06/03/2022

Resumo

Este artigo¹ toma como objetos os relatos de Hans Staden, André Thevet, Jean de Léry e Anthony Knivet sobre suas passagens, no século XVI, pelas terras do que viria a ser o Brasil. Analisando comparativamente tais textos, observamos como as diferentes realidades histórico-culturais em concorrência na Europa moldaram perspectivas ora convergentes ora conflitantes sobre um mesmo tema: o indígena, seus hábitos e costumes. Para a análise, mobilizamos as ideias de *topoi* ou tópicos do discurso, baseando-nos em Hansen (2013; 2021), assim como a noção de lutas de representação, teorizada por Chartier (1991; 2002), articulando-as a estudos sobre a história e mentalidade coloniais, entre outros. Concluímos que, nos discursos dos viajantes, o lugar comum do indígena é sede de argumentação em prol do grupo ao qual pertence o enunciador do discurso, que lança mão de opiniões pré-concebidas e aceitas pela sua comunidade como verdadeiras.

¹ Trechos deste artigo são parcialmente elaborados com base na dissertação de mestrado intitulada “Representações do indígena antropófago no Brasil: Um estudo da Literatura de Viagem entre os séculos XVI e XVII”, defendida pela coautora, em 2021, no Programa de Pós-graduação em Letras Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz.

Palavras-chave: *Topoi* • Discurso • Lutas de representação • Católicos • Protestantes

Abstract

This article investigates the accounts by Hans Staden, André Thevet, Jean de Léry and Anthony Knivet of their travels in the 16th century through what would later become Brazil. By analyzing these texts comparatively, we note how different historical and cultural circumstances in Europe determined converging or diverging views on the same subject: Indigenous peoples and their cultures. For the analysis, we adopted the ideas of *topoi* or discourse topic, based on Hansen (2013; 2021), as well as the struggle of representations, as theorized by Chartier (1991; 2002), relating them to colonial studies, among others. We conclude that, in the travelers' discourse, indigeneity is a commonplace that serves as an argument favoring the group to which the speaker belongs and shares preconceived opinions accepted as true by that community.

Keywords: *Topoi* • Discourse • Struggle for representation • Catholics • Protestants

Introdução

Os *topoi* ou tópicos do discurso são entendidas por João Adolfo Hansen (2013) como lugares comuns localizáveis temática e espacialmente nos textos a partir de seus modelos retóricos. Partindo de Aristóteles, Hansen (2013; 2021) entende os *topoi* ou *loci* como um modelo coletivo de argumentação baseado nos *endoxa*, ou seja, as opiniões geralmente aceitas e, portanto, tidas como verossímeis. Estabelecidos pelos autores que o costume consagra como autoridades em determinado gênero, e percorridos pela memória do enunciador que os imita no ato da argumentação, os *topoi* não se repetem como clichês fixos (característico da revolução industrial), mas a cada uso apresentam variações de fala ou escrita que os renovam (HANSEN, 2013, 2021). Essas variações dão contornos inesperados aos lugares comuns dos textos, mas não modificam os pressupostos de seu estabelecimento: para que sejam convincentes, baseiam-se em opiniões já conhecidas por destinatários persuadidos, de antemão, de que elas são verdadeiras (suas convicções acerca do que é bom, belo, útil e honesto, assim como sobre o que é mau, feio, inútil e mentiroso, por exemplo).

Aqui, nos ocuparemos de lugares comuns dos discursos coloniais sobre os indígenas, localizando-os nos relatos de quatro viajantes que estiveram no Brasil no século XVI: o alemão Hans Staden, os franceses André Thevet e Jean de Léry e, por fim, o inglês Anthony Knivet. Publicadas em formas de volumes destinados ao público comum ou a membros das hierarquias monárquica e eclesiástica, as memórias desses viajantes propõem argumentos gerais sobre o Novo Mundo que reforçam opiniões pré-estabelecidas e compartilhadas pelos públicos aos quais eram destinados. No processo de convencimento acerca da veracidade dos relatos, sua autenticidade é atestada pelos editores (Dryander; Hakluyt e Purchas; La Porte) e pelo corpo político que autoriza sua publicação. Assim creditado, o discurso viático circula como prova

LINHA D'ÁGUA

verossímil de uma realidade distante, que se faz conhecer ao público apenas pelo que dela dizem os viajantes, cuja palavra é tomada como verdadeira com base em convicções comuns em relação aos grupos concorrentes na disputa colonial (indígenas ou europeus).

Para abordar essa concorrência, recorremos aos estudos de Roger Chartier (1991;2002) que nos trazem, entre outros, o conceito de lutas de representações. De acordo com o historiador, os diferentes grupos sociais constroem suas próprias figurações do “real”, que variam conforme o meio cultural em que circulam, numa verdadeira competição pelos sentidos atribuídos a si e ao outro (CHARTIER, 1991; 2002). Situadas sempre em um campo de concorrências pelo poder de impor uma concepção de mundo sobre as demais, essas lutas de representações promovem ordenamento e hierarquização sociais lançando mão de “estratégias simbólicas que determinam posições e relações, e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 1991, p. 183- 184). Articulada aos conceitos de *topoi*, a ideia de lutas de representação nos auxilia a compreender como, nos relatos dos viajantes, os interesses econômicos, as posições políticas e as concepções religiosas são reconhecíveis nos modos em que as tópicas do discurso são mobilizadas para favorecer ou atacar determinados grupos sociais.

O primeiro relato de viagem sobre o qual nos debruçaremos é o de Hans Staden, marinheiro protestante originário do Estado de Hessen (na atual Alemanha), do qual partiu em 1548 com a meta de seguir viagem para as Índias. Ao chegar ao porto de Lisboa, em Portugal, tomou conhecimento de que os navios que seguiriam para esse destino já haviam partido, e optou por embarcar para o Brasil, do qual retornaria em 1549 e para o qual voltaria a viajar ainda no mesmo ano. Nessa segunda expedição, sobrevive a um naufrágio próximo ao litoral paulista e estabelece-se como artilheiro entre os colonos portugueses sediados no forte de Bertioga, onde é feito prisioneiro por tupinambás. Após a fuga do cativo e retorno à Europa, o marujo publicou, em edição ilustrada de 1557, a sua *História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*.

Embora tenha sido um sucesso comercial, com diversas versões e reedições ao redor do mundo, o relato de Staden só seria traduzido no Brasil em 1892, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), por obra de Tristão de Alencar Araripe, que se baseara em uma edição francesa do relato. No ano de 1900, haveria uma nova publicação da obra, também pelo IHGB, traduzida desta vez pelo botânico suíço Albert Lofgren a partir do original alemão. As aventuras de Staden ganhavam novas versões nas adaptações de Monteiro Lobato, nos anos de 1925 e 1927, e na tradução de Guiomar Carvalho Franco, publicada em 1941 (BUENO, 2008). Para este artigo, utilizamos a edição de 2008 traduzida por Anel Bojadsen, que tenta resgatar do original alemão o tom coloquial que teria se perdido nas edições anteriores.

Não pertencendo às ordens religiosas, Staden parece despreendido das disputas entre reformistas e contrarreformista, trabalhando sem distinção ao lado de portugueses e espanhóis e, embora protestante, não lançou mão de argumentações anticatólicas em seu relato. Esse posicionamento pode ter sido motivado pela recém conquistada Paz Religiosa de Augsburgo, assinada pelo rei Carlos V e a Liga Esmalcáldica, que aliviou parte da tensão entre católicos e protestantes no Sacro Império Romano-Germânico. Mesmo assim, as memórias do marujo são, evidentemente, um “testemunho de fé” e, como tal, instrumento de propaganda religiosa, possível consequência de interferências editoriais no relato. Staden contou com a ajuda de Johannes Dryander – professor de matemática e anatomia da cidade de Marburg – por cujo intermédio obteve permissão para publicação por parte de Landgrave Philipp – príncipe do estado de Hessen e importante defensor do protestantismo nos estados germânicos. A narrativa de Staden vem à luz em um momento propício, pois a história de um protestante que esteve sob ameaça de ser devorado por “selvagens canibais”, mas que acaba sendo salvo por sua crença, poderia servir para acentuar as recentes conquistas daquele grupo, como a paz Religiosa de Augsburgo, o que era do interesse do príncipe (ZIEBELL, 2002).

Cerca de um ano após a publicação da narrativa de Staden, em 1558, viria à luz a obra do frei André Thevet. Nascido em Angoulême, cidade francesa, no ano de 1516, e proveniente de uma família de cirurgiões-barbeiros, Thevet foi mandado para um convento franciscano ainda criança, tornando-se monge; aos 41 anos, segue para o Brasil na expedição de Villegaignon, que tinha por intuito fundar uma colônia francesa em solo brasileiro, empreitada que ficou conhecida como instalação da França Antártica (ZIEBELL, 2002). O frade permaneceu menos de três meses na colônia, retornando para a França antes de estourarem os conflitos religiosos entre católicos e um grupo de huguenotes enviados por Calvino às terras do Brasil. Como fruto de sua breve estada, Thevet publicaria, em 1558, *As Singularidades da França Antártica*. A obra teve três edições em apenas dois anos e, em 1944, seria publicada pela primeira vez no Brasil na Coleção Brasileira, da Companhia Editora Nacional, que contava com a tradução do professor Estevão Pinto a partir de duas edições: a primeira publicada na França, em 1558, e a segunda feita por Paul Gaffarel, em 1878, também na França. Para esse artigo, nos servimos da última tradução integral da obra que foi lançada no ano de 1978, por Eugênio Amado, para a Editora Itatiaia. Desde então, houve apenas a publicação de alguns capítulos da sua obra *Cosmografia Universal*, traduzidos por Raul de Sá Barbosa para a coleção *Franceses no Brasil* (SOUZA, 2014).

No prefácio da edição original, a autoridade do enunciador é atestada pelo editor La Porte (1978, p. 15), que utiliza como argumento a experiência vivida pelo frade: por não terem estado na colônia francesa, outros estudiosos sobre o tema não eram dignos de crédito, cabendo ao cosmógrafo “estabelecer a indubitável verdade” sobre a França Antártica. Anote-se que o religioso solicitou ao rei Henrique II de França que concedesse aos editores La Porte o privilégio real de publicação, que consistia na proibição da distribuição, venda e impressão do livro por outra livraria ou impressora por um prazo de dez anos (RAMINELLI, 2008). Segundo o documento escrito pelo rei, anexado ao relato, frei André Thevet receava que “outros

impressores de nosso reino, pretendendo frustrar-lhe o labor, publiquem o dito livro, ou vendam aqueles que tiverem sido editados por outra pessoa que não por ele encarregada de tal incumbência” (THEVET, 1978, p. 9). É possível que se tratasse de uma precaução em relação à omissão do frade quanto à participação de terceiros na construção do relato. Em 1557, Thevet foi processado pelo cirurgião e tradutor Mathurin Héret, que obteve uma indenização monetária em troca da abdicação da *co-signatura* da obra, reivindicada anos depois também por François de Belleforest, que em um de seus livros dizia ter colaborado em muitos escritos de Thevet (ZIEBELL, 2002).

Sem contestação da autoria, é a autoridade de Thevet que é disputada pelo pastor calvinista Jean de Léry. Nascido na cidade de La Margelle, no ano de 1534, pouquíssimo se sabe a respeito de sua infância, mas se acredita que ele pertencia a uma família de burgueses ou fidalgos adeptos da religião reformada (GAFFAREL, 2007). Sua viagem à América se deveu a um pedido do almirante Villegaignon – à época convertido ao protestantismo – feito diretamente a Calvino para que fossem enviados à colônia um maior número de huguenotes com a finalidade de povoá-la e vencer, assim, os portugueses na empresa colonial. Entre os escolhidos por Calvino estava Léry, que partiu com os demais para a Baía de Guanabara. O almirante Villegaignon parece ter mudado de convicção religiosa, passando a perseguir os huguenotes, que acabaram buscando refúgio junto aos tupinambás do continente, retornando, em seguida, à pátria. A nau que os conduziria a casa, todavia, sofreu uma pane pouco tempo após zarpar, o que fez com que alguns integrantes do grupo decidissem retornar à colônia e implorar perdão a Villegaignon, que porém condenou-os à morte como hereges (ZIEBELL, 2002).

Por ocasião da publicação de *As Singularidades da França Antártica*, em 1558, o frei André Thevet – que saíra da Baía da Guanabara antes dos conflitos entre Villegaignon e os huguenotes – ainda não havia se colocado como um porta-voz do pensamento contrarreformista. A partir de 1560, com o acirrar-se da perseguição dos protestantes pelos católicos, na França, Thevet escreveu textos menores que reforçavam uma atitude antiprotestante, mas seria o livro *Cosmografia Universal* (1575) que daria início à luta de representações da América que se seguiria. Na obra, o frade imputava aos huguenotes a culpa pelo fracasso da França Antártica. Tendo vivido na missão quase no mesmo período em que Thevet, Léry responderia à ofensiva com a *História de uma Viagem Feita à Terra do Brasil, também Dita América*. Publicada em 1578, a versão dos fatos narrada pelo calvinista constrói-se em direta oposição ao relato católico, com o objetivo declarado de denunciar as “mentiras e erros” escritos por Thevet sobre a América (LÉRY, 2007, p. 36). Às acusações do huguenote, Thevet responderia em outra obra, que não chegou a ser publicada – *Histoire de deuz voyages aux Indes australes et occidentales* – em que tenta preencher as muitas lacunas de sua narrativa. Na obra, inventa uma primeira estada no Brasil, que teria acontecido antes de sua ida à colônia francesa, acreditando que deste modo justificaria seu saber sobre a terra, recuperando credibilidade (ZIEBELL, 2002).

O livro de Léry obteve sucesso editorial maior que o de Thevet, com 5 reedições ainda durante o século XVI – 1580, 1585, 1594, 1599 e 1600 – (FRANÇA, 2012). No Brasil, em 1889, Alencar Araripe traduziu a obra para a Revista do IHGB. Teve, no entanto, dificuldades para decifrar o francês do século XVI, fazendo-o, “com graves erros de interpretação sintática”, como afirma Sérgio Miliet (2007, p. 17), que traduziu o relato para a Editora do Exército, no ano de 1961. Nessa edição, que é a que utilizamos para esse artigo, foram incluídas as preces de Villegaignon, o prefácio de Léry, a introdução e notas da edição parisiense de 1878, feitas por Paul Gaffarel, que também lhe serviu de base.

Em 1625, era impressa a narrativa de outro protestante, desta vez na Inglaterra: *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet: Memórias de um aventureiro inglês que em 1591 saiu de seu país com o pirata Thomas Cavendish e foi abandonado no Brasil, entre índios canibais e colonos selvagens*. No relato, o viajante conta que veio ao Brasil a bordo da expedição do famoso corsário Thomas Cavendish, que teria partido de Plymouth, na Inglaterra, levando em sua tripulação vários investidores privados e jovens de famílias nobres, como o próprio Knivet (HUE, 2007). Depois de um assalto vitorioso a um navio espanhol e um saque na Vila de São Vicente no Brasil, as más condições de tempo no Estreito de Magalhães fazem Cavendish retornar ao porto de origem, não sem antes abandonar na costa brasileira um grupo de marinheiros doentes, dentre os quais se encontrava Anthony Knivet que, capturado por portugueses, acabou vivendo por dez anos como escravo da família Correia de Sá (HUE, 2007).

A narrativa desse viajante, que se passa no final do século XVI, só viria a ser publicada em 1625, por mão do editor Samuel Purchas. Após a sua estreia, Knivet só retornaria às prensas no ano de 1706, na edição holandesa de relatos viáticos feita por Pieter Vander Aa, que também incluiu as obras de Staden e Léry, mas que continha o relato do viajante inglês incompleto. Seu relato só seria publicado na íntegra novamente em 1905, pela Hakluyt Society (HUE, 2007). No Brasil, as aventuras do viajante inglês viriam a ser traduzidas no ano de 1878, numa versão do IHGB, partindo da tradução holandesa, que excluía os capítulos IV e V, existentes apenas no original. Sua tradução completa se daria, apenas, em 1947, por mãos de Guiomar Carvalho, para a Editora Brasiliense, que se baseou na primeira edição, de 1625 (HUE, 2007). Para esse artigo, optamos pela última tradução, de Vivien K. L. de Sá, que também recorreu ao original com o intuito de manter aspectos da linguagem do século XVII, tentando, ao mesmo tempo, adaptá-la a uma leitura contemporânea.

Se os relatos de Thevet e Léry eram instrumentalizados por seus emissores para a defesa explícita de posições naquela guerra santa, as implicações propagandistas do relato de Anthony Knivet parecem residir mais na intencionalidade de seus editores, que dele próprio. Assim como as demais, sua narrativa dá mostras das lutas de representações entre católicos, liderados por Felipe II, rei de Espanha e Portugal, e protestantes, representados pela rainha Elisabeth I da Inglaterra. Nas representações de Knivet, são os católicos portugueses a figurarem como antagonistas. Apesar de referir-se aos indígenas como perigosos canibais, o inglês os descreve como amigáveis se comparados aos senhores ibéricos, nas mãos dos quais teria labutado até

que suas roupas ficassem em “farrapos de tanto trabalhar noite e dia em uma barça, transportando cana-de-açúcar e madeira para a moenda”, permanecendo “sem alimento ou roupas”, e levando “mais chibatadas que um escravo das galés”. Esta relação tensa e conflituosa com os portugueses servia, segundo Hue (2007, p. 13), “para os propósitos antiespanhóis e anticatólicos do reverendo Purchas”, alimentando a rivalidade anti-ibérica. Lembremos que essa se iniciara após a vitória de Felipe II da Espanha contra António, o prior de Crato (que era apoiado pela Inglaterra), na disputa pela sucessão ao trono português, que provocou a aliança entre Portugal e Espanha, na chamada União Ibérica. Perdedora na contenda, a coroa inglesa passou a incentivar a pirataria contra suas potências rivais. Os piratas autorizados e financiados pela coroa eram chamados de corsários, ou ainda, como preferia a rainha: *Sea-dog*. Dentre eles, estava o famoso Thomas Cavendish, que foi o responsável pela expedição que levou Knivet ao Brasil.

De forma semelhante ao que ocorrera com Staden em relação a seu editor Johannes Dryander e o príncipe Felipe de Landgrave, é provável que as representações de Knivet tenham sido alteradas pelas intervenções dos editores Richard Hakluyt e Samuel Purchas, ambos ingleses e protestantes inclinados a combater os ibéricos e católicos. Hakluyt foi um propagandista da expansão colonial inglesa (HELFERS, 1997) e, tendo comprado de Anthony Knivet a história de sua viagem ao Brasil, vendeu-a para outro editor, Samuel Purchas, que a publicou, em 1625, no quarto volume da coletânea de relatos de viagem intitulada *Hakluytus posthumus or Purchas his pilgrimes*. O editor era conhecido pelo seu hábito de interferir nos manuscritos dos autores que publicava, censurando, reescrevendo, ou resumindo partes deles, para favorecer seus interesses de propaganda protestante; ele próprio teria afirmado, em notas marginais ao relato de Knivet, que teria omitido passagens em trechos da história, com o intuito de manter a concisão do texto (HELFERS, 1997).

Em comum, os quatro relatos têm o fato de estarem imbricados nas disputas coloniais pelo território, o que faz com que as motivações e estratégias econômicas das empreitadas reais – às quais se mesclavam os interesses individuais dos viajantes – transpareçam sob a retórica salvacionista. Esta, por sua vez, é baseada em argumentações que variam de acordo com a posição assumida pela comunidade de pertença do enunciador no espectro da luta político-religiosa em ato; com o pertencimento ou não do enunciador aos quadros religiosos; enfim, com sua posição em relação à comunidade tupinambá no momento da viagem. Sob o risco iminente de ser morto e devorado por eles, Staden, por exemplo, detalha as agressões físicas e ameaças que sofreu ao longo do cativeiro, num ponto de vista hostil aos algozes. Quase quarenta anos depois, Anthony Knivet relataria peripécias semelhantes às descritas pelo alemão, mas tendo como polo antagonico os portugueses e como aliados os tupinambás. Francês, o frei André Thevet relata a boa hospitalidade indígena, exaltando-lhes a generosidade e gentileza, ao mesmo tempo em que reafirma a condenação moral pelos seus hábitos. Léry, por sua vez, daria início a um repertório de representações decididamente positivas dos indígenas, fixando na França a tópica do “bom tupinambá” (DAHER, 2019), transformada em sede de argumentações sobre a barbaridade católica.

1 Entre o “bárbaro canibal” e o “bom tupinambá”: tópicos recorrentes nos relatos dos viajantes

A nudez dos nativos e a antropofagia são os *topoi* salientes no discurso colonial sobre as gentes do Novo Mundo. Nos primeiros relatos, os viajantes descrevem reiteradamente o fato dos povos nativos andarem nus e alimentarem-se de carne humana. A narrativa de Staden alude explicitamente aos temas alocando-os no título da obra (*História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos...*), permitindo aos leitores que identificassem imediatamente os pontos que, provavelmente, mais aguçavam o seu interesse.

Para compreender o assombro com que os europeus confrontaram a nudez ameríndia, Ziebell (2002) refere-se ao conceito de civilização, entendendo-o como processo de regramento social pelo qual o Ocidente atribuiu um *status* negativo a determinadas práticas, investidas pelo sentimento de vergonha. No século XVI, lembra a autora, o conceito de *civilité* se liga à noção de pudor, que, por sua vez, condena a nudez, sendo o relato de Thevet um exemplo daquele tipo de moralidade, pois o frade interpretava a ausência de vestimentas como sinal de depravação e ignorância, sendo o vestuário, por sua vez, uma evidência da razão civilizada:

[...] esta região era e ainda é habitada por estranhíssimos povos selvagens, sem fé, lei, religião e nem civilização alguma, vivendo antes como animais irracionais, assim como os fez a natureza, alimentando-se de raízes, *andando sempre nus tanto os homens quanto as mulheres, à espera do dia em que o contato com os cristãos lhes extirpe esta brutalidade, para que eles passem a vestir-se, adotando um procedimento mais civilizado e humano*. É por isto que devemos louvar afetuosamente ao Criador por ter permitido que possuíssemos uma ideia mais clara das coisas, não deixando que fôssemos assim brutais como estes pobres americanos (THÉVET, 1978, p. 248, grifo nosso).

Realizado antes da eclosão dos conflitos entre católicos e protestantes nos territórios franceses, o discurso de Thevet faz da tópica da nudez um lugar de argumentação a favor da moral cristã, opondo-a em bloco à incivilidade do nativo. Para Jean de Léry, a situação é diversa e, com uma França fraturada entre as duas correntes religiosas, a tópica indígena é operada como lugar de denúncia e combate às más práticas cristãs:

Antes, porém de encerrar este capítulo, quero responder aos que dizem que a convivência com esses selvagens nus, principalmente entre as mulheres, incita à lascívia e à luxúria. Mas direi que, em que pese às opiniões em contrário, acerca da concupiscência provocada pela presença de mulheres nuas, a nudez grosseira das mulheres é muito menos atraente do que comumente imaginam. Os atavios, arrebiques, postiços, cabelos encrespados, golas de rendas, anquinhas, sobre-saias e outras bagatelas com que as mulheres de cá se enfeitam e de que jamais se fartam, são causas de males incomparavelmente maiores do que a nudez habitual das índias, as quais, entretanto, nada devem às outras quanto à formosura. [...] Não é de meu intento, entretanto, aprovar a nudez contrariamente ao que dizem as Escrituras, pois Adão e Eva, após o pecado, reconhecendo estarem nus se envergonharam; sou contra os que a querem introduzir entre nós contra a lei natural, embora deva confessar que, neste ponto, não a observam os selvagens americanos (LÉRY, 2007, p. 121).

A tópica da nudez tupinambá se articula à do corpo feminino francês, organizado em torno do par pudor-lascívia. No imaginário protestante, um exemplo do lugar comum ocupado por esta oposição é dado pela obra do pintor huguenote Isaac Oliver, transferido para a Inglaterra durante os conflitos franceses. Na aquarela intitulada *Festa ao ar livre: Alegoria do amor conjugal* (1590-95), o artista opõe o amor cristão, legitimado pelo sacramento do matrimônio, ao amor sensual e ilegítimo, em que os baixos sentidos têm prevalência sobre a elevação espiritual. A pregação moral é representada pelo contraste entre o vestuário da boa esposa e suas amigas, cujos corpos são decorosamente encobertos até o colarinho, e o de mulheres voluptuosas, cujos vestidos decotados exibem tentadoramente as curvas femininas.

Knivet, como Léry, não investe a nudez indígena do sentido bárbaro atribuído por Thévet, e tampouco da noção assombrosa que assume do relato de Staden. Na terceira década do século XVII, quando foi publicado o relato, o fato de que os indígenas do Novo Mundo andassem nus era já bastante conhecido dos europeus por conta das inúmeras descrições e ilustrações de que foi objeto, e é provável que não fosse mais necessário reiterá-lo ao público leitor. O próprio viajante afirma ter adotado o hábito: após escapar de um ritual antropofágico, teria sido assimilado pelos tamoios, entre os quais, escreve “vivi por dezoito meses, e andava nu como os canibais” (KNIVET, 2007, p. 197).

Lugar comum do discurso dos viajantes são também os seres fantásticos ou monstruosos, dos quais testemunhavam a existência. O frei André Thévet (1978, p. 180) chega a afirmar a existência de gigantes. Segundo o frade, esses também eram antropófagos e ao correr podiam ser extremamente rápidos como os mais velozes animais, além de viverem longamente, muitos chegando até os 150 anos. Léry (2007, p. 82) também faria a mesma menção acerca da existência desses gigantes, reafirmando que eram extremamente velozes, sendo capazes de agarrar “com as mãos os cabritos na corrida”, enquanto Knivet relatou ter visto com seus próprios olhos os cadáveres dos mesmos gigantes da Patagônia, além de suas enormes pegadas.

Em Port Desire, que é o porto próximo dos estreitos de Magalhães, vivem gigantes de quinze ou dezesseis palmos de altura. Garanto que em Port Desire vi as pegadas deles na praia, e que tinham a extensão de quatro pés de um de nossos homens. Vi também dois deles que tinham acabado de ser enterrados e um tinha quatorze palmos de comprimento. [...] Dois ou três dos tripulantes capturados na costa do Brasil contaram que os gigantes jogaram pedras imensas, com cordas, na direção deles, de modo que tiveram que levantar âncora e se afastar da costa. Vi outro desses no Brasil [...]. Esse gigante, embora fosse apenas um rapaz, já tinha mais de treze palmos de altura (KNIVET, 2007, p. 202-203).

Para o público leitor ou ouvinte, os testemunhos sobre a existência de tais gigantes não eram inverossímeis, uma vez que as sagradas escrituras – entendidas como verdade por excelência – falavam da existência de tais seres, assim como dos sátiros, criaturas que Thévet afirma existirem naquelas terras desconhecidas (SCHNEIDER, 2015; THEVET, 1978). Tópica da narrativa de viagens, a crença em um mundo fantástico do qual se testemunhava a presença de seres sobrenaturais era fortalecida pela autoridade do emissor do discurso (considerado testemunha verdadeira dos fatos narrados), que confirmava assim as expectativas comuns ao

horizonte cultural de seu público receptor. Mais do que provocar assombro, essas informações confirmavam as opiniões geralmente aceitas em relação aos mundos distantes e desconhecidos. Como escreve Schaub (2019), os europeus que aportam na América entre os séculos XV e XVI são homens medievais e carregam consigo as representações de mundo da Idade Média ocidental, produtora e receptora de textos viáticos que traduzem a cultura itinerante das cortes reais – com suas alianças e matrimônios –, e das camadas menos ricas, com seus peregrinos e cruzados. Essas fontes literárias do “descobrimento” são embebidas em “representações cavaleirescas e espirituais herdadas da poesia épica e do romance” (SCHAUB, 2019, p. 116). No que se convém chamar de “modernidade europeia”, observa Ziebell (2002), persistiam crenças fantasiosas construídas por uma mentalidade medieval que se manteve até boa parte do século XVI. A propósito desse imaginário fantástico, assinalem-se as considerações de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona sobre as fontes medievais das ilustrações dos primeiros relatos sobre o Novo Mundo, no início do século XVI, e que integravam cenas de idílio doméstico e atos de antropofagia. Segundo o historiador, tais imagens eram adaptações de matrizes de madeira que representavam os selvagens das florestas (calcados sobre mitos quais a Idade Dourada ou Adão e Eva), enquanto o modelo para o canibalismo eram as ilustrações de relatos viáticos, como o de Marco Polo, ou compêndios de fábulas recheados de “xilografuras referentes a variados temas tais como monstros, seres fantásticos e, naturalmente, à antropofagia” (CHICANGANA-BAYONA, 2010, p. 42). A ruptura colombiana, portanto, não desmentia ou cancelava as crenças anteriores, que por bom tempo mantiveram-se como paradigmas orientadores dos sentidos atribuídos ao Novo Mundo pelos viajantes. Os discursos permitem que se entreveja a dualidade do imaginário europeu nesse momento de transição epocal, em que antigas crenças coabitam com a afirmação de um modo empírico de experimentação e comprovação por meio da observação, base do que viria a ser a cultura iluminista que se seguiria.

Outro lugar comum dos relatos de viagem era a possessão dos indígenas por entidades demoníacas. Staden (2008, p. 138) afirma que os tupinambás não costumavam sair sem fogo das suas cabanas à noite por temerem o “diabo” chamado por eles de *Anhangá*, termo que reapareceria na poesia de Gonçalves Dias. Thévet (1978, p. 115) também falou sobre a existência dessa entidade que, segundo ele, era um “mau espírito”, ou um “demônio”, que perseguia os indígenas, “atormentando não só as almas, mas também – especialmente – os corpos”, e que era chamado por eles de *Anhã*. Segundo ele, a entidade “castiga e machuca excessivamente os índios, fazendo com que por vezes se possa ouvi-los gritando medonhamente e suplicando a algum cristão que porventura se encontre por perto: ‘não estás vendo que *Anhã* me bate? Defende-me, se quer que te sirva e corte árvores para ti’”.

O argumento utilizado para convencer os leitores de que se trata, efetivamente, de um espírito diabólico é o testemunho oferecido pelo frade, que teria assistido pessoalmente ao exorcismo de *Anhã* em um indígena através da invocação do nome de Cristo (THEVET, 1978). Jean de Léry também menciona a existência de um diabo chamado *Ainhã*, responsável por atormentar as almas dos indígenas, assim como um espírito maligno de nome *Kaagerre*.

Segundo o pastor, quando atormentados por essas entidades, os indígenas gritavam “Defendei-nos de *Ainhan* que nos espanca”, descrevendo-o, às vezes, como um quadrupede, outras vezes como uma ave ou qualquer ser estranho (LÉRY, 2007, p. 207). Knivet (2007, p. 101), por sua vez, refere-se à possessão dos indígenas por entidades mortíferas como o *Curupira* ou *Abaçaí*, afirmando não ter visto “um só deles escapar [da morte] depois de ficar nesse estado”.

A crença na magia fazia parte do imaginário europeu, principalmente, a partir da baixa Idade Média, quando passou a ser associada ao diabo e às forças infernais, possuindo inclusive referências na obra de Marco Polo, que fala sobre a existência de feiticeiros diabólicos que viviam nas terras pagãs (SCHNEIDER, 2015). Conforme Schaub (2019, p. 118), a Europa Ocidental, a partir do século XIII, viu agravarem-se os dispositivos de perseguição e exclusão definidos nos séculos anteriores com as cruzadas e, nas monarquias ibéricas, tais dispositivos alcançaram maior desenvolvimento, com o procedimento inquisitorial de identificação e perseguição étnica. Staden (2008, p. 156) demonstra sua crença na bruxaria quando escreve um capítulo sobre o modo como os tupinambás “transformam suas mulheres em feiticeiras”:

Primeiro, os selvagens vão para uma cabana, pegam todas as mulheres da cabana e aplicam-lhes fumaça. Depois a mulher precisa gritar, pular e dar voltas até que fica tão exausta que cai ao chão como se estivesse morta. Então o feiticeiro diz: “Vejam, agora ela está morta. Logo a farei viver novamente.” Quando ela volta a si, ele diz que doravante está apta a adivinhar coisas futuras, e quando vão guerrear, as mulheres devem fazer adivinhações sobre a guerra. Eles têm muitos desses costumes.

Guilherme Amaral Luz (2003) observa como a participação das velhas no ritual antropófago é um tópico que se repete no relato dos viajantes pelo menos desde o jesuíta Juan de Azpicuelta Navarro, que se valia de imagens semelhantes às difundidas pelos manuais dos inquisidores acerca das bruxas. A partir da metade do século XV, com a imprensa, a literatura passara a ser meio de propaganda para a caça às bruxas, com um *corpus* de textos (LEVACK, 2012) do qual sobressai-se, em 1486, o *Malleus Maleficarum*, manual em que frades alemães ensinavam a identificar feiticeiras, com base em crenças populares, difundindo um imaginário demoníaco que se propagariam por toda a Europa (PARINETTO, 1974). Na descrição de ritos satânicos com banquetes de carne humana, manuais como o *Malleus* ou *Demonolatritiae* associavam bruxaria e antropofagia (LEVACK, 2012). O influxo desse imaginário na literatura viática sobre o Brasil alocava no mesmo lugar rituais indígenas e festivais satânicos, identificados como a ação do demônio sobre pagãos e infieis. Dava-se continuidade, assim, a um imaginário elaborado e transmitido ao longo da Idade Média por meio de uma vasta iconografia em que a devoração de carne humana era uma tática infernal, com almas devoradas pelos demônios ou umas pelas outras, assando no fogo do inferno ou sendo cozidas em grandes caldeirões (LUZ, 2003).

Fonte de muitos estudos etnográficos pela minúcia das descrições, os relatos dos viajantes são inseparáveis da hermenêutica teleológica com que, atribuindo à alteridade um sentido de semelhança diabólica, confirma a visão de mundo cristã do enunciador, rendendo à

sua comunidade o testemunho da ação de Deus. Operada na vida do narrador ou no mundo, em geral, a intervenção divina é um lugar reiterado nas narrativas viáticas. Staden, por exemplo, dá às suas aventuras o sentido de um livramento divino com o fim de testemunhar à comunidade de Hessen o poder de Deus: este é representado como uma força invisível, com ações que compõem parte da trama, concedendo graças ao protagonista em momentos decisivos, atendendo assim à expectativa da comunidade de leitores a que se dirigia. Na narrativa de Staden, os diálogos com os indígenas explicitam a oposição entre o lugar do cristão e o do pagão, de modo que o primeiro, apesar de sofrer duras provações, acaba sempre sendo protegido, enquanto o segundo, mesmo estando em vantagem numérica e bélica, é punido. Isso fica perceptível na passagem em que relata o adoecimento dos parentes de seu “dono”, cujo irmão se dirige ao marujo para pedir-lhe que orasse a Deus, livrando-os daquele castigo. Diz o indígena: “Meu irmão acha que o teu Deus está zangado”, ao que o alemão responde: “Sim. O meu Deus está zangado, porque seu irmão queria me comer” (STADEN, 2008, p. 85). O marujo relata como se aproveitara, em diversas ocasiões, da ingenuidade de seus algozes, fazendo-os crer – através de uma série de coincidências – que manifestações da natureza eram, na verdade, obras de Deus, que castigava os infiéis por ameaçarem comer o prisioneiro. Na cumplicidade estabelecida com o Espírito Santo, não existe contradição entre a verdade comunicada aos cidadãos de Hessen e as mentiras pregadas aos indígenas: tudo é desígnio divino.

Presentes no relato de Staden nas variadas descrições de sacrifícios de viajantes por mãos e dentes dos indígenas, a tópica do mártir cristão comparece no relato de Thevet de forma menos ameaçadora. Num momento em que a França católica nutre esperanças de conversão do gentio, o indígena representado por Thevet não é bom, mas pode vir a ser, caso venha a se tornar verdadeiro cristão. O franciscano deixa transparecer essa concepção quando narra a história de um menino da tribo tabajara, inimiga mortal dos tupinambás, que teria sido batizado e criado em Rouen, onde se tornara, segundo o frade, um “homem de bem” (THEVET, 1978, p. 136). Retornando à terra natal, é surpreendido pelos tupinambás que, ao saberem que havia um tabajara na embarcação, invadem-na e, como “cães famintos e raivosos”, lançam-se “sem dó nem piedade” contra o rapaz, fazendo-o em pedaços (THEVET, 1978, p. 136). O convertido, enquanto morria, demonstrara aos selvagens a sua fé em Jesus Cristo e, por esse motivo, eles não quiseram devorá-lo. Desse modo, afirma o frade, “morreu o inditoso rapaz entre as mãos dos selvagens, mas como bom cristão” (THEVET, 1978, p. 136).

A antropofagia é uma das tópicas recorrentes para a caracterização do indígena, como evidenciado pelo título do relato de Staden, que atribui aos canibais um sentido terrificante, capaz de chamar a atenção imediata do público leitor para aquele detalhe “demoníaco” e, conseqüentemente, aumentar o crédito à intervenção divina. O encontro do alemão com Cunhambebe é o ponto que melhor ilustra esse sentido. O viajante narra que o guerreiro tinha diante de si um cesto cheio de carne humana e, enquanto conversavam, ofereceu-lhe o pedaço de uma perna que comia; à pergunta do europeu – “um animal irracional não come outro igual a si, e um homem deveria comer um outro homem?” – o principal retrucou “Jauará ichê. Sou uma onça. É gostoso” (STADEN, 2008, p.110). Na representação, os posicionamentos do

protestante e o do chefe indígena, mais uma vez, reiteram a função argumentativa da figura do canibal no discurso. Polo antagônico na luta do bem contra o mal, da luz contra as trevas, a tópica antropófaga serve a confirmar a identidade cristã do europeu em oposição à do indígena, que ele emparelha com o demoníaco. Também no relato de Knivet a tópica da antropofagia é um eixo em torno do qual se agrupa a identidade indígena. O inglês narra que, fugindo da família Correia de Sá, partira junto a doze portugueses que tencionavam chegar ao Peru por terra e, ao adentrar em uma aldeia tupinambá, só escapara à morte por apresentar-se como francês, enquanto os demais, tendo revelado a própria nacionalidade, tinham sido abatidos e devorados. Algo semelhante é relatado por Staden, o que permite tecer hipóteses sobre o conhecimento prévio do viajante inglês (ou de seu editor) acerca das aventuras do alemão e cogitar sobre a elaboração do relato, conformado desta forma ao que já se sabia surtir efeito sobre os leitores.

Thevet (1978, p. 131), assim como Staden e Léry, narra em detalhes o ritual antropofágico tupinambá. No dia do sacrifício, relatava o frei, os nativos faziam uma grande festa, se adornavam com plumas e pinturas, e o carrasco enfeitava a sua espada de madeira: observe-se que Thevet se refere a *Ibira-pema*, objeto com o qual se desferia o golpe final no prisioneiro. Staden também se referiu à arma, representando-a em uma xilogravura. O frade, porém, identifica-a com uma espada, apesar da diferença entre os dois objetos, traduzindo-o ao universo mental de seu público por meio de uma referência que lhe fosse reconhecível. Quando tudo estava pronto, escrevia o religioso, o prisioneiro era levado à “praça pública” — outra espécie de aproximação cultural— por um grupo de dez a doze mil selvagens — número que provavelmente é um dos exageros dos quais acusam Thevet. Ali, após uma longa cerimônia, ele era morto “do mesmo modo como se mata um porco: a porretadas” (THEVET, 1978, p. 132). O lugar comum das analogias entre o indígena e o animal (quer na condição de carne a ser consumida, quer na condição de feras que devoram) repete-se em outras passagens. Ao referir-se ao que hoje é o estado de Pernambuco, Thevet (1978, p. 199-200) afirma estarem próximos à Terra dos canibais, que seriam “os mais cruéis e desumanos de todos os povos americanos, não passando de uma canalha habituada a comer carne humana do mesmo jeito que comemos carne de carneiro, se não até mesmo com maior satisfação”. Acrescenta, ainda, que não existe fera dos desertos africanos ou árabes que desejasse mais o sangue humano do que esses canibais, o que permite perceber outra aproximação comum ao seu público: a identidade entre os não convertidos — americanos, africanos ou árabes — e os bárbaros canibais.

Ziebell (2002, p. 203) considera Thevet um homem que descreve mais do que narra, distanciando-se dos eventos que diz ter observado, o que realmente faz crer que ele tenha passado a maior parte do tempo recolhido a compilar fontes alheias. De acordo com Jeanneret (2016, p. 119), a extensão das informações dadas pelo cosmógrafo parece pouco compatível com a curta estadia dele no Brasil.

Quanto ao valor etnográfico das descrições dos costumes e, sobretudo, do ritual antropofágico dos tupinambás, gostaríamos de voltar a evidenciar que o fato das descrições apresentarem uma coerência tão grande com as outras obras a respeito

gera suspeita de plágio. De plágio escrito sobretudo, pois, se fossem relatos baseados em transmissões orais distintas estariam condenados à divergência. Quanto à impossibilidade de definir Thevet como testemunha ocular, é suficiente destacar o fato de que permaneceu dez semanas apenas no Brasil, enquanto o ritual antropofágico descrito pelas fontes tem uma duração de nove meses (ZIEBELL, 2002, p. 207).

Jeanneret (2016, p. 119) percebe que o frade distingue mal a prática pessoal e o saber mediado, pois ao longo de suas exposições, passa, indiferentemente, da certeza à opinião, do fato comprovado à suposição, colocando, por vezes, o estatuto de verdadeiro e verossímil num mesmo patamar. O que parece contraditório com a superioridade empírica que defende para seu relato.

Apesar de, geralmente, atribuir-se a Léry um olhar oposto ao de Thevet, em relação ao Brasil e seus nativos, algumas considerações do huguenote não diferem das de seu rival católico. Ambos concordam que os tupinambás podiam ser cruéis e vingativos para com seus inimigos, mas, diversamente de Thevet (que, lembramos, escreve a sua história antes que se acirrasse a disputa entre católicos e protestantes na França), Léry faz do seu relato uma peça propagandística contra a ação católica francesa. Nele, o pastor reporta à luz os eventos do cerco de Sancerre, do qual testemunhara atos de canibalismo por contingência, referidos no prefácio de *História de uma viagem...* O pastor adverte aos leitores que, ao tomarem conhecimento das “barbaridades” perpetradas pelos nativos, não se esquecessem também daquelas que se praticavam entre os franceses e que, “em boa e sã consciência tenho que excedem em crueldade aos selvagens” (LÉRY, 2007, p. 203).

Sobrevivente à perseguição religiosa, Léry tece analogias entre as situações vividas pelos huguenotes nas mãos dos católicos (na França e na América), numa estratégia discursiva que visita o lugar da antropofagia tupinambá para alocá-la num patamar intermediário entre huguenotes e católicos, situados no nível mais baixo da escala de valores. Conforme observa Nocentelli-Truet (2011), não surpreende que para o pastor os canibais do Brasil não fossem os tupinambás, e sim Villegaignon e os católicos, emparelhando-os aos “demoníacos ouetacas”, grupo antropófago que Léry conheceu no continente e ao qual atribui traços de crueldade e selvageria. O canibalismo confirma-se, assim, como lugar de argumentação em prol dos interesses do grupo de pertença do enunciador, colocado em oposição direta ao grupo rival cristão:

[...] não encontramos aqui, nem na Itália e alhures, pessoas, condecoradas com o título de cristãos, que não satisfeitas com trucidar seu inimigo ainda lhes devoram fígado e coração? E que vimos em França durante a sangrenta tragédia iniciada a 24 de agosto de 1572? Sou francês e pesa-me dizê-lo. Entre outros atos de horrenda recordação não foi a gordura das vítimas trucidadas em Lyon, muito mais barbaramente do que pelos selvagens, publicamente vendida em leilão e adjudicada ao maior lançador? O fígado e o coração e outras partes do corpo de alguns indivíduos não foram comidos por furiosos assassinos de que se horrorizam os infernos? Depois de miseravelmente morto não picaram o coração a Coeur de Rói, confessor da religião reformada em Auxerre, não lhe puseram os pedaços à venda

e não os comeram afinal, para saciar a raiva, como mastins? Milhares de testemunhas desses horrores, nunca dantes vistos em qualquer povo, ainda vivem, e livros já impressos o atestam à posteridade [...]. Não abominemos, portanto demasiado a crueldade dos selvagens antropófagos. Existem entre nós criaturas tão abomináveis, se não mais, e mais detestáveis do que aquelas que só investem contra nações inimigas de que têm vingança a tomar. Não é preciso ir à América, nem mesmo sair de nosso país, para ver coisas tão monstruosas (LÉRY, 2007, p. 203-204).

A denúncia e condenação de atos de canibalismo entre franceses implica, em primeiro lugar, no reconhecimento da prática entre os conterrâneos, alimentando a argumentação sobre a divisão vivida pelo estado-nação naquele momento de luta fratricida, identificada com a devoração antropófaga de membros da mesma família. Como assevera Nocentelli-Truet, marcar esta contradição no seio da sociedade francesa tem a função de enfatizar que a degeneração é mais grave entre os católicos:

O pastor calvinista deixa claro, de fato, dizendo que *alguns* franceses são mais culpados do que outros, e, enquanto os católicos são, por causa do seu suposto canibalismo, como os tupinambás, ao mesmo tempo são piores do que eles, porque seus esforços repressivos contra o protestantismo abrem um abismo vergonhoso entre a identidade nacional e religiosa (NOCENTEELLI-TRUET, 2011, p. 194).

Na disputa ideológica entre católicos e protestantes, a antropofagia é colocada no centro das controvérsias religiosas francesas, servindo como identidade à qual associar – por semelhança ou oposição – o grupo rival, instrumentalizando com esse fim a figura tupinambá na imprensa francesa do antigo regime (NOCENTEELLI-TRUET, 2011). Ora bom selvagem, ora bárbaro canibal, o tupinambá antropófago é uma tópica do discurso em que se sedimentam argumentações em prol da atuação do próprio grupo em terra estrangeira: como modelo positivo, serve como contraponto ao comportamento abominável do grupo rival (católico ou reformista); como modelo negativo, funciona como polo identitário em relação ao qual afirmar a própria identidade civilizatória e cristã; em ambos, o indígena está sujeito à conversão evangelista, necessária para que as monarquias europeias em disputa estendessem o seu domínio jurídico sobre a “quarta parte” do globo.

Construídas com base em lugares comuns das narrativas viáticas – com forte presença de uma mentalidade medieval em que se mesclam crenças fantásticas, furores messiânicos e perseguição étnico-religiosas – as representações do Novo Mundo e seus habitantes mobilizam modelos discursivos e culturais que revelam muito mais acerca da sociedade que os produzia do que sobre o que era representado. De um modo geral, podemos dizer que a comparação entre esses relatos reforça as teses pelas quais o indígena é, ao par das “coisas da terra”, um lugar do discurso que fundamenta as argumentações em prol da comunidade de pertença do narrador e seus valores fundamentais.

Conclusão

Nas memórias de Léry, Thevet, Knivet e Staden sobre as populações indígenas, reconhecemos a reverberação de tensões que se verificavam nos países de origem dos narradores, em representações que disputam o estabelecimento da verdade sobre o “Novo Mundo”, à qual prestam fé as comunidades leitoras às quais se dirigem. Na Alemanha, o relato de Staden serve como apologia ao protestantismo, após o fim da Guerra de Esmalcalda (1546-1547): além de inaugurar, no horizonte comum da literatura de viagem, as primeiras representações acerca dos costumes dos tupinambás, os modos de narrar a história favorecem a situação política do grupo ao qual o viajante pertencia. Na França, dilacerada pelas lutas religiosas, as disputas envolviam divergências ainda não pacificadas, como no caso da polêmica entre o frei franciscano André Thévet e o pastor calvinista Jean de Léry. Integrantes da missão colonizadora da França Antártica, ambos produziram visões contrastantes sobre o que se passara na ilha comandada por Villegagnon, reclamando para si o estatuto de testemunho verdadeiro. Na Inglaterra, finalmente, o relato de Knivet serviria para veicular representações anti-ibéricas que legitimavam os atos contra os concorrentes da Inglaterra na pilhagem contra as populações ameríndias.

Considerar os relatos quinhentistas divididos em dois blocos — o dos que depreciam a imagem do indígena e o dos que intencionalmente a valoram— é uma abordagem simplista, visto que ela, como salienta Daher (2019, p. 390), “não dá conta das clivagens religiosas e políticas da época moderna, nas quais se achavam inseridas as ‘visões’ de viajantes, colonos e missionários”, isso sem falar nas “condições de formação, de circulação e de recepção de um capital de informação sobre a terras e as gentes do Brasil”. Como indicado nos relatos tomados em consideração, a disputa entre os polos reformista e contrarreformista atravessa os discursos, evidenciando maior ou menor consciência dos emissores acerca dos projetos ideológicos em jogo e, conseqüentemente, maior ou menor intencionalidade da escrita na defesa de tais projetos. Ainda que possa conter informações sobre o real vivido pelos colonizadores, a literatura de viagem aqui recortada fornece, sobretudo, indícios dos diversos modelos interpretativos que orientaram a produção e compartilhamento destas *endoxa*, ou seja, das opiniões consideradas verdadeiras pelos receptores dos discursos, no presente histórico de sua produção. É, portanto, muito mais uma fonte de acesso à mentalidade dos que se sujeitam às convenções do discurso, em seu gênero viático — o produtor do relato, incluindo os editores, e as comunidades de leitores às quais se dirigia — do que da realidade dos que a tais convenções não se sujeitaram e, portanto, com elas não se conformam.

É comum nessa literatura a tentativa de traduzir aquilo que era visto em outros países para os códigos linguísticos e culturais próprios do local de origem do narrador, orientando a interpretação dos leitores que, não vivendo a experiência daquela viagem, acediam ao Novo Mundo somente através do que lhes era narrado. Do modelo interpretativo do viajante, compartilhado com as comunidades leitoras a que se dirigia, dependia, portanto, o sentido dado àquela realidade longínqua, cuja compreensão era limitada pela mentalidade religiosa e

colonialista. Deste ponto de vista, podemos inferir que, ao se depararem com costumes diferentes dos seus, e na ausência de meios que lhe permitissem compreender o significado que esses tinham para os partícipes daquela cultura, os viajantes interpretaram o que viram de acordo com seus pré-saberes, produzindo relatos com base em opiniões tidas como verdadeiras pelos seus grupos de origem.

Financiamento

Girleane Santos Araújo agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo financiamento da pesquisa “Representações do indígena antropófago no Brasil: Um estudo da Literatura de Viagem entre os séculos XVI e XVII” (processo nº 00017122199).

Referências

BUENO, E. Introdução. In: STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil/ Hans Staden*, Tradução: Angel Bojadsen, Introdução de Eduardo Bueno. - Porto Alegre: RS: L & PM, 2008.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1 abr. 1991.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editora, 2002.

CHICANGANA-BAYONA, Y. A. Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 35-53, jul.-dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/12139/7066>. Acesso em 10 de abril de 2022.

DAHER, A. Narrativas quinhentistas sobre o Brasil e os brasís. In: FRAGOSO, J. L. R.; GOUVÊA, M. F. (org.). *O Brasil colonial*, vol 1, 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. pp. 389-433.

FRANÇA, J. M. C. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: UNESP, 2012.

GAFFAREL, P. Notícia biográfica. In: LÉRY, J. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet; bibliografia de Paul Gaffarel; colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2007.

HANSEN, J. A. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, n. 33, p. 11-46, jul. dez. 2013.

HANSEN, J. A. Retórica e lugar comum - Aula de Retóricas antigas. In: REIS, F. *Flávio Reis*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JKfXq6XTYzM>. Acesso em 20 de setembro de 2021.

HELPER, J. P. The Explorer or the Pilgrim? Modern Critical Opinion and the editorial Methods of Richard Hakluyt and Samuel Purchas In: *Studies in Philology* Vol. 94, No. 2, pp. 160-186, 1997. Disponível in: <https://www.jstor.org/stable/4174574>. Acesso em: 18 de Junho de 2019.

HUE, S. M. Introdução. In: KNIVET, A. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet*: Memórias de um aventureiro inglês que em 1591 saiu de seu país com o pirata Thomas Cavendish e foi abandonado no Brasil, entre índios canibais e colonos selvagens. Anthony Knivet/ Organização, introdução e notas: Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

JEANNERET, M. Léry et Thevet: como falar de um mundo novo. *Opiniões*. Tradução de Julio M. Canhada e Mario Tommaso. [S. l.], v. 2, n. 3, p. 111-124, 2016. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2011.114794>.

KNIVET, A. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet*: Memórias de um aventureiro inglês que em 1591 saiu de seu país com o pirata Thomas Cavendish e foi abandonado no Brasil, entre índios canibais e colonos selvagens. Anthony Knivet/ Organização, introdução e notas: Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LA PORTE, M. Advertência ao leitor. In: THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1978.

LÉRY, J. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet; bibliografia de Paul Gaffarel; colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2007.

LEVACK, B. P. *La caccia alle streghe in Europa all'inizio dell'Età moderna*. Roma; Bari: Laterza & Figli Spa, 2012.

LUZ, G. A. *Carne humana: a retórica do canibalismo na América Portuguesa quinhentista*. 2003. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000295344>. Acesso em 22 mar. 2021.

MILLIET, S. Introdução In: LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet; bibliografia de Paul Gaffarel; colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2007.

PARINETTO, L. Introduzione. In: PARINETTO, L. *Magia e ragione: una polemica sulle streghe in Italia intorno al 1750*. Florença: Nuova Italia, 1974. Reprodução digital autorizada. Disponível em: <http://www.arifs.it/BLPARI2.HTM>. Acesso em 11 abr. 2021.

NOCENTEI-TRUET, C. Canibais devorados: Léry, Montaigne e identidades coletivas na França do Século XVI. *A antropofagia em questão*. Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (orgs.). São Paulo: É Realizações, 2011. p. 181-202.

RAMINELLI, R. Escritos, imagens e artefatos: ou a viagem de Thevet à França Antártica. *História* (São Paulo. Online), v. 27, p. 45-58, 2008.

SCHAUB, J. A Europa da expansão medieval – Séculos XIII a XV. In: FRAGOSO, J. L. R.; GOUVÊA, M. F. (org.). *O Brasil colonial*, vol 1, 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. pp. 107-125.

SCHNEIDER, G. J. *Guardiões do Éden*: Narrativas de encontros com criaturas maravilhosas na América Portuguesa- século XVI. 2015. 126 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas- Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

SOUZA, J. A. Traduzir a literatura de viagem francesa ao Brasil quinhentista: relato de uma experiência. In: III Encult - Encontro Nacional Cultura e Tradução - III Encontro Nacional de Tradutores, 2014, JOAO PESSOA. *Anais do III Encult - Encontro Cultura e Tradução - III Encontro Nacional de Tradutores*. JOAO PESSOA: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014. p. 420-429.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil/ Hans Staden*, Tradução: Angel Bojadsen, Introdução de Eduardo Bueno. - Porto Alegre, RS: L & PM, 2008.

THEVET, A. *As singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1978.

ZIEBELL, Z. *Terra de canibais*. Porto Alegre: Ed Universidade/UFGRS, 2002.

Artigo / Article

Eclipse do romance: autoconsciência narrativa e fatias de vida em Huxley, Döblin e Waugh

Eclipse of the novel: narrative reflexivity and slices of life in Huxley, Döblin, and Waugh

Raphael Valim da Mota Silva 

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

raphael.valim.silva@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3404-4664>

Recebido em: 18/10/2021 | Aprovado em: 25/03/2022

Resumo

O presente artigo desenvolve uma análise comparada de três romances publicados na passagem da década de 1920 para a de 1930: *Contraponto* ([1928] 2014), de Aldous Huxley, *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 2019a), de Alfred Döblin, e *Vile Bodies* ([1930] 2012), de Evelyn Waugh. A análise pauta-se no conceito de crise do romance para investigar como esses escritores responderam às crises estéticas, políticas e sociais da primeira metade do século XX, traçando novos caminhos para o gênero novelístico a partir de procedimentos que envolvem contenção e dispersão, variação de pontos de vista, polifonia e autorreflexividade formal. A abordagem comparatista, centrada em autores de diferentes nacionalidades (dois ingleses e um alemão), permite uma compreensão mais abrangente desse momento crucial para a história do mundo tal qual representado pela ficção. Para tanto, é preciso também levar em conta as relações entre literatura e outras artes: a música erudita, em Huxley, e o cinema, em Döblin e Waugh.

Palavras-chave: Crise do romance • Literatura comparada • Contraponto • Berlin Alexanderplatz • Vile Bodies

Abstract

This article develops a comparative analysis of three novels published between the 1920s and 1930s: *Point Counter Point* ([1928] 2014) by Aldous Huxley, *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 2019a) by Alfred Döblin, and *Vile Bodies* ([1930] 2012)

by Evelyn Waugh. Drawing on the concept of the crisis of the novel, the analysis aims to investigate how these writers responded to the aesthetic, political, and social crises of the first half of the twentieth century, tracing new directions for the novelistic genre through procedures of containment and dispersion, variation of point of view, polyphony, and formal self-reflexivity. The comparative approach focusing on authors of different nationalities (two English and one German) allows for a more comprehensive understanding of this moment that is crucial to the history of the world, as it is represented in fiction. To this end, it is also necessary to take into account the relationship between literature and other arts: classical music, in Huxley, and cinema, in Döblin and Waugh.

Keywords: Crisis of the novel • Comparative literature • Point Counter Point • Berlin Alexanderplatz • Vile Bodies

Introdução

A primeira metade do século XX foi um período decisivo para a crise do romance, enquanto gênero literário. Com o aprofundamento da divisão de classes e a crise das instituições burguesas, a crença na individualidade e no poder absoluto da ação racional foi denunciada enquanto ideologia, engodo. Já não estamos no mundo aberto às possibilidades e ao talento, típico do romance tradicional dos séculos XVIII e XIX. A industrialização crescente e a vida tumultuada na metrópole acarretaram um sentimento de profunda alienação. A progressiva racionalização do trabalho fabril tornou-se cada vez mais alheia a inclinações subjetivas, pois não há operário que não possa ser substituído. Em meio à multidão, o indivíduo descobriu-se sujeito, “o eu artificial e uno do século XIX dá lugar a um eu múltiplo e desagregado” (LAFETÁ, 2007, p. 61). A Grande Guerra de 1914 levou consigo os sonhos mais pueris ligados à autonomia e ao progresso. Tais fatores impulsionaram novas formas de pensar a relação entre sujeito e mundo, bem como sua representação artística por meio do romance. Os métodos da seriedade burguesa e da descrição distanciada já não dão conta do real. Como destacou Adorno (2003a, p. 55), o sintoma era claro: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. As soluções foram múltiplas e dividiram-se em diferentes projetos estéticos, cuja riqueza instiga novas abordagens comparatistas.

Na passagem da década de 1920 para a de 1930, três romancistas forneceram possíveis respostas para a crise da forma novelística: Aldous Huxley, em *Contraponto* ([1928] 2014), Alfred Döblin, em *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 2019a), e Evelyn Waugh, em *Vile Bodies* ([1930] 2012). Em um período de três anos, essas obras demonstraram autoconsciência das crises estética e histórica e as incorporaram em novas configurações narrativas. A princípio, pode parecer difícil aproximá-las. *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) não estaria mais próximo de um romance de conversação como *A montanha mágica* ([1924] 2016), de Thomas Mann? Não estaria Döblin ([1929] 2019a) diretamente vinculado a outros romancistas dos anos 20 que se voltaram para a experiência urbana, como John dos Passos ou até mesmo James Joyce? A prosa de Waugh ([1930] 2012) não estaria circunscrita à experiência dos anos 30 e à geração seguinte, marcada por romancistas como Isherwood e Orwell?

LINHA D'ÁGUA

De fato, boa parte da graça desses romances reside nas diferentes estratégias formais e temáticas que adotaram para configurar a realidade no pós-guerra. Ainda que diferentes, as três obras compartilham o manejo de certos procedimentos literários, como a reflexividade formal e a alternância de pontos de vista, nos quais a dialética entre ficção e realidade é engendrada a partir de novos pressupostos. São obras extremamente metaliterárias e, ainda assim ou justamente por isso, estabelecem contatos profundos com o real, para além das camadas epidérmicas. Aplicando-lhes uma frase de Theodor Adorno (2003a, p. 63), é possível dizer que “essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte”. Considerando a distinção estabelecida por Carlos Fuentes (2000, p. 145) entre a tradição de Waterloo (que “surge do contexto social”) e a tradição de La Mancha (que “descende de outros livros”), podemos dizer que a morada dessas obras não é nem em Waterloo e nem em La Mancha, mas na fronteira imaginária entre ambos. Elas recuperam certas tradições literárias e rompem com outras; celebram-se enquanto ficção e, não obstante, apresentam *fatias de vida*. Huxley ([1928] 2014), Döblin ([1929] 2019a) e Waugh ([1930] 2012) demonstram como a autoconsciência narrativa não dá margem para a negação da história; ao contrário, serve-lhe de resposta, considerando-se as explicações de Anatol Rosenfeld (1996, p. 81) — para o qual o fenômeno de “desrealização” do romance assimila na forma total da obra de arte “a visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”, — bem como as de Adorno (2003a, p. 58) — ao postular que “o momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”.

Os narradores de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) e *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012) dividem-se entre os papéis de autor e de diretor de cena; ora fazem comentários autorreflexivos, ora submergem na contraposição de cenas, de vozes de e diálogos a partir de diferentes pontos de vista, como o modo dramático e o modo câmera. A distância estética, que era fixa no romance tradicional, agora “varia como as posições da câmara do cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003a, p. 61). Nesses romances, o diretor não assume a neutralidade absoluta de um narrador descritivo; para fazer jus ao ímpeto realista, ele precisa desafiar o jogo cênico epidérmico da causalidade. Como na vida moderna, os cortes devem ser contínuos e reiterados, o que constitui a forma desses romances pela dialética entre a parte e o todo. Esses emaranhados de vozes e destinos cruzados captam as principais ideologias em efervescência na década de 1920, como a ascensão do fascismo na Inglaterra e do nazismo na Alemanha da República de Weimar. Para tal efeito, interessa a relação interdisciplinar da literatura com outras artes: com a música erudita, em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), e com o cinema, em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) e em *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012).

1 Polifonia contrapontística

No capítulo XXII de *Contraponto* ([1928] 2014), temos a inserção do caderno de notas do personagem Philip Quarles, escritor, alter-ego de Huxley. Sua proposta é escrever um romance de ideias, “pôr no romance um romancista” e propiciar a “musicalização da ficção” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 462-463). Não é preciso muito esforço intelectual para entender o que está em jogo: um projeto de romance dentro de outro, uma ficção que reflete sobre si mesma e aponta para o arranjo “macro-ficcional” em que está inserida. Tal prática literária converteu-se em uma espécie de estilo da época, bem representado por autores como André Gide, cujo livro *Os moedeiros falsos* ([1925] 2009) atualizou e reinventou procedimentos metaliterários já perceptíveis no contexto da ascensão do gênero romance.

É tentador transpor as propostas de Quarles para a estrutura de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), em uma lógica de espelhamento absoluto. Não estaria aí, obscenamente explícita, a autoconsciência narrativa que tanto nos interessa e que marcou o período de crise da forma novelística? Sim e não. É fato que tais anotações, ao problematizarem o ato de compor uma narrativa, são um indício de ficcionalidade. Contudo, na forma contrapontística que pleiteiam, elas são apenas parte de um todo muito mais complexo, logo, não dão conta da totalidade da obra. É por isso que *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) não é uma cópia insossa de *Os moedeiros falsos* (GIDE, [1925] 2009). *A mise en abyme*, de Gide, não é aqui uma possibilidade sem ressalvas. Ao valer-se do contraponto tal qual apresentado na música clássica, Huxley, que foi crítico musical, cria vozes individuais que, em contraste ou consonância, organizam-se em uma macroestrutura. A proposta de Quarles é apenas uma entre as de diversos personagens, entrelaçados em uma teia de conversas e enredos a partir das relações entre as famílias Bidlake e Tantamount e todos aqueles que as cercam, em primeiro ou segundo grau. Há, por exemplo, a visão de Lucy Tantamount, que “gostava de fazer experiências, não com rãs e cobaias, mas com seres humanos. Podem-se obter efeitos inesperados com as pessoas; pô-las em situações curiosas e esperar para ver o que acontece depois. Era o método de Darwin e Pasteur” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 131). Não estaria ela também fornecendo uma possibilidade interpretativa para o romance, assim como os quadros de Rampion ou as conversas de Spandrell? Estamos lidando com personagens que, ao abrirem a boca, falam de si, do próprio romance e da vida. “You’ve got to get life into art, otherwise it’s nothing”¹ (HUXLEY, 1923, p. 106). Ainda assim, todos fracassam, pois a totalidade — ou individualidade — que almejam não corresponde à experiência moderna; suas dissonâncias caóticas só adquirem sentido quando em conjunto, pela forma.

Vejamos uma cena do capítulo XVIII, que demonstra o paradigma de personagem com o qual estamos lidando. O casal Elinor e Philip Quarles está voltando para a Inglaterra de navio após uma viagem à Índia. Philip, cuja perna fora esmagada por um veículo nos seus tempos de rapaz, constrange-se com a pergunta de um tripulante: “— Mutilado de guerra?” (HUXLEY,

¹ Tradução nossa: “Você tem que trazer a vida para a arte, do contrário ela não é nada”.

[1928] 2014, p. 357). O narrador enfatiza que Philip não se sente confortável em falar sobre sua condição física, mas também demonstra, pelo discurso indireto livre, o raciocínio autoenganador do personagem: “No fim das contas, não havia absolutamente nada de vergonhoso em ter sido atropelado por um veículo. E o fato de ter sido rejeitado como totalmente incapaz para o serviço militar nada oferecia de impatriótico” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 358). Em um corte abrupto, o narrador volta-se para uma conversa entre Elinor e a mãe de Philip, situada em algum momento no passado. A mãe lamenta o acidente que enclausurou seu filho na solidão, para a qual sempre esteve inclinado (“Ele nasceu longe, muito longe...”); não obstante, encontra um possível saldo para *aquilo*: “Salvou-o de ir para a guerra e de ser morto. Provavelmente. Como o irmão dele” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 359).

Ponto, parágrafo. Outro corte, de volta ao presente: “A lancha começou a mover-se rumo à terra” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 360). Todo esse início de capítulo revela uma composição arguta e minuciosa, pautada na dialética da interpolação e do entrelaçamento. O movimento da lancha, os pensamentos de Philip e as falas da mãe seguem temática e metaforicamente entrelaçados, ainda que, formalmente, no nível da sintaxe, da enunciação e da paragrafação, estejam apartados. A menção ao irmão de Philip pela voz da mãe no passado logo encontra correspondente no presente:

“A pergunta foi de uma impertinência”, pensou Philip. “Que importa que eu seja ou não um mutilado de guerra? Como continuam a se vangloriar de sua guerra, esses soldados profissionais! Ora, eu posso considerar-me feliz por ter ficado afastado dessa sangueira. Pobre Geoffrey!” *Pensou no irmão morto.*

— *E, no entanto — concluíra mrs. Quarles depois de uma pausa —, num certo sentido, eu quisera que Philip tivesse ido à guerra. Oh! não por motivos belicosos ou patrióticos. Mas porque, se me pudessem garantir que ele não morreria nem ficaria mutilado, teria sido tão bom para ele..., violentamente bom, talvez; dolorosamente bom; mas, em qualquer caso, bom. Podia ter-lhe quebrado a concha, podia tê-lo libertado de sua própria prisão. [...]* (HUXLEY, [1928] 2014, p. 360, grifos nossos)

Contraposta à assertividade dos pensamentos de Philip, com seus verbos no presente do indicativo, a fala da mãe é marcada por dúvida e probabilidade. O pretérito mais que perfeito e o modo subjuntivo usados na tradução de Erico Verissimo captam o sentido de imprecisão engendrado no original em inglês por meio dos *modal verbs* (“It might have smashed”) e do *past perfect* (“I wish he had gone to the War”). Em um parágrafo repleto de condicionais, Philip é apresentado como alguém que poderia ter sido. Suas grandes esperanças estão enterradas junto aos corpos de milhares que morreram na guerra — a derradeira *oportunidade* aos olhos da mãe. Eis um personagem que não precisou do *shell shock* para encolher-se na concha. Quem é Philip Quarles e o que valem suas ideias são perguntas cujas respostas não se limitam às reflexões autoindulgentes do próprio intelectual. Pelo arranjo contrapontístico, o narrador-diretor expõe — sem nada dizer — a fragmentação do personagem, dividido entre o que é, o que pensa que é, o que os outros acham que é e, finalmente, o que deixou de ser. Esse resultado só é obtido porque o intelectual *ignora absolutamente tudo* o que foi dito sobre ele na conversa de Elinor

e mrs. Quarles. A despeito da depurada costura temática que as une, as diferentes temporalidades permanecem tensionadas. Assim, os cortes narrativos fragmentam a linearidade da ação e a subjetividade do personagem, mas também concedem a impressão de simultaneidade a cenas temporalmente opostas. Em suma, o efeito situa-se entre a contenção e a dispersão.

Assim como Philip Quarles, os demais personagens de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) não se resumem às ideias das quais são porta-vozes. Não se trata de um romance de ideias convencional, como aquele criticado no caderno de Quarles. Aqui, tal qual na realidade, os personagens são em si contraditórios, cindidos entre corpo e mente, pulsão e razão. Em conjunto, formam pares antitéticos que funcionam, justamente, por estarem em tensão. Comparemos a vida de um escritor sério como Quarles à de um escritor vendido como Burlap; ou até mesmo à da pobre secretária Ethel Cobbett:

O destino a tinha tratado com dureza. Com muita dureza, mesmo. Nascida e educada no meio de uma prosperidade razoável, a morte do pai a deixara, de um dia para outro, desesperadamente pobre. Ficou noiva de Harry Markham. A vida prometia começar de novo. Depois veio a guerra. Harry alistou-se e foi morto. Essa morte condenou Miss Cobbett à estenografia e à datilografia pelo resto da existência. (HUXLEY, [1928] 2014, p. 260, grifos nossos)

A descrição do narrador é notável por condensar em orações curtas a trágica experiência da guerra, que se sobrepõe, com indiferença, à vida de Miss Cobbett. Não há aqui um vislumbre de possibilidades não realizadas, visto que o próprio destino a condenou à posição de secretária explorada por seu patrão Burlap. A temporalidade é linear, lógica, organizada, impessoal. A elocução determinista forma um contraponto ao jogo de cortes que o narrador manipula para evidenciar a multiplicidade na caracterização de Quarles.

As estratégias formais para abarcar a diferença entre possibilidade e controle estão em consonância com as próprias ideias debatidas no romance. O contraste é reiterado no capítulo XXI — primeiro, pela descrição do ambiente e, segundo, pela conversação dos personagens. O clube de Philip Quarles é uma espécie de palacete; seu vestíbulo é formado por colunas e um “grupo alegórico de mármore, de sir Francis Chantrey, que representava a ciência e a virtude subjugando as paixões [...]” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 438-439). O controle científico e supostamente esclarecido domestica os impulsos tal qual o “olhar feroz” dos retratos dos membros ilustres do clube, já falecidos, em contraste com os garçons, que ao servirem os sócios, movimentam-se de um lado para o outro, “quase invisíveis, como insetos numa floresta”. O teor racional, a princípio equânime, converte-se em uma hierarquia na qual indivíduos ilustres se sobrepõem aos garçons anônimos e animalizados. Bastou uma perambulação pelo ambiente para que o narrador demonstrasse, na prática, a validade da digressão que fizera no início do capítulo II, em que descortinara, nas origens de Tantamount House, os inúmeros atos de exploração que estruturam a aristocracia inglesa. A cultura, a ciência, a indumentária... Tudo é privilégio alicerçado em desigualdade, possibilidade que demanda controle. “— É a sobrevivência dos mais aptos” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 440), diz Philip Quarles, ao olhar para os criados, explicitando o darwinismo social latente na descrição do cenário.

No restante da cena, o narrador vale-se do modo dramático para mostrar o debate entre Illidge e Spandrel, a partir do binômio probabilidade e providência. Em meio ao esmero do ambiente, o comunista Illidge não pode evitar sentir-se parte da plebe, pois compreende que o fato de estar partilhando do vinho da elite inglesa é de uma “probabilidade absurda, uma contra um milhão” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 441). Tudo se deu em consequência da tuberculose de seu irmão; a família mudou-se para o campo em busca de tratamento e contratou um professor particular, que contribuiu para a formação intelectual de Illidge, pois esse assistia às aulas do irmão sem pagar. O *acaso* da tuberculose alheia é uma espécie de bilhete de loteria, cuja prenda é escapar do trabalho manual por meio de uma bolsa de estudos.

Ao jovem Spandrell, tal possibilidade não agrada. Parece-lhe que os acontecimentos já estão determinados pela providência e apenas se adaptam às pessoas a quem acometem. Pautado na filosofia de Santo Agostinho e na tradição calvinista, Spandrell defende que “somos condenados ou salvos de antemão. As coisas que acontecem são uma conspiração da providência” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 451). O próprio Deus negara-lhe a última oportunidade de dar sentido à sua vida quando o impediu de lutar na guerra, por já estar confinado à *insuportável* condição de intelectual. A crença na providência e a idealização da guerra não deixam de ser frutos das carências do personagem; em uma explicação freudiana, é como se tudo remontasse à sua relação com a mãe e o padrasto, “tudo estava enraizado e implicitamente contido naqueles sentimentos” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 446). Assim, as oposições não são tão absolutas quanto aparentam. O determinismo religioso de Spandrell é pautado na defesa da intuição e das sensações, índices de subjetivismo contra a objetividade dos fatos e da ciência. Illidge, por outro lado, faz a apologia da probabilidade, acaso reduzido à ciência, justamente, por ter nas mãos aquele bilhete de cortesia que lhe dá acesso circunscrito à *high life*.

De um lado, o fortuito, a probabilidade, as possibilidades simultâneas; de outro, o controle, a determinação, as ligações coesas e ordenadas. Tal debate, guardadas as devidas proporções, aponta para a própria forma do romance, na qual “the subplots transition in any and all directions from one another, ever blending into a contrapuntal whole”² (SION, 2010, p. 69). A composição segue os movimentos entrecortados de um narrador maestro, que explicita seus métodos já no início do romance, ao comentar a “Suíte em si menor”, de Bach, tocada em Tantamount House: “As diversas partes vivem suas vidas separadas; [...] combinam-se um instante para criar o que parece uma harmonia final e perfeita, mas somente para tornarem a se separar mais uma vez. Cada uma é sempre só, separada e individual” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 40-41).

Os múltiplos enredos de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) conectam-se ora explícita ora sutilmente. Por vezes, há uma espécie de modo câmara intradialógico, que

² Tradução nossa: “as subtramas transitam umas das outras em todas e quaisquer direções, sempre se misturando em um todo contrapontístico”.

intercala os cortes a partir de um mesmo eixo temático, como acontece na cena do navio — sobrepondo passado e presente — e também no final da discussão do capítulo XXI, no clube de Philip, quando Walter Bidlake começa a pensar em Lucy, sua amante, e logo em seguida, há um corte para outro ambiente em que a mesma personagem é tema da conversa entre Elinor e Marjorie. Reduzindo a metáfora musical ao nível da temporalidade, temos um contraponto paradigmático, no primeiro caso, e outro sintagmático, no segundo. A artificialidade da organização é matizada pela lógica da vida no pós-guerra, com suas possibilidades desencontradas. Se a coincidência é traço preponderante na tradição do romance autorreflexivo inglês, de Fielding a Dickens, aqui, ela não é direta e nem gera grandes reviravoltas — não é um recurso de enredo. As coincidências temáticas nas conversas paralelas de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) acontecem sem que os personagens se deem conta disso, daí a sensação de ruptura e continuidade, corte e sequência. Não estamos mais em um mundo no qual a ação individual e racional estreita os destinos e desvela possíveis vínculos a serem descobertos. A matriz metanarrativa está mais próxima de Diderot e de seu *Jacques le fataliste* ([1771-1778] 1993), no qual a discussão sobre destino e fatalismo é relativizada pela estrutura combinatória e pelas possibilidades de continuidade que o narrador/tradutor apresenta a seus leitores.³

Ora, é justamente a crise nos conceitos de ação e indivíduo que estrutura as relações em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014). Entre as ideias e os personagens, há forças externas que a eles se sobrepõem, bem como bifurcações não realizadas pelo caminho. Quem é de fato responsável pelo seu destino? Para John Bidlake, o destino é simulacro e superstição; sua sina depende da cura de seu neto Phil, que acaba morrendo de meningite. Ao estendermos o debate para o desfecho do romance, a questão torna-se ainda mais delicada. Minuciosamente planejado ao som do último quarteto, op. 132, de Beethoven — um canto de agradecimento sagrado —, o confronto final de Spandrell com os partidários fascistas de Everard Webley seria uma afirmação de seu livre arbítrio ou o encontro definitivo com a predestinação? A profecia foi cumprida ou o ato de desespero negou outras probabilidades em aberto? E no caso do suicídio de Miss Cobbett, que se anula para que o patrão Burlap assobie a melodia de *Nas asas da canção*, de Mendelssohn? Como interpretar a última frase do romance: “Desses é o reino dos céus” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 681)?

Perguntemos aos mais de 50 personagens da obra e cada um dará uma resposta diferente. Nessa configuração em aberto, entre o “*e se*” e o “*isto é*”, o leitor é alçado à posição de desbravador, em busca de um sentido possível para o caos da realidade e dessas perspectivas entrecruzadas, *ad infinitum*. Destarte, a autoconsciência narrativa já é inerente à forma contrapontística do romance, cuja melhor súplica está na expressão usada por Van Gogh em carta ao seu irmão Theo: “calm even in the catastrophe”⁴ (AUDEN, 1988. p. 137).

³ Assim como em *Contraponto*, a conversação é estruturante em *Jacques le fataliste*.

⁴ Tradução nossa: “calma, mesmo na catástrofe”.

2 Partitura urbana

Berlin Alexanderplatz ([1929] 2019a), de Alfred Döblin, estrutura-se a partir de um paradoxo: é um romance repleto de ação, cujo protagonista pouco age. Enquanto leitores, não estamos mais confinados aos luxuosos salões da aristocracia inglesa; agora andamos pelas ruas de Berlim, ouvindo canções e anúncios publicitários, cuja melodia, encantatória como a das sereias homéricas, logo nos direciona ao sufocante matadouro e aos submundos do crime organizado. O (anti)herói dessa épica moderna é Franz Biberkopf, fragmentado como os personagens de Huxley ([1928] 2014). Semelhante a Philip Quarles, tal fragmentação se expressa, inclusive, em sua condição física: seu braço é amputado em decorrência de um atropelamento, após ser atirado do carro de seu até então colega e comparsa, Reinhold. No romance de Döblin ([1929] 2019a), acompanhamos essa ação *em tempo real* e não por lembranças, indício de que há, na subjetividade de Biberkopf, muito da própria cidade alemã, a qual incide sobre ele sem pedir permissão, violentando-o e alienando-o em meio à coletividade pulsante. Para expressar esse dilema, o narrador incorpora, a seu modo, a variação de pontos de vista e o impasse entre racionalidade e impulsividade, também presentes em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014). Tal impasse assume aqui proporções épicas, modulando-se pela constante volubilidade entre o enfoque externo do narrador onisciente intruso e a tendência à igualdade na captação dos sons da metrópole e das vozes dos personagens.

Pela natureza composicional do romance e pelos ensaios teóricos de seu autor, a crítica costuma enfatizar à exaustão a técnica expansiva de Döblin ([1929] 2019a), bem como suas motivações abrangentes. Sem negar tais prerrogativas, deve-se louvar também sua notável capacidade de síntese. Em uma conferência sobre *Berlin Alexanderplatz*, em 1932, Döblin forneceu, em pouquíssimas palavras, valiosas chaves interpretativas para sua obra. Relatou que sua atividade profissional como médico contribuiu para a construção do romance, na medida em que lhe permitiu o contato com diversos berlinenses, inclusive, criminosos. A experiência levou-lhe a uma percepção sobre a sociedade alemã: “o fato de nela não existir uma fronteira rigidamente detectável entre elementos criminosos e não criminosos, de em todas as camadas possíveis a sociedade — ou melhor, aquilo que via — estar entremeada de criminalidade” (DÖBLIN, 2019b, p. 523). É desse material que o escritor forjou a matéria de sua obra épica, definida como um “processo de raciocínio alcançado durante o trabalho espiritual preliminar”, que, ao término da obra, “já terá sido superado e abalado novamente. Tudo começa com uma certeza e termina com uma pergunta”. No binômio criminalidade e racionalidade está resumido o ritmo da vida moderna, bem como, a nosso entendimento, a própria forma do romance, que incorpora e reimagina “um mundo de construção e de destruição”, bifronte como Janus. “Nisso há ordem e dissolução. Mas não é verdade que a ordem, ou mesmo sua forma e existência, seja real sem a tendência à dissolução e à destruição factual” (DÖBLIN, 2019b, p. 524).

Em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a), a dinâmica entre realidade e ficção é reduzida à forma racional e à violência, princípios que, no mundo moderno, estão interligados.

LINHA D'ÁGUA

A trajetória de Biberkopf valida tais pressupostos; seu raciocínio voltado para a decência, após sair da prisão, é reiteradamente frustrado, desmembrado pelos golpes do destino, da cidade e do crime. Já no âmbito formal, a alternância de pontos de vista expressa, com minúcia, como ordem e dissolução se organizam em uma totalidade que é, em essência, esfacelada. Assim, nesse romance, o paralelo entre autoconsciência narrativa e fatias de vida é ainda mais explícito, pois o narrador leva às últimas consequências os pontos de vista que adota. Para realçar sua superioridade e seu controle narrativo, vale-se da ironia, discute a própria composição do romance, interage com o leitor, chama a atenção dele para a materialidade do texto e divide sua obra em livros com breves sumários narrativos, como nos romances de Cervantes e de Fielding. Por outro lado, aglutina toda a sorte de materiais advindos da realidade: canções, anúncios publicitários, informes jornalísticos, fórmulas matemáticas, imagens de placas, entre muitos outros. Trata-se de um narrador que oscila entre proximidade e distanciamento, entre autor e diretor de cena. Biberkopf, o protagonista, é uma espécie de joguete entre essas forças; ora sua trajetória tenta adequar-se aos moldes fabulares do narrador, que busca controlar o sentido, ora é abarcada pelo caos da vida urbana, cuja dinamicidade impacta a voz do próprio narrador, também submerso nesse jogo de cortes cinematográficos. Nessa reiterada alternância, estruturam-se e entrelaçam-se os dois eixos de composição da obra, que, segundo Willi Bolle (2018), é ao mesmo tempo a história de um indivíduo, típica do romance de formação, e a história de um povo, como no gênero antigo da epopeia.

Há, portanto, a retomada de procedimentos metaliterários da tradição novelística, além da incorporação de técnicas próprias do século XX, como a montagem, comum ao cinema. Para Walter Benjamin (1987, p. 56), a montagem é o “princípio estilístico do livro”, que *explode* sua estrutura, ao desnortear o leitor com jorros de “linguagem verdadeiramente falada” e “material impresso de toda ordem”, abrindo “novas possibilidades, de caráter épico”. A montagem pressupõe seleção e organização, o que, em tese, não se opõe ao ideal de “obra da razão ordenadora”, que caracteriza a epopeia, segundo Adorno e Horkheimer (2006, p. 38). Contudo, o material que nutre a montagem é o fragmento, o qual, por definição, é parcial, difuso, cortado. Enquanto junção, a técnica aponta para o artifício resultante do agrupamento, em oposição ao ideal de obra de arte orgânica. Por outro lado, em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a), a vivacidade das partes não é diluída pela onisciência do narrador, nem sua relativa independência em relação ao todo. É exatamente o contrário: a fragmentação e a pluralidade da vida urbana incidem sobre a consciência criadora, que é aberta a experimentações, pulsões e sensações das mais variadas. Nesse sentido, parece mais útil o termo *colagem*, como postula Gabriela Bitencourt (2010, p. 119), na medida em que tal recurso “dependeria dos referentes da realidade, impregnando o romance do contexto original dos fragmentos”, como também “serviria como forma de identificar imediatamente a representação literária da realidade com a realidade mesma”. Assim, as fatias de vida são extraídas *in loco* e incorporadas narrativamente a partir de contraste e de comparação com o todo, engendrando uma objetividade que é efetiva, pela avidez com que absorve retalhos do cotidiano. A própria expressão literária da metrópole acaba se sobrepondo ao raciocínio do narrador onisciente; não obstante, essa voz permanece lá,

criando alegorias, demarcando estacas, rompendo com a suspensão da descrença. Como em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), o resultado varia entre a contenção e a dispersão, pois cria uma forma devidamente polida e milimetricamente pensada, na qual o fragmento é não só indispensável como idiossincrático.

Entre forças centrífugas e centrípetas, o romance elabora o binômio já constatado entre racionalidade e criminalidade, ou melhor, entre ordem e dissolução. O narrador editorial tenta outorgar um sentido racional⁵ e ordenado à trajetória de Biberkopf, mas é frustrado pelo caos amorfo da cidade. É certo que “a totalidade escapa ao narrador que se apresenta no prólogo” (BITENCOURT, 2010, p. 129). Nesse romance, *logos* e *caos* vão juntos, mas também se opõem. De modo prolífico, a forma ilustra a dialética do esclarecimento na moderna Berlim, cujos avanços tecnológicos não corrigem a barbárie e o derramamento de sangue, antes os viabilizam.

Vejamos excertos em que a dinâmica do esclarecimento é apresentada no romance a partir da variabilidade de pontos de vista. Em uma cena do sétimo livro, Franz e Reinhold percorrem as ruas de Berlim. Em um jogo de cortes comum ao modo câmera, o narrador passeia pelo comércio urbano, onde tem sua dicção incorporada pelo léxico publicitário dos próprios vendedores:

Placas de esmalte, artigos de esmalte de todo o tipo, tapetes persas alemães e autenticamente verdadeiros, persas e tapetes persas, solicitem envio grátis.

Então, em Stettin, o inspetor Blum da polícia criminal falou: “De onde a senhora conhece o homem? Como o reconheceu, pois é, a senhora deve tê-lo reconhecido de alguma forma, não?”. “Mas é meu padastro.” “Pois bem, então vamos até Gorke. E se for verdade, trazemos logo o homem para cá.” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 381)

A passagem abrupta dos luxuosos objetos de consumo à conversa na delegacia de polícia, apresentada em modo dramático, exemplifica o elo não tão visível entre racionalidade e criminalidade, entre ordem e violência. O mesmo se dá na famosa descrição do matadouro. O narrador demonstra, em minúcias viscerais, como o extermínio de animais é racionalizado e mercantilizado para atender às demandas da sociedade moderna. Começa apresentando dados matemáticos sobre o matadouro de Berlim: “Cobre uma área de 44,88 ha, equivalente a 187,50 jeiras [...]” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 150). A lógica quantitativa permanece na descrição pormenorizada dos porcos, que “se espremam ao sair, guincham, começam os berros e grunhidos” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 152). A crueldade é racionalizada em diferentes repartições, cada uma responsável por fracionar a morte até que o produto esteja enfim pronto para consumo. Há a apresentação de um homem loiro com charuto na boca, autoridade que performa a verdadeira dança da morte: “Zás! um passou-lhe diante dos pés, zás! mais um. O

⁵ Não se deve confundir a *racionalidade* que atribuímos a tal narrador com as técnicas dos romances descritivos e instrutivos, criticados por Döblin e típicos da era da seriedade burguesa; até porque esse narrador é aberto à ironia e à imaginação, conforme veremos dentro em pouco.

homem é ágil, ele comprovou sua autoridade, o machado voou para baixo, mergulhado no tumulto com a parte rombuda sobre uma cabeça, mais uma cabeça” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 155). Nessa passagem, o narrador rompe a distância estética e dirige-se aos leitores (aos porcos?), para naturalizar a violência, que é apenas parte do ofício: “Não pensem mal dele, ele só cumpre a função que lhe compete. Ele tem de resolver um problema administrativo com vocês” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 154). Após mais cenas brutais e dados matemáticos sobre as vendas do mercado de gado, finalmente, podemos sair do ambiente abafado e caliginoso diretamente para “O açougue bem iluminado. A iluminação do local e da vitrine deve estar em harmonia” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 158). O jogo entre claro e escuro evidencia o subterrâneo atroz de onde provém o conforto esclarecido e funcional dos embutidos. O narrador, que até então se confinava ao papel de diretor, retoma sua posição fabular e referencia a história de Jó. O paralelo, que unifica os cortes pelo tema do sacrifício, fica sugerido ao leitor, que deve perceber a dinâmica de corte e costura, tal como em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014).

Não há, no romance de Döblin ([1929] 2019a), perspectiva para a idealização do pensamento lógico, unitário e individual como fonte absoluta de progresso. A razão e a violência criam juntas uma indústria da morte, cujo impacto seria ainda maior dali a poucos anos. A tendência ditatorial do esclarecimento — escancarada com o extermínio das câmaras de gás — já está aqui, em certa medida, denunciada. Vale lembrar que o próprio Franz vendia jornais nacional-populistas — “Não tem nada contra os judeus, mas é *a favor da ordem*. Pois é preciso haver ordem no paraíso, isto qualquer um tem de reconhecer” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 89, grifos nossos). A morte é racionalizada para animais e para seres humanos, como no caso da prostituta Mieze, cujo assassinato é também visceral: “Depois a gente golpeia a nuca do animal com o porrete e, com a faca, cortam-se as artérias dos dois lados do pescoço. Recolhe-se o sangue em vasilhas de metal” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 404). A criminalidade é a artéria que nutre o bem-estar social. Jazem sob a verde grama do bosque cadáveres em decomposição.

A simbólica morte de Franz Biberkopf é, no entanto, narrada de modo diferenciado. No nono livro, a morte canta sua lenta canção, unindo descrições pungentes e diálogos delirantes à imaginação do narrador. O corpo de Franz lampeja e cai. “Ele é feito em pedaços, centímetro por centímetro. E para além, para além dos centímetros, o corpo não está morto, ele rasteja para frente, lentamente para frente, nada sucumbe, tudo continua a viver” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 495). Decerto, a cena é brutal como as anteriores; contudo, algo está além dos centímetros. A imaginação engendra uma alegoria na qual nada sucumbe, e a morte é a passagem para um novo e incerto recomeço. Há aqui algo da estética do gótico de horror ou, para ficarmos em território alemão, do *Schauerroman*. As principais bases dessa estética foram estabelecidas por Matthew Gregory Lewis e por seu *The Monk* ([1796] 1999), justamente, após o contato com obras de dramaturgos alemães associados ao *Sturm und Drang*, “movimento que rompe com a literatura da racionalidade e da sensibilidade, [apresentando] uma dramaticidade que tende a exaltar sentimentos de dor, estados mentais atormentados” (SÁ, 2013, p. 158). Como no gótico, o narrador de Döblin ([1929] 2019a) faz do medo e da imaginação possíveis reações ao

esclarecimento. Para o autor, no entanto, a inspiração não é gótica, e sim Épica. No ensaio “A Construção da Obra Épica”, Döblin (2000) propõe a união entre realidade e fantasia, tal qual nos primórdios da literatura. É necessário brincar com a realidade, levantar a cortina que separa autor e leitor e fugir do “realismo épico pedante” presente na Alemanha. Em sua opinião, a obra de arte deve agir em dois sentidos: no do conhecimento e no da criação.

Ao desafiar o pensamento lógico unificador pela efervescência da colagem e pela prodigalidade imaginativa, *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) não somente expõe os sintomas de uma sociedade regida pela dialética do esclarecimento, tal qual explicada por Adorno e Horkheimer (2006), como também aponta possíveis caminhos para a retomada da magia no mundo, por veios artísticos. Os filósofos, em contrapartida, viram na obra de Döblin ([1929] 2019a) uma possível adesão à “ordem do dia”, presente no “milagre da integração” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 127) ao final da trajetória de Franz Biberkopf. Todavia, parece-nos que o desfecho em aberto, com homens marchando em direção à guerra, reintroduz a tensão entre indivíduo e sociedade, do mesmo modo que a forma total da epopeia, cara a Döblin ([1929] 2019a), torna-se parcial, à medida que é incorporada à forma novelística. Se “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma” (LUKÁCS, 2009, p. 60), o romance apresenta a fissura entre indivíduo e mundo. A totalidade alcançada na representação da metrópole em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) não matiza essa fissura. O romance até converge com a situação pré-individual por liquidar o indivíduo, mas não há integração plena de sentido, visto que as possibilidades — como o nazifascismo em efervescência — são excludentes, logo, parciais, meros simulacros. O vislumbre de integração, quando existe, é em chave negativa, como a Babilônia que mutila Biberkopf, frustrando sua busca pela decência. Enquanto épica moderna, ou melhor, enquanto romance modernista que retoma a épica, *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) não deixa de ser uma “epopeia negativa” (ADORNO, 2003a, p. 62).

3 Cacofonia lúdica™

Vile Bodies (WAUGH, [1930] 2012) reúne a forma conversacional de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) aos cortes frenéticos e cinematográficos de *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a). Contudo, o resultado estético está longe de ser mera somatória de técnicas alheias. Nesse romance de Evelyn Waugh ([1930] 2012), para o qual o adjetivo *peculiar* parece pleonasma, a caracterização de personagens e o uso do humor não têm comparativos na década de 1920. Embora publicado em 1930, *Vile Bodies* foi escrito no ano anterior, após o sucesso da primeira obra de Waugh, *Decline and Fall* ([1928] 2012). Sua gestação acompanhou a crise de 1929, bem como o fim do casamento entre Waugh e Evelyn Gardner, infortúnio ao qual o autor atribuiu a mudança de tom que há na obra do meio para o final. Como em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), há algo de *roman à clef* nessa narrativa sobre as futilidades da aristocracia inglesa. De imediato, a diferença em relação aos personagens de Huxley é geracional; Waugh concentra-se nos pares de sua própria geração, que ainda eram

LINHA D'ÁGUA

crianças na Primeira Guerra Mundial. O foco são os “Bright Young Things”,⁶ grupo boêmio de jovens aristocratas que foi alvo de interesse dos tabloides e dos jornais de fofoca dos anos vinte. Regados a festas, bebidas, jantares e conversas fúteis, tais personagens formam o microcosmo afetado de *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012).

O romance inicia-se com uma chamada de embarque para o navio que transportaria os ingleses de volta ao seu país, após uma excursão à França. De todos os tripulantes, a que mais chama a atenção é Mrs. Melrose Ape, evangelista cujo carro modelo Packard contamina o azul do céu com a poeira de três continentes. A imagem de abertura é bastante simbólica, pois já aciona a temática industrial a ser reiterada na obra. Mrs. Ape é acompanhada por suas jovens seguidoras, as *Angels*, cujos nomes variam entre *Faith*, *Charity*, *Fortitude* e *Chastity* — essa última está perdida. Não é necessária muita imaginação para intuir que o uso desses nomes gera uma série de trocadilhos. Em Waugh ([1930] 2012), todos os nomes de personagens expõem o enfoque humorístico do narrador, bem como o próprio artifício da escrita. Não se trata de um recurso para destacar a particularidade do indivíduo, como na ascensão do romance. Aqui, nomes são difusos, artificiais e trocados, como no caso de Lottie Crump, proprietária do Shepherd's Hotel, que vive chamando seus hóspedes de “Mr. What's His Name” e “Mr. What-D'You-Call-Him” (WAUGH, [1930] 2012, p. 40).⁷

Seguimos para o navio, já em alto mar. Nesse segmento, as principais técnicas do romance são explicitadas. Primeiro, a forma dialógica, os personagens que interagem uns com os outros por meio de frases curtas, palavras repetidas e interações pragmáticas sobre clima, bagagem e enjoo; segundo, o modo câmera, expresso nos cortes reiterados e imprevisíveis, marcados por asteriscos (*). Percebe-se que a obra se caracteriza por três pilares, segundo Malcolm Bradbury (1993, p. 198-199): “dialogue rather than characterization, extravagant action, and the pace and cross-cutting of film”.⁸ O hino evangélico entoado por Mrs. Ape ressoa por todos os cantos do navio, e o narrador vai passando de ambiente em ambiente para mostrar as reações de quem o escuta, do cético Father Rothschild ao ensimesmado Adam Fenwick-Symes, que muito em breve terá o manuscrito de seu novo livro queimado pelos oficiais da alfândega. Quem também ouviu a cantoria foi o personagem coletivo “The Bright Young People”, que esporadicamente aparece no romance para balbuciar expressões destituídas de relevância — “‘Oh,’ said the Bright Young People. ‘Oh, oh, oh.’” (WAUGH, [1930] 2012, p. 9)⁹ — ou ainda repetir, em uníssono, hipérboles típicas desse grupo social — “‘Well,’ they said. ‘Well! how too, too shaming, Agatha, darling.’ they said. ‘How devastating, how unpoliceman-

⁶ “Bright Young Things”, que a princípio seria o título do romance, foi reaproveitado por Stephen Fry para dar nome à adaptação da obra para o cinema, em 2003.

⁷ Não há edição brasileira para esse romance, motivo pelo qual o citamos aqui no original, com as traduções em nota de rodapé. Tradução nossa: “Sr. Qual é o Seu Nome” e “Sr. Como Vocês o Chamam”.

⁸ Tradução nossa: “diálogo em vez de caracterização, ação extravagante e o ritmo e a transversalidade do filme”.

⁹ Tradução nossa: “— Oh — disseram os Jovens Brilhantes. — Oh, oh, oh.”.

like, how goat-like, how sick-making, how too, too awful'. And then they began talking about Archie Schwert's party that night.'"¹⁰ (WAUGH, [1930] 2012, p. 26).

Diferentes mecanismos de despersonalização contribuem para o efeito de artificialidade e de reificação que esses personagens ostentam. A vida resume-se a festas, como no comentário de Adam a sua amada Nina:

“Oh, Nina, what a lot of parties.”

(... Masked parties, Savage parties, Victorian parties, Greek parties, Wild West parties, Russian parties, Circus parties, parties where one had to dress as somebody else, almost naked parties in St. John's Wood, parties in flats and studios and houses and ships and hotels and night clubs [...] — all that succession and repetition of massed humanity... Those vile bodies...)¹¹ (WAUGH, [1930] 2012, p. 141, grifos nossos)

Nesse excerto, o narrador desvela a insignificância massificada da humanidade, por meio de seus personagens. É curioso que o comentário metaliterário e irônico esteja encarcerado pela forma dos parênteses, os quais, segundo a tipologia de Adorno (2003b, p. 147), “retiram da frase aquele material, criando o que poderíamos chamar de ‘enclaves’, ao passo que, na boa prosa, nada deve ser imprescindível para o todo da estrutura”. Ao mostrar que são prescindíveis, “os parênteses implicitamente renunciam à pretensão de integralidade da forma linguística”. Não se trata de caso isolado; ao longo do romance, é comum o confinamento gráfico da autoconsciência narrativa à forma dos parênteses, como se dá no final do capítulo dois, quando o narrador encurta a distância percorrida por Adam entre a Dover Street e o Shephard's Hotel “(which, for the purposes of the narrative, may be assumed to stand at the corner of Hay Hill)”¹² (WAUGH, [1930] 2012, p. 37).

Os diferentes pontos de vista estão hierarquizados em *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012). A voz do Autor Onisciente Intruso¹³ inclui-se formalmente como uma didascália, mero ajuste de cena vindo dos bastidores. Os parênteses tornam suas intervenções prescindíveis, o que não deixa de ser significativo em um romance tão respaldado pelas técnicas cinematográficas, tanto formal quanto tematicamente. É como se o narrador precisasse pedir desculpas por existir, constituindo uma dose de ironia que reduz à forma a hierarquia da indústria cultural, em que o atrativo cinema se apropria de muitas das funções até então

¹⁰ Tradução nossa: “— Ora — eles disseram. — Ora! Mas que vergonha, Agatha querida. — disseram. — Que devastador, que antipolicial, que bode, que doentio, que coisa mais tão tão horrível. — E eles começaram então a falar sobre a festa de Archie Schwert naquela noite.”

¹¹ Tradução nossa: “— Oh, Nina, *quantas festas*. (... Festas de máscaras, festas selvagens, festas vitorianas, festas gregas, festas de faroeste, festas russas, festas circenses, festas em que é preciso se vestir como outra pessoa, festas quase nuas na St. John's Wood, festas em apartamentos e estúdios e casas e navios e hotéis e boates [...] — *toda aquela sucessão e repetição de humanidade massificada... Aqueles corpos vis...*)”

¹² Tradução nossa: “(a qual, para os propósitos da narrativa, pode-se presumir que fica na esquina da Hay Hill)”.

¹³ O termo segue a tipologia proposta por Norman Friedman (2002).

exercidas pelo romance. A crise do gênero novelístico é aqui incorporada, inclusive, em termos comerciais, pois tanto o romancista fracassado Adam, prosaico demais para um Philip Quarles, quanto o próprio narrador têm suas possibilidades limitadas pela lógica da vida moderna. Tal é a forma absurda de Waugh ([1930] 2012), na qual o narrador, ainda onisciente, torna-se esquivo e acaba cercado pelo próprio absurdo do mundo que tenta orquestrar.

Em uma de suas intervenções mais longas, esse narrador faz um comentário metaliterário e sócio-histórico, voltado para a indústria automobilística:

(The truth is that motor cars offer a very happy illustration of the *metaphysical distinction between “being” and “becoming.”* Some cars, mere vehicles with no purpose above bare locomotion, mechanical drudges such as Lady Metroland’s Hispano Suiza, or Mrs. Mouse’s Rolls-Royce, or Lady Circumference’s 1912 Daimler, or the “general reader’s” Austin Seven, these have definite “being” just as much as their occupants. [...])

Not so *the real cars, that become masters of men*; those vital creations of metal who exist solely for their own propulsion through space, for whom their drivers, clinging precariously at the steering wheel, are as important as his stenographer to a stockbroker. *These are in perpetual flux; a vortex of combining and disintegrating units; like the confluence of traffic at some spot where many roads meet, streams of mechanism come together, mingle and separate again.*)¹⁴ (WAUGH, [1930] 2012, p. 188, grifos nossos)

A distinção metafísica entre *being* e *becoming* (*ser* e *vir a ser*) é rebaixada ao tema mais prosaico possível. Pode-se constatar uma invectiva paródica voltada para o romance de formação, cujos pressupostos porventura estão esvaziados no mundo do pós-guerra. Os carros estão mais próximos de um princípio formativo e individual do que os próprios homens, de quem são mestres. Não por acaso, a socialite Agatha Runcible, aquém aos *features* dos carros de corrida, sucumbirá à loucura, após se envolver em um acidente. Chama atenção o período final, com a imagem de um fluxo perpétuo entre unidades que se combinam e se desintegram, bem como estradas e mecanismos que se bifurcam para depois se separarem. A descrição parece uma paródia da cena da “Suíte em si menor”, de Bach, no segundo capítulo de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) — que Waugh, de fato, conhecia, embora não seja seguro afirmar que tenha lido. Em um e em outro caso, as imagens combinatórias apontam para a forma dialógica dos romances. Contudo, já não é mais a erudição da música clássica que determina o sentido, mas o processo industrializado da fabricação de automóveis.

¹⁴ Tradução nossa: “(A verdade é que automóveis proporcionam um exemplo muito feliz para a distinção metafísica entre “ser” e “vir a ser”. Alguns carros, meros veículos sem qualquer propósito além da simples locomoção, burros de carga mecânicos como o Hispano Suiza da Lady Metrolândia ou o Rolls-Royce da Mrs. Mouse ou o Daimler 1912 da Lady Circunferência ou o Austin Seven do leitor comum, estes têm um “ser” definido tanto quanto seus ocupantes. [...])

Não é assim com os carros reais, que se tornam mestres dos homens; essas criações vitais de metal que existem apenas para sua própria propulsão através do espaço, para quem seus motoristas, precariamente agarrados no volante, são tão importantes quanto um estenógrafo para um corretor de valores. Eles estão em fluxo perpétuo; um vórtex de unidades combinadas e desintegradas; como a confluência do tráfego em algum ponto onde muitas estradas convergem, fluxos de mecanismos juntam-se, misturam-se e separam-se novamente.)”.

Os personagens de *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012) são partes desse mecanismo reificado e pasteurizado, no qual a repetição é indiretamente proporcional ao entendimento. Tais corpos, vis e desvozeados, deixam-se guiar pela “indústria da diversão” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 105) e seguem à risca o preceito do caderno de Philip Quarles, segundo o qual quase toda a humanidade não tem ideias a exprimir. Em Waugh ([1930] 2012), a polifonia contrapontística de um Huxley ([1928] 2014) torna-se cacofonia, e os comentários metaliterários do narrador onisciente são ainda mais relativizados do que em Döblin ([1929] 2019a). No lugar de conversas verborrágicas e metafísicas, temos repetição de *slogans*, expressões idiomáticas e toda a sorte de mal-entendidos. Semelhante recurso, cômico por excelência, já fora experimentado por Huxley em romances anteriores, como *Those Barren Leaves* ([1925] 1998); contudo, o êxito de Waugh ([1930] 2012) — e talvez sua maior contribuição para o romance modernista — está na associação desse expediente cômico à dinâmica da indústria cultural, que sai do plano temático de um *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) para efetivamente compor a fatura.

As *pessoas* que aqui falam “usam palavras e locuções que elas ou não compreendem mais de todo, ou empregam segundo seu valor behaviorista, assim como marcas comerciais, que acabam por aderir tanto mais compulsivamente a seus objetos, quanto menos seu sentido linguístico é captado” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130). A artificialidade é potencializada pela incorporação de conversas ao telefone, a verdadeira novidade da obra, segundo seu autor: “I think I can claim that this was the first English novel in which dialogue on the telephone plays a large part”¹⁵ (WAUGH, [1930] 2012, p. 1). Na contraposição de vozes desencarnadas e distorcidas pela linha telefônica, prevalece a tirania da novidade, que reduz ao descartável tudo o que veio antes. O solapamento do diálogo é expresso por uma sequência de perguntas, cujo foco está no que é falado por último:

“Oh, I say, Nina, there’s one thing — I don’t think I shall be able to marry you after all.”

“Oh, *Adam*, you are a bore. Why not?”

“They burned my book.”

“Beasts. Who did?”

“I’ll tell you about it tonight”

“Yes, *do*. Good-bye, darling.”

“Good-bye, my sweet.”¹⁶ (WAUGH, [1930] 2012, p. 35, grifos do autor)

¹⁵ Tradução nossa: “Penso que posso reivindicar que este foi o primeiro romance inglês no qual o diálogo ao telefone desempenha um papel importante.”

¹⁶ Tradução nossa: “— Oh, digo, Nina, há uma coisa — não acho que poderei casar com você no fim das contas. — Oh, *Adam*, você é um chato. Por que não? — Queimaram meu livro. — Monstros. Quem foi? — Eu te conto sobre isso hoje à noite. — Sim, *conte*. Adeus, querido. — Adeus, meu docinho.”

O rompimento do noivado entre Adam e Nina é recebido como um contratempo tedioso, facilmente contornável. O mesmo molde dialógico será repetido várias e várias vezes ao longo do romance, à medida que Adam arranja dinheiro e logo em seguida o perde, reatando e desatando seus compromissos com Nina. Em desespero, chega até a solicitar ajuda financeira de seu futuro sogro, Colonel Blount, com o qual, simplesmente, não consegue se comunicar. Quando finalmente obtém auxílio financeiro, descobre que Blount lhe entregara um cheque sem fundo, assinado “Charlie Chaplin”. Em uma segunda tentativa, percebe que o velho está financiando a gravação de um filme em sua propriedade. O escritor é logo enxotado quando diz não ter dinheiro para contribuir com o importante e patriótico desenvolvimento da *British Film Industry* — “industry” no sentido de indústria cinematográfica, que causaria estranhamento a Adorno e a outros intelectuais que emigrariam para os Estados Unidos anos depois. Após uma série de tentativas, que envolvem admissão e demissão para ocupar o cargo de Mr. Chatterbox, escritor de fofocas, Adam perde Nina para seu rival Ginger, mas não deixa de monetizar o fracasso:

“A hundred down, and I leave Nina to you. I think it’s cheap.”
 “Fifty.”
 “A hundred.”
 “Seventy-five.”
 “A hundred.”
 “I’m damned if I’ll pay more than seventy-five.”
 “I’ll take seventy-eight pounds sixteen and twopence. I can’t go lower than that.”
 “All right, I’ll pay that. *You really will go away?*”
 “I’ll try, Ginger. Have a drink.”
 “No, thank you... this only shows what an escape Nina’s had — poor little girl.”
 “Good-bye, Ginger.”¹⁷ (WAUGH, [1930] 2012, p. 234)

O leilão de carne humana demonstra como as paixões são regidas pela venalidade. Os próprios personagens sucumbem ao caráter mercantil da vida, daí as oscilações do enredo. É absurda a situação, mas não deixa de ser curioso o fato de que o seguinte excerto de Adorno e Horkheimer (2006) poderia ser facilmente confundido com uma resenha sobre *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012):

A maneira pela qual uma jovem aceita e se desincumbe do *date* obrigatório, a entonação no telefone e na mais familiar situação, a escolha das palavras na conversa, e até mesmo a vida interior organizada segundo os conceitos classificatórios da psicologia profunda vulgarizada, tudo isso atesta a tentativa de

¹⁷ Tradução nossa: “— Por cem eu deixo a Nina pra você. Acho barato.

— Cinquenta.

— Cem.

— Setenta e cinco.

— Cem

— Sou um condenado se pagar mais do que setenta e cinco.

— Eu aceito setenta e oito libras, dezesseis e dois pence. Eu não posso baixar mais que isso.

— Tudo bem, eu vou pagar isso. *Você realmente vai embora?*

— Vou tentar, Ginger. Tome uma bebida.

— Não, obrigado... isso só mostra o livramento que a Nina teve — pobre garotinha.

— Adeus, Ginger.

fazer de si mesmo um aparelho eficiente e que corresponda, mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, aos modelos apresentados pela indústria cultural. As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130).

Se nos atentarmos ao potencial crítico e à representação da vida moderna presentes em *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012), é possível contornar as diversas acusações feitas à obra de Evelyn Waugh, entre as quais se destacam a tendência a um absurdo, em certa medida escapista, e a falta de aprofundamento psicológico de seus personagens. A captação do ritmo da indústria cultural dá conta de ambos os casos. Ainda assim, é relevante tecer comentários sobre o paradigma de personagem apresentado por Waugh ([1930] 2012). A preferência por personagens psicologicamente fragmentados é, em várias instâncias, associada ao ápice do romance modernista. A divisão entre personagens planos e redondos, proposta por E. M. Forster (2005), foi alçada a juízo de valor, em detrimento dos planos. A prosa de Evelyn Waugh ([1930] 2012) ilustra a funcionalidade e o valor dos personagens planos, cujo papel também é importante nesse momento de crise do gênero novelístico. Quando bem construídos, eles podem incorporar a fragmentação e a alienação, sem necessariamente depender do monólogo interior ou do discurso indireto livre.

Não é verdade que os personagens de *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012) são marionetes, são bonecos de ventríloquo. Sendo a ventriloquia a arte de projeção vocal, a ponto de desestabilizar a percepção voltada para o emissor da mensagem, o narrador de Waugh ([1930] 2012) controla os personagens, mas também permite ser controlado por eles. Os diferentes sons que emitem, em regime de repetição, parecem sempre remeter a uma outra voz. Há, nos bonecos de ventríloquo, certa ambiguidade; engraçados e aparentemente inocentes, suas articulações denunciam certa aura sombria e macabra para quem os enxerga de perto, na forma como são manejados. Não é à toa que seu imaginário foi aproveitado por filmes de terror e lendas urbanas, como a de Edgar e McCarthy. No fim, o jogo de ilusões impacta a própria forma do romance. Já não sabemos se é o narrador que exerce seu controle silente e absoluto sobre a história, para além dos sufocantes parênteses, ou se é a própria história que suga esse narrador, encarcerando-o em suas condições absurdas.

Há algo aqui do *nonsense* de Lewis Carroll, que é mencionado na epígrafe do romance. Como Alice, caímos em um buraco aparentemente interminável, espichamos e encolhemos, segundo as distorções do grotesco, técnica que mistura o cômico e o lúdico com o horror e o sinistro para representar um mundo em que se suspendem as ordenações (KAYSER, 2009, p. 20). O grotesco não é fuga da realidade e, sim, é reação a ela, pois fundamenta-se na “experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve

em suas ordenações” (KAYSER, 2009, p. 40). Ao final do percurso, deparamo-nos não com uma rainha de copas ou com um gato risonho. Vemos um espelho disforme, cujo referente é a própria realidade, e junto dela, há o prenúncio de uma nova guerra mundial, ponto em que o romance de fato termina. Aprendemos a valiosa lição de Akáki Akákievitch: “quanto há de desumano no ser humano, quanta grosseria feroz existe às escondidas num ambiente culto, requintado e, meu Deus!, até naquelas pessoas que a sociedade reconhece como nobres e honradas” (GÓGOL, 2015, p. 10).

Conclusão

A crise do romance nos anos 1920 é o momento de eclipse do gênero novelístico. Eclipse solar, mais precisamente, que é mais raro, varia de acordo com a localização geográfica, dificilmente se repete da mesma maneira e demanda lentes específicas para enxergar melhor sem danificar a visão. De um lado, o sol, projeção autossuficiente que ilumina o exterior a partir de seu núcleo, metáfora para o romance digressivo e autorreflexivo, retomando a analogia proposta por Tristram Shandy, um de seus personagens mais exemplares: “Digressions, incontestably, are the sunshine; — they are the life, the soul of reading”¹⁸ (STERNE, 2009, p. 251). De outro lado, a lua, que depende da luz alheia para aparecer, ainda que dividida em fases. Sua relação direta com o sol pode relacionar-se com as tendências miméticas e outras formas objetivas de captar o vislumbre da realidade externa. No primeiro caso, a literatura da figura autoral, a Tradição de La Mancha e a autoconsciência narrativa; já no segundo, o diretor de cena, a Tradição de Waterloo e a literatura realista, com suas fatias de vida. A crise do romance é como um eclipse a alinhar ambas as tendências, comprovando que narrativas metarreflexivas não se resumem a abstrações ou espelhos narcísicos; antes, se comprometem com a realidade, às vezes onde menos se espera.

Os romances de Aldous Huxley ([1928] 2014), Alfred Döblin ([1929] 2019a) e Evelyn Waugh ([1930] 2012) são estruturas pensadas e metapoéticas, que lidam com a realidade dissonante do pós-guerra e com suas promessas desalentadoras. Por meio de distintos expedientes literários, os três autores demonstram a importância da técnica de corte e costura para a composição de um romance modernista. Prevalece uma ideia de unidade na divisão, por meio da qual se explicitam questões da ordem do dia, como o alcance da ciência, o prenúncio de movimentos totalitários, a alienação do sujeito na metrópole e os efeitos da indústria cultural. E quando, nesse momento sem precedentes, noite e dia deixam de se confundir, eis o vislumbre de uma nova realidade, que permite enxergar, nos salões luxuosos e nas ruas efervescentes, corpos gelatinosos, mutilados e vis.

¹⁸ Tradução nossa: “Digressões, incontestavelmente, são a luz do sol; — elas são a vida, a alma da escrita”.

Financiamento

Raphael Valim da Mota agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa “Equivalências refratadas, espelhos convexos: a forma do romance em Tom Jones e Quincas Borba”.

Referências

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a, p. 55-64.
- ADORNO, T. W. Sinais de pontuação. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b, p. 141-150.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALLEN, B. Vile Bodies: A Futurist Fantasy. *Twentieth Century Literature*, v. 40, n. 3, p. 318-328, 1994.
- AUDEN, W. H. Calm even in the catastrophe. In: MCCLATCHY, J. D. (Org.). *Poets on Painters: essays on the art of painting by twentieth century poets*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- BENJAMIN, W. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 54-60.
- BITENCOURT, G. S. *Fraturas da metrópole. Objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BOLLE, W. Crise do romance — crise de um país: Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin. *Literatura e Sociedade*, n. 27, p. 77-94, jan./jun. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p77-94>.
- BRADBURY, M. *The Modern British Novel*. London: Penguin Books, 1993.
- DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, [1771-1778] 1993.
- DÖBLIN, A. A Construção da Obra Épica. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. *Língua e Literatura*, n. 26, p. 334-365, 2000. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.2000.105425>.
- DÖBLIN, A. Meu livro Berlin Alexanderplatz [1932]. In: DÖBLIN, A. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2019b, p. 523-525.
- DÖBLIN, A. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, [1929] 2019a.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>.
- FUENTES, C. O milagre de Machado de Assis. Tradução de Sergio Molina. *Folha de S. Paulo (+mais)*, São Paulo, 1 out. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm> Acesso em: 18 out. 2021.
- GIDE, A. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, [1925] 2009.

GÓGOL, N. O capote. In: GÓGOL, N. *O capote e outras histórias*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 7-22.

HUXLEY, A. *Antic Hay*. New York: George H. Doran Company, 1923.

HUXLEY, A. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo. São Paulo: Globo, [1928] 2014.

HUXLEY, A. *Those Barren Leaves*. Illinois: Dalkey Archive Press, [1925] 1998.

KAYSER, W. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAFETÁ, J. L. A representação do sujeito lírico na Pauliceia desvairada. In: BOSI, A. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2007, p. 57-71.

LEWIS, M. G. *The Monk*. London: Penguin Classics, [1796] 1999.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MANN, T. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MECKIER, J. Fifty Years of Counterpoint. *Studies in the Novel*, v. 9, n. 4, p. 367-372, 1977.

RAIMOND, M. *La crise du roman: Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti, 1989.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance contemporâneo. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.

SÁ, D. S. de. The Monk: um Schauerroman inglês. *Itinerários*, n. 37, p. 155-171, jul./dez. 2013. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6899#:~:text=Este%20artigo%20trata%20de%20contatos,forma%C3%A7%C3%A3o%20do%20romance%20g%C3%B3tico%20ingl%C3%AAs>. Acesso em: 12 out. 2022.

SION, R. T. *Aldous Huxley and the search for meaning: a study of the eleven novels*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Wordsworth Editions, 2009.

WAUGH, E. *Decline and Fall*. New York: Little, Brown and Company, [1928] 2012.

WAUGH, E. *Vile Bodies*. New York: Little, Brown and Company, [1930] 2012.

Artigo / Article

As guardiãs das tradições religiosas: a representatividade das nochês em Os Tambores de São Luís e na poesia Comando Doce

The guardians of religious traditions: the representation of the nochês in Os Tambores de São Luís and Comando Doce poetry

Welida Maria Gouveia Silva 

Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, Brasil

welida.gouveia@discente.ufma.br

<https://orcid.org/0000-0002-4803-8994>

Rubenil da Silva Oliveira 

Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, Brasil

rubenil.oliveira@ufma.br

<https://orcid.org/0000-0001-9846-4695>

Recebido em: 28/10/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

Resumo

Este artigo propõe analisar comparativamente as nochês – mulheres negras, sacerdotisas e líderes – nos terreiros de Mina e Candomblé, respectivamente, na Casa das Minas e na Casa Jitolu de *Os tambores de São Luís* (MONTELLO, 2005) e a poesia *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009). Ambas as obras destacam as sacerdotisas como guardiãs das tradições religiosas de matriz africana, sujeitos identitários e políticos que utilizam a religião como meio de resistência e de preservação cultural. Assim, busca-se, através deste estudo bibliográfico, evidenciar também o protagonismo feminino negro nos terreiros jeje-nagôs, oriundo dos povos iorubás, e o matriarcado como sistema de poder estrutural dessas comunidades. Além disso, este estudo mostra como a religião, com seus símbolos e rituais, continua sendo uma forma de resistência à dominação branca. Portanto, percebe-se que as mulheres têm papel fundamental na construção e na manutenção das comunidades religiosas e que os terreiros não são apenas lugares de orações, mas de preservação das tradições, dos costumes, da cultura e identidade negra.

Palavras-chave: Terreiro Mina • Candomblé • Mulher • Matriarcado • Literatura

Abstract

This paper proposes a comparative analysis of nochês, who are black women, priestesses and leaders in the *terreiros* of Mina and Candomblé, namely Casa das Minas and Casa Jitolu, in the works *Os tambores de São Luís* (MONTELLO, 2005) and the poetry *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009). Both highlight women priests as guardians of the religious traditions of the African matrix, identity, and political subjects who use religion as a means of resistance and cultural preservation. Through a bibliographic study, we have also attempted to show the black female primary role in the *jeje-nagô terreiros* (religious centers) of the Yoruba people and matriarchy as a structural system of power in these communities. In addition, the study shows how religion, with its symbols and rituals, continues to be a form of resistance to white supremacy. Therefore, one recognizes that women play an important role in building and maintaining religious communities. *Terreiros* are not only places for praying, but also for the preservation of traditions, customs, culture, and black identity.

Keywords: Terreiro-Mina • Candomblé • Women • Matriarchy • Literature

Introdução

As obras *Os tambores de São Luís* (MONTELLO, 2005) e *Comando doce* (ILÊ AIYÊ, 2009) enriquecem a literatura brasileira com a beleza de suas composições e com suas abordagens temáticas, que retratam a historiografia de negros como sujeitos identitários e contribuintes da cultura brasileira. As expressões artísticas tecem um panorama entre dois momentos históricos: 1) a escravidão e a abolição (as resistências, o banzo, a fuga, a organização de quilombos e a preservação cultural e religiosa), no espaço e tempo do final do século XIX e início do século XX — representadas no romance; e 2) a contemporaneidade dos terreiros, como comunidades resistentes ao tempo e às modificações culturais — característica que sobressai à poesia. Assim, as artes acentuam-se em suas individualidades e em suas generalizações comparativas sem sucumbir os seus valores estéticos e expressivos, estabelecendo um diálogo entre si.

O estudo comparativo dessas obras possibilita entender a existência de dois terreiros, suas origens e suas estruturas hierárquicas, que dão às mulheres poder e autoridade máxima, destacando as características que aproximam e distanciam as obras, considerando os espaços e o tempo de cada uma delas. Além disso, a religião é demonstrada como meio da sobrevivência durante o processo de escravidão, é ressignificada como forma de preservação da herança africana nos terreiros remanescentes. Ademais, é perceptível, na composição dos gêneros literários, um olhar de respeito e de admiração aos terreiros de Candomblé e de Mina, que desmitificam as ideias negativas que giram em torno das religiões de matriz africana.

Por conseguinte, este estudo pretende evidenciar as relações correspondentes entre o romance e a poesia dentro de suas representações culturais, identitárias, religiosas, bem como dentro dos espaços que essas se contextualizam, além de elencar suas similaridades e

LINHA D'ÁGUA

disparidades. Ao comparar as obras, busca-se mostrar uma faceta da história dos negros escravizados: a ressignificação da cultura e da religião, a fundação do Querebentã de Zomadônu no Maranhão e do Ilê Aiyê Jitolu na Bahia, as simbologias dos ritos que dialogam entre si, o sistema matriarcal dos terreiros e a importância do tambor como ícone fundamental na construção da narrativa.

Verifica-se nas personagens femininas negras, Mãe Hilda, Mãe Hosana e Genoveva Pia, as representatividades das nochês nos terreiros de Candomblé e de Mina, discutindo sobre seus papéis como guardiãs das tradições. A abordagem utiliza a crítica pós-colonialista e feminista que melhor apresenta a intertextualidade das obras e compreende o objetivo proposto. Fez-se, por meio dessa, as descrições das personagens, a contextualização de suas realidades sociais, de suas participações nos terreiros, como cada uma exerce suas autoridades, permitindo, dessa forma, outro olhar e outras interpretações das obras, como reescrita da história.

O romance e a poesia: um diálogo comparativo

A literatura exerce seu papel fundamental na comunicação humana, pois os textos literários “são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual” (CANDIDO, 2011, p. 174). Neste sentido, as obras *Os tambores de São Luís* (MONTELLO, 2005) e *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009) oferecem uma riquíssima contribuição para a sociedade. Elas servem, aqui, como objeto de análise, estabelecem um diálogo entre si e são perpassadas pela intertextualidade, através da mesma temática – a representação feminina nos terreiros de Candomblé e Mina, os sentimentos definidos com exatidão, que afloram a memória dos autores num misto de respeito e de admiração às nochês (mulheres negras que chefiam suas comunidades religiosas). Embora se perceba nelas um acentuado número de semelhanças, há também um número razoável de disparidades.

Para analisar o texto poético e o romance foi fundamental contar com a metodologia da literatura comparada. Esse campo investigativo permitiu estabelecer comunicação entre as respectivas obras, apropria-se dos elementos composicionais dos textos, no que se refere à história — o espaço, o tempo e a herança cultural e identitária dos negros — para estabelecer conexão com outros aspectos históricos e sociais. Sendo assim, ressalta-se que as interpretações acerca dos objetos de análise não estão em um paralelismo binário, movidos pelo aspecto de meras semelhanças, mas estão simultaneamente conectados pelas interpretações de suas significâncias. Destaca-se que:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 2006, p. 86).

A comparação entre o romance de Montello (2005) e a poesia *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009) revela-se importante, a medida em que dois gêneros literários diferentes com características próprias correlacionam entre si e mantém certas distâncias. A extensão do romance não encobre a beleza e a profundidade da poesia, simultaneamente, a rima não desprestigia a narrativa, mas lhe atribui uma conotação suave, por vezes, desmesurando fatos para melhor desempenho da expressão artística. Dessa maneira, a comparação não busca desmerecer nem os autores nem suas obras, mas questioná-las ao ponto de algumas perspectivas se ampliarem, mostrando outros horizontes do conhecimento estético.

Em síntese, o comparatismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores (...) paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais (CARVALHAL, 2006, p. 56).

Para melhor compreensão das obras analisadas, faz-se um breve apanhado da biografia dos autores e de seus enredos, expondo alguns pontos que são importantes. Josué Montello é um autor maranhense que foi membro da Academia Brasileira de Letras e passou sua infância na cidade de São Luís, onde teve contato com a forte cultura afro-brasileira da região. Por isso, sua escrita faz uma espécie de retorno aos horizontes visuais da capital de sua terra natal. A obra *Os Tambores de São Luís* teria dependido, em primeiro lugar, das lembranças de sua infância, com o ruído dos tambores da Casa das Minas, ouvido no centro da capital, dos recortes memoriais das ruas, das casas e dos monumentos de aspectos coloniais, e das figuras femininas negras que circulavam nas ruas rumo aos terreiros, tão cheias de devoção. Na obra, há uma dedicatória que diz: “à memória da preta mina Verônica, que benzeu com seu raminho de arruda” (MONTELLO, 2005, p. 07).

Algumas questões pertinentes surgem do nascimento desse romance, que conta a saga dos negros durante a transição de momentos históricos: a escravidão, a abolição e o pós-abolição. Montello declara em uma entrevista publicada pela revista *Balaio de Notícias* que:

Álvaro Lins, no dia em que reatamos a amizade, fez-me este reparo: “Você precisa estender-se num romance amplo, que abarque a vida do Maranhão”. Aluísio Azevedo fez o romance do mulato maranhense; o negro maranhense ainda não teve o seu romancista. Poderia eu, na verdade, escrever o romance do negro maranhense? Sobre ele, dois romances tinham sido escritos: um, de Astolfo Marques, *A nova aurora*; outro, de Nascimento Moraes, *Vencidos e degenerados*. Mas ambos não tinham transposto os horizontes do Maranhão, circunscritos ao aplauso local (JESUS, 2015, p. 02).

O autor sentia necessidade de uma obra mais ampla, de linhas mais profundas, que contextualizasse toda a saga da escravidão à liberdade, numa narrativa única que se fechasse sobre si mesma, com todos os entretidos. A obra foi escrita na década de 70, simultânea aos estudos de cunho científico sobre o surgimento da Casa das Minas em São Luís do Maranhão

que já se desenvolviam. Trabalhos como os de Nunes Pereira (1979) e de Octávio da Costa Eduardo (1948) reúnem informações precisas sobre o terreiro Mina, que se inspiravam nas pesquisas de Verger e Bastide sobre as religiões, cultura, crenças e práticas rituais dos africanos no Brasil.

A obra montelliana reúne elementos significativos que representam espaços, tempo e discursos, inclusive os sons dos tambores que ecoam na Casa-Grande das Minas e marcam profundamente a história de São Luís do Maranhão, rememorando as experiências de vida dos negros que viveram e até hoje povoam essas terras. A sonorização dos tambores também aflorou a memória do romancista Josué Montello, dando-lhe inspiração para compor uma das mais famosas obras de sua carreira como escritor: *Os tambores de São Luís* (2005) – obra publicada originalmente em 1975, que revela o empenho do autor em resgatar a memória negra, suas lutas, suas resistências e o processo de abolição ocorrido no final do século XIX, a partir de uma ótica que não é a do dominador, mas é do negro que fora cativo e alforriado. No entanto, o autor não é negro, somente empresta sua visão de história ao personagem Damião, que é um personagem negro e dono da sua própria voz, para assim, poder contar melhor as histórias de sua ancestralidade.

O romance reconta um período histórico, numa perspectiva que favorece a atuação das personagens femininas. A releitura/reescrita dos contextos sociais dá destaque à participação das mulheres negras nos movimentos de resistência como figuras importantes na preservação cultural e religiosa. Suas representações destacam as mulheres negras como agentes de transformação social, que interagem ativamente em seus espaços. Muitas delas possuem discursos que empregam autonomia, liberdade e igualdade, contrariando os estereótipos de subalternização, invisibilidade e incapacidade de manifestar-se contra a escravidão. Segundo Dalcastagnè (2001, p. 116), “hoje – cada vez mais – os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas”. Deste modo, Montello remonta a um período histórico com interferências de uma escrita contemporânea, dando destaque à religião de matriz africana, com seus personagens marcantes e singulares, que compõem o cenário religioso tão cheio de simbologias.

Já a poética fica por conta de Juraci Tavares, um filósofo, poeta compositor e professor aposentado, que dedicou muitos anos de sua vida à educação de jovens na antiga Escola Técnica Federal da Bahia. Sempre fizeram parte da vida do baiano o canto, a música e a poesia afro-diaspórica. Desde a adolescência, Juraci utiliza a arte como forma de militância em prol das causas negras e chama atenção para questões como: a negritude, a pluralidade, a identidade e a ancestralidade negra. Além disso, retrata o cotidiano do bairro da Liberdade, em Salvador/BA, onde está localizado o terreiro Jitolu. Como integrante dessa comunidade e dos movimentos musicais do Illê Ayê e Malê Debalê, reconhece a importância desses grupos afros como local de pertencimento e de integração.

Normalmente, esses valores não são passados nas escolas, deixando-nos apartados desses elementos de afirmação cidadã e autoestima. Essa ocultação permanece em nós negros por um longo período da nossa vida [...]. Em relação aos blocos afros, eu afirmo que são escolas paralelas ao ensino oficial, porque desempenham papéis que a cátedra não faz chegar a nós negros. Valores que colaborariam para as nossas inserções nos variados aspectos da sociedade brasileira (REMÃO, 2015).

A poesia *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009) foi composta em 2004 por Juracy Tavares, em reverência à mãe de Santo Hilda Dias dos Santos, moradora de Salvador, (1923-2009) e fundadora do terreiro jeje-nagô Jitolu - expressão iorubá que significa mundo ou terra da vida. Mãe Hilda era um dos pilares da religião de matriz africana. Foi também educadora e defensora da liberdade religiosa. Os versos traduzem a história de vida da ialorixá (líder religiosa), do terreiro fundado por ela e da importância da mãe de santo no terreiro e na comunidade Curuzu no bairro da Liberdade, em Salvador/BA. A lírica foi composta como um presente de aniversário pelos oitenta anos da nochê e pelos 30 anos do bloco carnavalesco, para expressar a gratidão, a admiração e o respeito do poeta e dos demais filhos-de santo.

Depois a poesia foi musicalizada por Juracy Tavares, Ulisses Castro e Luis Bacalhau e cantada pelo Ilê Aiyê — grupo carnavalesco oriundo do terreiro. A canção faz parte do álbum *Ilê Aiyê Bonito de se ver*, lançado em 2015. Além disso, o texto faz parte de uma Antologia Poética sobre a matriarca do Ilê Aiyê, intitulada *Caderno de Educação do Ilê Aiyê*, volume XII, publicada em 2009 pelo mesmo grupo. A obra conta com outras poesias que foram eternizadas como forma de reconhecimento e de agradecimento à matriarca do terreiro Jitolu.

Por conseguinte, cada obra apresenta suas peculiaridades. No romance, os fatos e os contextos históricos ganham novos desdobramentos, colocando o negro como protagonista, e isto é o seu diferencial. Na poética, os dados biográficos tornam-se elementos que, no campo de visão do poeta, refletem como um prisma de interpretações. A sensibilidade métrica dá à obra uma beleza singular. Desse modo, o elemento histórico/bibliográfico-social se enleia ao romance e à poesia, desempenhando o papel composicional intrínseco às obras. Conforme postula Candido (2006, p. 13), “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Deste modo, as referências externas captadas pelos autores são esteticamente reconstruídas e adequadas nas obras.

O terreiro como símbolo de resistência negra

Contextualizando as referências históricas da era colonial, sabe-se que, durante o período escravocrata no Brasil, os africanos resistiram à dominação a que estavam sujeitos, adotando vários meios para a manutenção e para a preservação de suas culturas, religiões, línguas e costumes. Dentre elas, destacam-se as religiões de matriz africana, de forma específica, o Candomblé e o Tambor Mina. Neste sentido, é fundamental conhecer as origens dos terreiros, entendê-los como espaço de inserção dos indivíduos em relações alternativas

àquelas impostas por uma supremacia branca, masculina e cristã, desmistificando, assim, os mitos que desprestigiam e depreciavam essas religiões.

O Candomblé e o Tambor Mina chegaram ao Brasil durante a diáspora africana, através de homens e mulheres que vieram de algumas regiões da África, principalmente, do Benin. Ao desembarcarem nas províncias brasileiras, os negros sentiram necessidade de manter suas conexões culturais como meio de resistência e de sobrevivência. As tradições orais e a memória ancestral possibilitaram que os cultos aos orixás e voduns fossem restabelecidos entre os negros jeje-nagôs. O antropólogo Sérgio Ferretti (2006) expõe o surgimento do Tambor Mina no Maranhão e na Amazônia:

O culto dos voduns foi trazido para o Brasil e para as Américas com escravos procedentes do antigo Reino do Daomé (...), sediado na região pertencente ao Benin, falante da língua Ewe-Fon, conhecida no Brasil como jeje, foi o berço desta religião. A região da Costa da África Ocidental onde se localiza o antigo Reino do Daomé era chamada de Costa dos Escravos e também de Costa da Mina. (...) Os negros procedentes desta região foram conhecidos no Brasil como negros mina e a religião dos voduns por eles praticada é conhecida até hoje, sobretudo no Maranhão e na Amazônia, como Tambor de Mina (FERRETTI, 2006, p. 1-2).

A preservação cultural das comunidades negras sempre foi vista como forma de resistência e de pertencimento. Segundo Hall (2016), o conceito de representação é fundamentado pela investigação sobre a forma como se constrói o significado. Por essa razão, os significados culturais têm efeitos reais, uma vez que eles são os meios pelos quais os seres humanos interagem com o mundo. Os reconhecimentos do significado, neste caso, dos símbolos, dos rituais e da própria religião fazem parte do conjunto de elementos que compõem as identidades negras, a partir da sensação de pertencimento. No entanto, mesmo que o processo de aculturação tenha suprimido e acrescido elementos às culturas africanas, elas ainda permanecem conectadas com as tradições do passado.

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas (HALL, 2003, p. 342).

Os estudos de Stuart Hall também demonstram a pluralidade dos grupos, como acontecem as relações interpessoais e locais e como as comunidades negras ressignificam muitos elementos culturais, propiciando o ressurgimento de identidades remanescidas. Segundo Souza (2012), essas novas identidades ou identidades ressignificadas surgem como resultado coletivo de uma origem social atemporal, que permanece mesmo com as mudanças do tempo e da história, geralmente, criada como forma de fortalecer laços capazes de resistir aos agentes de dissolução das fronteiras culturais.

Partindo da ideia de resistência, Feldman e Silvestre (2019, p. 32) afirmam que “mais que uma ideia de oposição binária, a resistência pode assumir formas tão sutis quanto efetivas para minar, questionar a cultura dominante e até mesmo ressignificar a cultura dominada”.

Assim, observamos que os terreiros são formas de resistência e que as personagens assumem a missão de continuar vivenciando as tradições religiosas dos terreiros jeje-nagôs, cada uma dentro de sua realidade, já que as nochês da obra de Montello (2005) correspondem ficticiamente ao século XIX e a mãe-de-santo de Tavares é contemporânea. No entanto, a resistência da cultura negra continua se configurando até os dias atuais.

Desde o período escravocrata, a resistência é uma forma de o negro se colocar em oposição a todo tipo de exploração e de dominação, seja pelo revide direto seja pelo revide indireto, estabelecido por meio da cultura, dos costumes e da religião. No romance, é perceptível que as nochês e os outros negros tinham o intuito de manter ligação com suas tradições originárias, vivendo em comunidades que muito se assemelhavam com as construções africanas. Os grupos religiosos são vistos como lugares de pertencimento, de reconstrução e de manutenção da identidade negra, um elo com a África e com os seus antepassados. Da mesma forma, a comunidade de Mãe Hilda continua dando sequência aos ensinamentos aprendidos por gerações do passado.

Nesta perspectiva, a religião, com seus ritos, suas músicas, seus símbolos, suas rezas e seus benzimentos, carrega as tradições e os costumes originários da África. Por intermédio desses elementos, resgata seu valor identitário, inserindo-os nas estruturas das novas comunidades emergentes. Segundo Hall (1997, p. 22), “nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente”. Deste modo, o terreiro da Casa-Grande das Minas e do Ilê Aiyê Jitolu representam lugar de reencontro com a ancestralidade e de experiências coletivas. As obras deixam transparecer essa forte ligação das nochês com os elementos identitários, tornando-as parte desse conjunto.

No romance, os cultos favorecem o encontro com outros negros cativos e libertos. Eles buscam mais que um lugar de oração, encontram ali conforto e segurança, consideram o terreiro sua segunda casa, ponto de revitalização de suas forças para o combate diário: “Era ali um negro entre negros, e tudo redor contribuía para aguçá-lo no espírito a consciência da raça [...] em verdade, só eram livres ali, na Casa-Grande das Minas, enquanto ressoavam os tambores” (MONTELLO, 2005, p. 278-280). O poeta expressa o mesmo sentimento de lar quando escreve o seguinte verso: “Meu Terreiro Jitolu adupé/ Adupé, Obaluaiyê, xirê” (ILÊ AIYÊ, 2009, p. 26). Ele diz *meu terreiro*, expressando a ideia de posse, pertencimento ao lugar. As palavras da língua africana trazem a proximidade com a herança linguística do iorubá, *adupé* é agradecimento pela existência do terreiro da presença do *obaluaiyê*, orixá da cura, da terra e do respeito aos mais velhos.

A linguagem também foi preservada nas comunidades religiosas, as palavras em iorubá que compõem a poesia provam que “[...] usar a linguagem para dizer algo com sentido sobre, ou para representar de maneira significativa o mundo a outras pessoas” (HALL, 2002, p. 2). Nesse sentido, o dizer vem carregado de informações que vão além do que está escrito, conta uma história marcada pelo tempo, rememorando dialetos e povos do passado.

A língua jeje¹ também é mantida através dos cantos, das rezas e dos benzimentos nos cultos realizados nos terreiros. As danças e rituais aos voduns também seguem as tradições africanas. O sincretismo religioso foi um dos meios mais eficazes de subsistência e de preservação cultural e religiosa ao longo dos séculos:

A preservação das culturas de matrizes africanas no Brasil deve muito às casas de culto de diversas denominações. [...] *As 'doutrinas' são cantadas em língua africana, apenas pequeno número das entoadas ao final do toque são em português e em homenagem a caboclos da mata, mas o transe com essas entidades pode ocorrer enquanto se canta para as de outras categorias.* (FERRETTI, 2006, p.02 - 04, grifo nosso).

Ferretti (2006) aponta que, nos terreiros, os cânticos são entoados em língua africana, uma tradição que segue até os dias atuais. As primeiras comunidades religiosas foram fundadas por falantes da língua ewe-fon e iorubá, além de outros dialetos da África Ocidental, o que facilitou a comunicação e a organização dos novos terreiros. Durante os rituais, os negros comunicavam-se através da língua nativa, já que no cotidiano, entre seus senhores, a língua portuguesa era o único idioma permitido entre eles. Logo, o poema traz em sua estrutura muitas palavras do vocabulário iorubá, resgatando laços linguísticos com a Nigéria e o Benin.

Além da linguagem, outro elemento cultural possui forte presença nas obras: o tambor — instrumento de percussão artesanal, feito com tronco de madeira e pele de animais. Quando tocado com as mãos, possui alta sonoridade. Esse instrumento aparece no romance com muita frequência, tanto nas descrições dos rituais religiosos como no artifício que dá cadência à narrativa, pois a todo momento o autor faz referências às batidas fortes e frenéticas que ecoam do terreiro. Logo, nas primeiras linhas do texto, nota-se que os sons dos tambores afloram a consciência do personagem Damião, pois “até ali os tambores da Casa-Grande das Minas tinham seguido seus passos [...], e outra vez a imagem da nochê, cercada pelas noviches vestidas de branco, lhe refluía à consciência” (MONTELLO, 2005, p. 11). Do mesmo modo, na poesia *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009), a imagem da nochê favorece o aparecimento do elemento tambor no verso: “tronco central além Carnaval” (ILÊ AIYÊ, 2009, p. 26), referência ao grupo carnavalesco Ilê Aiyê — movimento que integra a comunidade Jitolu. Esse movimento musical utiliza o instrumento como peça fundamental em suas apresentações.

Ademais, outros componentes são importantes e fundamentais aos terreiros, como as expressões artísticas, os adereços e as experiências cotidianas das comunidades. Os autores, por meio de suas artes, conseguem representar os terreiros como ponto de referência e de resistência ao processo de aculturação. Portanto, nesses grupos, as tradições são resgatadas, mantidas e repassadas entre gerações, por meio das nochês. Essas comunidades (Casa das Minas e Casa Jitolu) foram dirigidas por mulheres fortes, destemidas e cuidadosas que se dedicaram inteiramente à existência e à unicidade das comunidades, como guardiãs da herança africana. A irmandade é tida como algo sagrado dentro e fora do terreiro, é essencial apoiar, ajudar e contribuir para que sobrevivam às adversidades.

¹ Falantes da Língua *Fon*, do grupo linguístico *ewe-fon* (FERRETTI, 2006).

As guardiãs da tradição religiosa de matriz africana

As lembranças da Casa das Minas e das mulheres vestidas de branco que dançavam aos sons dos tambores em reverência a seus voduns aflorou a consciência de Josué Montello para compor o seu romance, da mesma forma que Tavares parte de sua experiência na comunidade religiosa Ilê Axé Jitolu para compor a poesia *Comando Doce* (ILÊ AIYÊ, 2009), em homenagem à matriarca Hilda dos Santos. Logo, os autores fazem transposição de suas experiências e de suas impressões captadas nos terreiros para recriá-los no universo artístico. Percebeu-se, em suas personagens negras, um delineamento expressivo do matriarcado: há uma participação no campo da religião.

A narrativa romanesca estabelece um diálogo com a poesia, pois ambas expressam homenagem, respeito e admiração às mulheres negras que dedicaram suas vidas à religião de matriz africana, carregando às tradições, preservando a cultura e ressignificando a identidade afro-brasileira.

Nigéria, Abeokutá, Brotas
 Brota com muito encanto
 Hilda Dias dos Santos
 Ano vinte e três com altivez
 Quinta das Beatas pro Curuzu
 Flor bela abriu nossas janelas
 Escola Jitolu, Ilê Aiyê, Band'Erê,
 Terreiro *jeje-nagô* Jitolu
Casa própria de Orixás e vodum oh! Mãe
 Obaluaiyê, Oxum, Ilê Aiyê
 Trindade cheia homenageia
 Tronco central além Carnaval
 História viva, Curuzu, Mãe Hilda Jitolu oh! Mãe
Ojá, pano da costa, saia meiga, seda
 Mãe Hilda mão das *raízes infindas*
Ancestralidade viva, octogenária.
 Jóia rara, *antiga-contemporânea*
Guardiã, nobre, herança africana oh! Mãe
 yá Hilda Jitolu, Obaluaiyê *Candomblé*
 Meu tripé minha Mãe Hilda adupé
 Meu Terreiro Jitolu adupé
 Adupé, Obaluaiyê, *xirê*
 Meus trinta anos, /Ilê Aiyê
 (ILÊ AIYÊ, 2009, p. 26, grifos nossos).

A existência das sacerdotisas nas obras reafirma como elas se projetam como guardiãs da cultura e das tradições, tornando-as sustentáculos das expressões culturais originárias, herdadas dos africanos. Elas assumem a missão de mantê-las vivas, resistindo ao tempo e às adversidades, repassando-as para outras gerações. Essa responsabilidade não é vista como fardo, mas como um comprometimento com as divindades e com todos os indivíduos. A religião e o papel exercido por elas no terreiro são projetados com o mesmo objetivo, tanto no romance quanto na poesia, permitindo ao leitor recriar a imagem das sacerdotisas, que trazem simbologias que marcam vidas individuais e coletivas.

LINHA D'ÁGUA

Na poesia, a *nochê* representa o início da comunidade, a fundadora do Ylê Aiyê Jitolu. É através dela que o terreiro existe. O texto reconta a origem do terreiro, reafirma a fé nas divindades, a vivência das tradições e a resistência do templo e da Mãe-de-santo durante oitenta anos. Da mesma forma, as *vodúnsis* de Montello são apresentadas como figuras de personalidade forte, decididas, que mantêm a Casa das Minas como templo forte e resistente às mudanças do tempo e da sociedade.

Há, entre as duas obras, inúmeros elementos que se correspondem, como: o terreiro de origem jeje-nagô; a casa própria de orixás e vodum — divindades cultuadas pela comunidade; a vestimenta e os acessórios usados pelas mulheres durante os rituais — pano da costa, saia meiga; a herança negra e a trajetória pelas raízes infindas; a ancestralidade viva, que mantém a unicidade e tradições negras; e o passado e o presente, que tornam a *nochê* antiga-contemporânea, como guardiã, nobre, da herança africana, estabelecendo o ponto de análise.

Os versos ressaltam nas estrelinhas que o terreiro é um lugar sagrado, quando o proclama casa própria de orixás e voduns, expondo o local como habitação das divindades, que se incorporam aos seres humanos, num ritual onde o físico e o espiritual se unem. A mesma cena se figura no romance quando “Genoveva acelerou o passo, sem ver mais ninguém, sentindo que seu lhe mandava dançar” (MONTELLO, 2005, p. 354). Os corpos das figuras representadas nas obras são também templos, e é por meio deles que os orixás e voduns podem, efetivamente, ganhar vida física e interagir no mundo terreno.

Além do aspecto religioso, os terreiros são locais de preservação cultural, dos costumes, das tradições verbais e não verbais que foram passadas por gerações. Os grupos religiosos rememoram as experiências ancestrais, no sentido de manter suas identidades ligadas à África e aos seus antepassados:

A instituição candomblé: centenária e fortalecida, polariza não apenas a vida religiosa, mas também a vida social, a hierárquica, a ética, a moral, a tradição verbal e não-verbal, o lúdico, enfim, tudo que o espaço da defesa conseguiu manter e preservar da cultura do homem africano (LODY, 1987, p. 10).

No romance, as personagens frequentavam o terreiro no intuito de manter ligação com suas tradições originárias. Elas sentiam que ali era sua segunda casa, ponto de revitalização de suas forças para continuar as vidas exploradas: “Era ali um negro entre negro, e tudo redor contribuía para aguçá-lhe no espírito a consciência da raça [...] em verdade, só eram livres ali, na Casa-Grande das Minas, enquanto ressoavam os tambores” (MONTELLO, 2005, p. 278-280). Da mesma forma, a casa Jitolu, fundada por Hilda dos Santos, é um lugar de encontro de afrodescendentes e de adeptos tanto às tradições religiosas quanto à cultura negra, rememorando os ancestrais e dando continuidade ao projeto de perpetuação da cultura e da identidade negra.

A *ancestralidade viva*, frase mencionada no verso dezesseis da poesia, metaforiza a presença física da Mãe-de-Santo como líder da casa, mas também a sobrevivência do terreiro nagô Jitolu em Salvador durante décadas. O mesmo termo corresponde à prosa, já que o

Querebentã de Zomadônu, em São Luís, se mantém ativo há quatrocentos anos. A cultura e a religião, com seus ritos, suas músicas, seus símbolos, suas rezas e seus benzimentos, se mantêm vivas quando as comunidades vivenciam suas tradições e os costumes originários da África, mesmo em meio às influências externas.

A Casa das Minas Jeje exerceu e exerce grande influência até hoje, pelo prestígio de suas vodúnsis ou filhas-de-santo e pela contribuição no modelo de organização da religião dos voduns [...] Na Casa das Minas os cânticos são em língua jeje e os caboclos não são cultuados. Da Casa de Nagô e de outros terreiros antigos é que derivam os demais terreiros de culto do Tambor de Mina no Maranhão, que seguem seu modelo de organização religiosa e ritual acompanhada, principalmente por dois tambores horizontais sobre cavaletes, denominados de abatas (FERRETTI, 2006, p. 02).

Os terreiros, descritos no romance e na poesia, possuem aproximação que vão além do aspecto literário, são também históricos, já que suas genealogias estão perpassadas pelos povos jeje e nagôs. Percebe-se, nos estudos de Ferreti, a relação cultural e outras influências mútuas entre esses povos. Tradicionalmente, as duas casas cultuam os orixás e voduns, seguindo rituais de abertura e de encerramentos das festas religiosas. No entanto, divergem no calendário litúrgico, nos toques oferecidos às entidades, nos rituais de oferendas, cânticos e doutrinas próprias.

Por conseguinte, essas Casas definem suas nochês dando-lhes destaques e atribuindo-lhes características físicas de personalidade e de conduta. Nos versos, Mãe Hilda é descrita como guardiã, nobre, herança africana, aquela que zela, ensina e cumpre com suas obrigações tradicionais. É compassiva, age com generosidade, estabelecendo a unidade entre os integrantes do grupo. Assim como Mãe Hilda, Genoveva Pia, que ao longo de sua vida foi guardiã da herança africana como noviche, cumpre suas obrigações no terreiro e, como seu vodum, age com bondade e acolhimento a todos que necessitam de sua ajuda. Incumbiu-se de reaproximar Damião de suas origens, levando-o para junto dos outros negros, além disso, estabeleceu laços de amizade com outras mulheres negras. Por isso, é evidente que, nas obras, a irmandade é tida como algo sagrado dentro e fora do terreiro, fazendo com que o apoio, a ajuda e a contribuição sejam essencial entre si para que sobrevivam às adversidades.

Nos rituais, geralmente, as nochês usam roupas brancas, simbolizando a pureza para receber o comando de seus voduns. A cor concentra todas as outras cores que revitalizam as energias boas, desse modo, essas indumentárias são exclusivas para os trabalhos do terreiro. O poeta atentou-se para *pano da costa, saia meiga, seda*, os trajes que Hilda Jitolu usava nas cerimônias. Essas roupas e acessórios estão carregados de significados, eles compõem os rituais, marcam as diferenças de hierarquia, pois dão às mães-de-santo o porte de rainha, como descrito no romance:

Até ali *os tambores* da Casa-Grande das Minas (...), enquanto a nochê Andreza Maria deixava cair o *xale para os antebraços*, recebendo Toi-Zamadone, o dono do lugar (...). Daí a pouco Damião tornava a ouvi-los, trazidos por uma rajada mais fresca, e outras vezes a imagem a nochê, cercada pelas noviches vestidas de branco,

lhe reflúia à consciência, magra, direita, porte de rainha, a cabeça começando a branquear (MONTELLO, 2005, p. 11, grifos nossos).

Assim como toda religião tem suas indumentárias e símbolos, o Tambor Mina e o Candomblé não são muito diferentes nesse quesito. Na citação acima, Montello focaliza, na descrição da nochê, alguns elementos importantes para diferenciar a mãe de santo de suas filhas. O xale que cai para os antebraços é um adereço de origem africana, cujo nome é *alaká* (pano-da-costa). Esse tecido de formato retangular segue as cores simbólicas dos orixás, também obedece a um padrão de tamanho e de formas geométricas e, geralmente, é produzido manualmente pelas mulheres.

Observa-se, tanto no romance quanto na poética, a importância desse acessório carregado de simbologias. Há vários sentidos para o pano-da-costa, dentre eles, demonstrar a posição hierárquica na organização religiosa dos terreiros e distinguir as mulheres iniciadas nos cultos das outras que possuem iniciação. Além disso, tem um efeito de proteção do corpo e do espírito. A posição em que se usa o apetrecho indica os tipos de atividades que serão desenvolvidas no terreiro. Deste modo, a presença das mulheres nas obras com suas vestimentas e adornos é interpretada, neste estudo, como símbolo do poder sociorreligioso e como arquétipo que resgata os valores tradicionais da cultura negra.

O matriarcado: hierarquia secular no tambor jeje-nagô

Tradicionalmente, os terreiros jeje-nagôs são chefiados por mulheres. Esse modelo de organização social já existia antes no reino de Daomé na África, onde alguns grupos étnicos eram chefiados por mulheres, que lideravam e sustentavam a prole, a casa e a comunidade. Deste modo, essa estrutura foi replantada nas comunidades religiosas que surgiram em solo brasileiro, já que muitos africanos da região do Benin foram trazidos para o litoral do Brasil, especificamente, para o Maranhão e para a Bahia. Nas obras, o matriarcado é um dos arquétipos femininos revelados pela hierarquia dos terreiros jeje-nagôs. A participação ativa de Mãe Hilda, de Genoveva Pia, de Mãe Hosana e de outras nochês marcou profundamente as comunidades em que viviam.

Alguns estudiosos partidários da ideia do matriarcado nas casas de culto procuram explicar a sua existência nos terreiros jeje-nagô remontando a tradições culturais africanas – a mulher teria mais poder no Daomé; seria mais forte entre os nagô do que entre os bantu etc. (JOAQUIM, 2001, p. 126). Outros procuram explicação para o poder das mulheres em alguns terreiros no próprio contexto brasileiro – Ruth Landes, por exemplo, registrou a existência também de matriarcado nas famílias negras e pobres da Bahia, fora dos terreiros (LANDES, 2002, p. 24). E no meio religioso há quem afirme que a mulher é maioria entre os médiuns e que o poder feminino nos terreiros tem explicação na própria natureza da mulher (FERRETTI, 2007, p. 02-03).

São várias as teorias que tentam explicar a existência do matriarcado nessas comunidades religiosas. Além dos estudos de Mundicarmo Ferretti (2007) e de Sergio Ferretti

(2006), outros estudos buscaram compreender e evidenciar a participação das mulheres negras nos movimentos sociais, como sujeitos identitários e políticos. A obra *Mulheres negras: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas*, de Jurema Werneck (2008), lança um olhar histórico ao processo de engajamento e à autonomia feminina, mostrando que:

As mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultados de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos (WERNECK, 2008, p. 76).

Partindo desse pensamento, as representações de poder feminino nas comunidades religiosas são expostas no romance por meio dos nomes das nochês que foram líderes do Terreiro Mina desde sua fundação. Entre elas, destacam-se: “Bárbara, Firmina, Severa, Vitória, Evarista, Vicência e Maria Jesuína [fundadora da casa], todas elas consagradas ao zelo e aos sacrifícios do querebentã, como donas da casa” (MONTELLO, 2005, p. 280). Na poesia, a matriarca Hilda é apresentada como joia rara, meu tripé, minha Mãe Hilda *adupé*. Essas palavras dão beleza à obra, estão carregadas de sentidos, e o termo *adupé* significa em *yorubá* eu agradeço/obrigado, demonstrando gratidão à mulher pelas benfeitorias, já que ela desenvolvia trabalhos comunitários e também por estar à frente do grupo e dos movimentos por tantos anos.

Algumas religiões afro-brasileiras possuem características similares quanto às suas formas de organização estrutural, física, administrativa e ritualística. Muitos terreiros conservam o matriarcado como tradição, e neles, somente as mulheres podem comandar, fazer parte da *gira* ou *xirê* (grande roda feita para dançar), preparar os rituais e receber os comandos das divindades por meio do transe. O poeta traz uma linearidade ancestral do matriarcado usando as seguintes palavras: *Nigéria, Abeokutá, Brotas/ Brota com muito encanto/ Hilda Dias dos Santos*, situando geograficamente os espaços onde surge a religião, desde a África ao Brasil. E como já mencionado, muitas comunidades africanas são chefiadas por mulheres, o que leva à compreensão de uma continuidade de poder feminino. No Maranhão, a Casa das Minas é considerada o terreiro mais antigo, fundada por Maria Jesuína (Agontimé), e desde então, somente mulheres exerceram a autonomia sobre esse terreiro.

Nas casas de culto mais antigas do Maranhão existe o costume de só dançarem mulheres que recebem as divindades em transe. Os homens exercem outras funções relacionadas com a música e o sacrifício de animais. Nos terreiros mais modernos, fundados em meados dos anos de 1950 é que os homens passaram a dançar, mas em geral são em menor número do que as mulheres, embora haja notícias da presença atuante de alguns homens nos terreiros desde os primeiros tempos (FERRETTI, 2006, p. 03).

Considerando as informações de Ferretti (2006), torna-se perceptível que a hierarquia da casa espiritual é tão importante quanto fundamental para mantê-la viva e bem administrada. É uma das missões das nochês preservar e preparar o templo, os filhos-de-santo, os rituais e todos os aparatos necessários para as celebrações, sem que eles percam a originalidade e os

fundamentos que são ensinados e repassados de geração em geração. Deste modo, Tavares usa a frase “Flor bela abriu nossas janelas/ Escola Jitolu, Ilê Aiyê, Band'Erê” (ILÊ AIYÊ, 2009, p. 26), para dizer que a mãe-de-santo acolhe os integrantes da comunidade, mostrando-lhes novos horizontes e os caminhos a serem trilhados na religião, de modo que possam estar preparados de corpo e de espírito nos cerimoniais. No romance, a cena de acolhimento de um integrante no tambor de mina é revelada no diálogo entre Damião, Genoveva e a Mãe Hosana:

— Mas tu precisa conhecer o tambor de mina. Vai lá. É na Casa das Minas, na rua de São Pantelão. De noite, não tem errada: basta ouvi o tambô tocando. Lá eu sou noviche, tenho o meu vodum, que anda comigo. Vai conhecer Mãe Hosana. É a nochê de nós todo. Tu é preto, e preto puro de boa raça, como teu pai. Te chega aos pretos. Mãe Hosana vai gostar de te ver (...). — Toda vez que tu aparecer aqui, aqui é teu lugar— disse a nochê, com as mãos nos seus ombros. (...) Damião ainda sentia que as pupilas de Mãe Hosana o trespassavam, banhadas de uma doçura luminosa, ao mesmo tempo mística e materna (MONTELLO, 2005, p. 198-280).

A citação delinea as nochês como mediadoras, elas fazem a aproximação de Damião à cultura e às experiências coletivas que somente ali eram permitidas. A personagem Genoveva recebe a missão de convidá-lo, já Mãe Hosana espera por ele para acolhê-lo e introduzi-lo ao centro do terreiro, para que ele pudesse ver como tudo acontecia e, assim, despertar o sentimento de pertencimento. É visto tanto na poesia como na narrativa que as nochês tinham funções distribuídas para que os objetivos fossem alcançados em prol da fé e da vivência em grupo.

Considerações finais

Este trabalho buscou demonstrar como as mulheres possuem um papel fundamental nos terreiros, Casa das Minas e Casa Jitolu, desempenhando a função de guardiãs das tradições religiosas. A comparação permite o detalhamento e aproximação entre as obras *Os Tambores de São Luís* (MONTELLO, 2005) e *Comando doce* (ILÊ AIYÊ, 2009), destacando as simbologias dos rituais de Mina e do Candomblé, de forma plural e diversificada. A poesia revela que a representação da nochê contemporânea não está demasiadamente distante das figuras do passado, tanto que elas foram e permanecem até os dias de hoje como sujeitos importantes na difusão cultural e identitária do povo negro. Do mesmo modo, o romance de Montello (2005) faz um regaste histórico do terreiro Casa-Grande das Minas, revelando o matriarcado como uma tradição secular.

Ao comparar as obras, mostrou-se uma faceta da história das mães-de-santo como símbolos do poder sociorreligioso e arquétipos que resgatam os valores tradicionais da cultura negra. Além disso, o estudo destaca o sistema de hierarquização matriarcal instalado nos terreiros de origem mina e jeje-nagô, indo da origem do Querebentã de Zomadônu, no Maranhão, e do Ilê Aiyê Jitolu, na Bahia, à consolidação dos mesmos como terreiros atuais, sobreviventes às mudanças do tempo. A comparação buscou, ainda, evidenciar as simbologias

dos ritos, das indumentárias e dos acessórios como elementos inerentes ao culto de Candomblé e de Tambor Mina, sendo eles carregados de significados e de crenças, que contam a história de um povo e de uma determinada cultura.

Verifica-se que as religiões de matriz africana são repletas de simbologias que expressam identidade cultural e resistência negra. As cores, as formas e os estilos de roupas e de adornos usados pelas mulheres expressam conceitos próprios que vão além do valor estético, pois são identitários, resgatam a memória dos negros de séculos remotos, tornando-se heranças africanas, transmitidas continuamente através do corpo, da oralidade, dos saberes, das práticas coletivas e individuais das nochês e dos filhos de santo. Deste modo, percebe-se a magnitude do papel desempenhado pelas nochês, sendo elas responsáveis pela preservação de tradições e pela continuidade da missão iniciada por outras mulheres negras do passado.

As obras mostram com reverência a representação das mulheres negras, não só como meras personagens que dão beleza e sentidos às composições artísticas, mas também como parte da história, ao desempenharem papéis fundamentais em suas comunidades, tanto na cultura quanto na religiosidade. São agentes sociais que transformaram os espaços em que viveram e, assim, em cada uma das diferentes artes, abrem novas possibilidades, novas leituras e inúmeras interpretações dos papéis atribuídos às mulheres.

Referências

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

DALCASTAGNÈ, R. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades no discurso. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 3, p. 114-130, 2001. Disponível em: https://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf. Acesso em: 12 abril de 2022.

EDUARDO, O. C. *The Negro in Northern Brazil: a study in acculturation*. New York: JJ Augustin Publisher/Monographs of the American Ethnological Society, 1948.

FELDMAN, A. K. T.; SIVESTRE, N. A. C. Estratégias de resistência, sobrevivência e continuidade no discurso de grupos étnicos colonizados: reflexões teóricas. In: FELDMAN, A. K. T.; FELLIPE, R. M. *Perspectivas multiculturais e pós-coloniais: irrompendo a literatura convencional*. Maringá: Trema, 2019, p. 31-56.

FERRETTI, M. Matriarcado em terreiros de mina do maranhão - realidade ou ilusão?. *IX Simpósio Anual da ABHR – Viçosa, 5/2007* e publicado na *Revista Ciências Humanas: Dossiê Religião e religiosidade*, v. 5, n. 1, p. 11-20, jul./dez. 2005. Retoma trabalho apresentado no III Encontro de Pesquisadoras/es Maranhenses sobre Gênero, Mulheres e Cidadania – Feminismos, Ciências e Universidade – São Luís, março de 2007.

FERRETTI, S. F. *A terra dos voduns*. Repositório de publicações científicas da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: UFMA, 2006, p 1-6. Disponível em <http://gurupi.ufma.br/jspui/handle/1/300>. Acesso em: 28 de abril de 2022.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In.: *Educação & realidade*. jul/dez. 1997, p. 15-46.

HALL, S. *Cultura e Representação*. Tradução: William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC - Rio: Apicuri, 2016.

HALL, S. *Da diáspora – identidades e mediações*. Organizacao Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, S. *El trabajo de la representación*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – IEP, Maio, 2002.

ILÊ AIYÊ. *Caderno de educação do ilê aiyê. mãe hilda jitolu: guardiã da fé e da tradição africana*. Projeto de Extensão Pedagógica. Salvador: EGBA, 2009, v. XII.

JESUS, R. Os tambores de São Luís: quarenta anos da obra-prima de Josué Montello. *Balaio de Notícias*. Aracaju, 16 de agosto a 13 de setembro de 2015. Edição 200. Disponível em: <http://www.balaiodenoticias.com.br/artigos-e-noticias>. Acesso em: 28 abr. 2022.

LODY, R. G. M. *Candomblé: religião e resistência cultural*. São Paulo: Ática, 1987.

MONTELLLO, J. *Os tambores de são luís*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PEREIRA, M. N. *A Casa das Minas: contribuição ao estudo das sobrevivências do culto dos voduns, do panteão Daomeano, no Estado do Maranhão-Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

REIMÃO, C. Juraci Tavares lança Umbilical, seu primeiro CD sol. *Portal: A tarde*. Publicado quinta-feira, 07 de maio de 2015. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/juraci-tavares-lanca-umbilical-seu-primeiro-cd-solo-689009>. Acesso em: 05 abr. 2022.

SOUZA, R. M. Reflexões sobre identidade afro-brasileira e educação. IX Seminário ANPED SUL - A pós-graduação e suas interlocuções com a educação básica, UCS, Rio Grande do Sul. 2012. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/view/145/411>. Acesso em: 05 abr. 2022.

WERNECK, J. (Org.). *Mulheres negras: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas públicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Crioula, 2008.

Artigo / Article

Édipo, G. H. e o drama da existência: o heroísmo na deseroização

Oedipus, G.H. and the drama of existence: heroism in de-heroization

Luã Leal Gouveia 

Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
lua.gouveia@ilc.ufpa.br
<https://orcid.org/0000-0002-7141-5882>

Claudia Letícia Gonçalves Moraes 

Universidade Federal do Maranhão, São Bernardo, Brasil
claudiamoraes27@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9652-3233>

Recebido em: 30/09/2021 | Aprovado em: 06/03/2022

Resumo

O presente estudo analisa os protagonistas das obras *A paixão segundo G. H.* (1964), da autora Clarice Lispector, e *Édipo Rei*, de Sófocles, discutindo a figura do herói trágico a partir de uma análise comparatista. Édipo, personagem trágico, está atravessado por ambiguidades e tensões da sua existência. Já no romance de Lispector, a personagem/narradora, identificada apenas pelas suas iniciais, atravessa o itinerário existencial, lançada no abismo do seu existir, e assiste a sua vida ruir. Para a análise, esta proposta centraliza sua discussão na figura dos personagens Édipo e G. H. como heróis trágicos, propondo uma leitura acerca da deseroização dos personagens e encarando-a como um ato de heroísmo, isto é, como a travessia pela existência, que despersonaliza os personagens e ilustra a virtude do herói trágico: a busca pelo eu.

Palavras-chave: Édipo e G. H • Drama existencial • Heroísmo trágico • Crítica literária • Literatura comparada

Abstract

This study analyzes the protagonists of the works *The Passion According to G.H.* (1964), by Clarice Lispector, and *Oedipus Rex*, by Sophocles, discussing the figure of the tragic hero from a comparative perspective. Oedipus, a tragic figure, is crossed by the ambiguities and tensions of his existence. In Lispector's novel, the character/narrator, identified solely by her initials, traverses the existential path, falls into the abyss of her existence, and witnesses her life collapse. Therefore, this analysis focuses its discussion on the characters Oedipus and G.H. as tragic heroes, and proposes a reading on the de-heroization of the characters, which is seen as an act of heroism, i.e., the passage

through existence that depersonalizes the characters exemplifies the virtue of the tragic hero: the search for the self.

Keywords: Oedipus and GH • Existential drama • Tragic heroism • Literary criticism • Comparative literature

Introdução

A presente discussão dialoga com questões acerca da literatura comparada, propondo uma leitura a partir de uma aproximação entre a obra clássica *Édipo rei*, de Sófocles, datada no século V a. C., e o emblemático romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, publicado em 1964. O diálogo orienta-se pautado nas discussões da literatura comparada, na proposta de uma zona de contato, observando os protagonistas das referidas obras e analisando-os enquanto figuras que desempenham uma busca incansável: a procura ontológica. A partir dessa chave de leitura inicial, propõe-se uma abertura crítica sobre o drama da existência atravessado pelos personagens, já que partilham das mesmas problemáticas: estão carregados de ambiguidades, perdas, reconhecimentos, instabilidades e, ao atravessarem essas dificuldades, partilham de atos heroicos, mesmo em momentos de plena solidão. Deste modo, percebe-se que nesses momentos das narrativas em questão os personagens vão adquirir plenitude acerca de si e de suas existências conturbadas. Assim, para este trabalho, ambos – Édipo e G. H. – são identificados como heróis trágicos, os dois participam do ato heroico, mesmo esse sendo caracterizado com a deseroização, com a perda, isto é, para que o herói trágico seja percebido como tal, ele precisa se desestruturar a fim de alcançar a plenitude.

Diante disso, a discussão orienta-se na travessia pelo papel do herói trágico, compreendendo Édipo como um personagem repleto de símbolos e enigmas que precisam ser desafiados e decifrados ao longo de sua trajetória. Já G. H., protagonista do romance de Clarice Lispector, é arrebatada numa intensa jornada pelo núcleo da vida. Os personagens carregam traços marcantes do herói trágico: não correspondem aos heróis homéricos, são errantes; magicamente são seduzidos pelo enigma da existência e atravessam a perda da identidade para a redenção. Assim, a presente análise orienta-se por meio do que Remak (1994) e Wellek (1994) discutem acerca das zonas de contato entre as literaturas, bem como suas divergências, suas origens e suas histórias, propondo um diálogo entre as obras literárias citadas e sugerindo uma leitura crítica sobre estes emblemáticos personagens.

Diante disso, o trabalho atravessa a discussão proposta pelos estudos comparatistas, recepcionando seus debates e indicações, analisando elementos do trágico na obra *Édipo rei* a fim de discutir a atmosfera ambígua do trágico na obra de Clarice Lispector e pontuar os traços convergentes entre as obras. Para tanto, utiliza-se como escopo teórico os autores: AMARAL (2005); BRANDÃO (1985); NUNES (1995); REMAK (1994); ROSENBAUM (2006); VERNANT (2014); VIEIRA (2015, 2019); WELLEK (1994); assim como a tradução de *Édipo rei* (2015), por Trajano Vieira, e o romance *A paixão segundo G. H.* (2009), de Clarice Lispector, propondo uma discussão crítica.

LINHA D'ÁGUA

1 Esboços das narrativas

1.1 Édipo rei:

A obra *Édipo rei*, escrita por Sófocles no século V, narra a história de Édipo, filho de Laio, que outrora havia salvo a cidade de Tebas da Esfinge e que, com a “vitória”, tornou-se rei da cidade, casando com a rainha Jocasta. A narrativa não apresenta os eventos anteriores ocorridos na vida de Édipo, iniciando-se com coro clamando ao rei tebano para salvar a cidade da peste que recaía sobre ela. O rei, por já haver derrotado uma peste antes, afirma que salvará a cidade do que a aflige, mandando Creonte, seu cunhado (irmão de Jocasta), que vá ao oráculo de Apolo solicitar uma mensagem para tirar Tebas daquele tormento. O retorno de Creonte com o aviso de que outrora houve o assassinato do rei de Tebas levou Édipo a uma busca incansável pelo culpado do crime – só assim a cidade se livraria da peste.

O desenvolvimento do enredo da obra gira em torno da busca pelo culpado da morte de Laio, antigo rei tebano, que acarretou o descontrole do protagonista. Édipo manda chamar Tirésias, profeta cego de Tebas, a comparecer para uma consulta. Por ser um indivíduo que possuía dons divinais, Tirésias é julgado por Édipo como capaz de ajudá-lo na captura do causador da morte do antigo rei, mas a fala do profeta causou bastante fúria ao governante atual: o vidente afirmou, após uma troca de insultos, que o assassino de Laio seria o atual rei. Édipo, enfurecido, manda tirá-lo do local. O rei não acredita, mas acaba descobrindo que ele mesmo, em outros tempos, havia matado seu próprio pai e, como havia livrado a cidade de Tebas da Esfinge, casou-se com a rainha Jocasta, sua mãe, com a qual teve quatro filhos: Ismênia, Antígona, Polínicos e Eteócles, assim completando o destino que a profecia havia indicado.

1.2 A paixão segundo G. H.:

Romance de Clarice Lispector publicado em 1964, *A paixão segundo G. H.* narra a experiência tormentosa e redentora que a protagonista da obra, identificada apenas pelas suas iniciais G. H., atravessou. Uma narrativa que já se inicia com uma busca incansável e indefinível de uma personagem tentando narrar o que lhe ocorreu no dia anterior: com o auxílio de uma mão imaginária, solicitada ao leitor, conta como perdeu sua terceira perna, aquilo que a personagem descreve como o que a deixava sustentável, de pé e organizada. G. H. mora em um apartamento de cobertura, sente-se uma mulher realizada, mas em um determinado dia resolve limpar seu apartamento começando pelo quarto da empregada, essa que havia se demitido, por supor ser o ambiente mais sujo da casa.

Após uma longa caminhada reflexiva da sala até a área de serviço, a protagonista chegou ao quarto da empregada e deparou-se com um ambiente altamente limpo e organizado, fato que a deixou desequilibrada, pois não imaginava que aquele ambiente anteriormente habitado por uma empregada doméstica guardava uma arrumação tão exata. Apesar de conferir que o cômodo estava limpo, G.H. resolve mesmo assim limpar tudo novamente, jogaria baldes

d'água, arrastaria os móveis e tudo se faria novo. Na sua tentativa de conhecer melhor o ambiente, percebendo uma escuridão diferente no interior de um guarda-roupa, colocou seu rosto sobre a fresta da porta do móvel e vislumbrou aquilo que causava a ela um medo profundo, antigo e aterrorizante: uma barata. O inseto começa a emergir de dentro do guarda-roupa e, num gesto de susto arrebatador e de força instintiva, G. H. lança a porta do objeto contra a barata, o que a deixou bipartida, com um último fio de vida.

Esta atitude da protagonista levou-a ao processo de despersonalização, já que G. H. viu sua vida, sua identidade, sendo esvaziada, tomada por uma busca incansável em querer encontrar a natureza primária da sua existência. Em sua procura, viu que sua vida era uma aparência, após observar seus traços e fotografias, observou que o eu de sua existência era outro.

2 Literatura comparada e zonas de contato

Após uma breve apresentação das obras aqui em análise, cabe também propor uma discussão inicial sobre o campo da literatura comparada e suas possibilidades de contato entre literaturas diversas que se tocam e dialogam entre si. A literatura enquanto arte pode ser pensada como uma atividade de diálogo, de trocas e partilhas, isto é, a arte literária estabelece pontes que se inter cruzam e se ligam através de grupos, conceitos, gêneros, nacionalidades, dentre outros elementos.

No fazer literário podem apresentar-se traços da experiência íntima do autor, de suas vivências sociais, o espaço geográfico no qual ele está inserido, suas aspirações, bem como suas angústias, no intuito de compartilhar dados que são interpretados e/ou ressignificados. Partindo desta conjectura, encontra-se a literatura comparada, disciplina esta que instiga seus pesquisadores a pensar e refletir acerca dessas zonas existentes entre as literaturas, ou seja, ela se preocupa em analisar os pontos fronteirços existentes entre a arte literária. De acordo com Henry Remak:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

O que se compreende, de acordo com o autor, é que a literatura comparada analisa as fronteiras existentes da literatura, pois, como Remak discute, ela está em diálogo com as mais diversas áreas do conhecimento humano. Pautada nesta configuração, a literatura comparada está em acordo com a ideia de contato, este que pode ser de concordância ou discordância, de harmonia, mas também de inconformidade, assim, o que se percebe é que a literatura comparada se preocupa com o limiar entre literaturas diversas que propõem um diálogo entre si.

Adiante, Remak discute acerca dos problemas em conceituar a literatura comparada, propondo a discussão acerca da abertura que a disciplina apresenta, pois, como foi supracitado, a literatura comparada conversa com diversas áreas do conhecimento humano. Dessa forma, existiu uma discussão sobre a possibilidade de analisar se todo o trabalho da crítica literária seria de literatura comparada, levando em consideração que a crítica se orienta em interpretar traços da obra de arte. Desta maneira, a literatura comparada perderia sua função e seu sentido. O autor sinaliza que para garantir a natureza da literatura comparada:

Devemos assegurar que comparações entre a literatura e outra área que não a literatura sejam aceitas como “literatura comparada” apenas se forem sistemáticas, e se uma *disciplina coerente*, indiscutivelmente separável, de fora da literatura, for estudada enquanto tal (REMAK, 1994, p. 179-180).

Conforme discute o autor, a literatura comparada deve ser preservada em sua zona de contato, pois ela só pode ser evidenciada quando ocorre uma troca (de concordância ou discordância) entre a literatura e a outra área. Assim, para os estudos em literatura comparada a preocupação está neste critério estabelecido. Porém, após essa advertência, deve-se pensar em um ponto relevante que o autor acrescenta:

Quaisquer que sejam as discordâncias sobre os aspectos teóricos da literatura comparada, existe consenso sobre a sua tarefa: dar aos estudiosos, aos professores e estudantes, e, *last but not least*, aos leitores, uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo, em vez de um segmento departamental ou vários fragmentos departamentais de literatura isolados. E isso ela pode fazer melhor não apenas ao relacionar várias literaturas umas às outras, mas ao relacionar a literatura a outros campos do conhecimento e da atividade humana, especialmente os campos artístico e ideológico; ou seja, ao estender a investigação literária tanto geográfica quanto genérica (REMAK, 1994, p. 180-181).

A discussão proposta pelo autor é que a literatura comparada, tomando como ponto de partida a relação de troca já que se ocupa em discutir as interações humanas entre as literaturas e abordagens, conceitos e leituras, torna o fazer literário bem mais abrangente e polivalente. A literatura, assim, compreendida como manifestação artística, evidencia a sua experiência de promover o acesso e o contato com novas manifestações e vivências. De acordo com René Wellek (1994), a literatura comparada deve ser pensada através do prisma da experiência literária, conforme afirma:

Ela estudará qualquer literatura de uma perspectiva internacional, com uma consciência da unidade de toda criação e experiência literárias. Nesta concepção (que também é minha), literatura comparada é idêntica ao estudo de literatura independente de fronteiras linguísticas, étnicas e políticas (WELLEK, 1994, p. 132).

Diante disso, segundo o autor, a literatura comparada preocupa-se com o trabalho para além de um único método, pois reflete a partir dos avanços nos estudos linguísticos que analisam os fenômenos e a gênese da língua, das suas fronteiras, das circunstâncias e das descobertas que nos atos de leitura e comparação podem ser encontradas. Assim, a obra literária é pensada como um fato histórico, carregado de símbolos e traços que revelam as experiências catárticas da humanidade.

O autor explica que as obras de arte devem ser apreciadas como monumentos e não como documentos (LEGOFF, 2013), pois a partir de observação e crítica podem ser evidenciados traços da natureza humana na obra de arte. Da mesma forma ocorre com a arte literária, pois ela revela o (des)conhecido por meio palavras. Segundo o autor, os três pilares para o estudo da literatura são história, teoria e crítica, pois estes comportam objetivos que auxiliam na interpretação do fazer artístico literário, a partir destas vertentes pode-se chegar a chaves de leituras específicas acerca da literatura. Diante disso, o autor aborda que: “[...] A literatura comparada pode florescer, e o fará, somente ao se desvencilhar de limitações artificiais e se transformar simplesmente em estudo de literatura.” (WELLEK, 1994, p. 133). Isto é, a literatura comparada, para se constituir, necessita avançar nos estudos enquanto pesquisa de literatura, pensar os estudos comparatistas enquanto observações do material artístico enquanto arte.

3 Édipo e a superação da condição humana

A natureza da condição humana é um mistério o qual se pretende desvendar, tomar posse, compreender a sua grandiosidade, mas o que se constata é que são apenas traços de uma infinidade de possibilidades da grandiosidade humana, isto é, visões fragmentadas acerca de um todo. Na Antiguidade, os gregos cultuavam deuses com o intuito de dar sentido às incertezas e angústias humana: havia uma preocupação em trazer explicações às atividades que ocorriam no mundo. No bojo desses acontecimentos nasce a tragédia ática, atrelada ao culto ao deus Dionísio ou Baco, este sendo o deus dos excessos, da desmedida, da transgressão, que acabava por ameaçar os deuses olímpicos e o Estado, pois, no estado de êxtase, seus devotos rompiam com os costumes morais e éticos da sociedade. Ocorre que a estrutura da tragédia grega estaria ligada ao rompimento da condição humana, isto é, esta atividade artística e religiosa expressa o humano transgredindo sua natureza. No culto ao deus da embriaguez, Dionísio, consumia-se vinho, cantava-se e dançava-se agitadamente, caindo em vertigem: “Nesse estado acreditavam *sair de si*, pelo processo de “ékstasis”, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do “*enthusiasmós*”, entusiasmo” (BRANDÃO, 1985, p. 11). Assim, os que participavam das orgíacas dionisíacas passavam por esse processo de fuga de si, em estado de êxtase se viam transgredindo sua humanidade.

O estado de embriaguez, no qual os fiéis encontravam-se, conduzia-os ao estado de rompimento humano, de contato com os deuses. Da mesma forma ocorre com o teatro, lugar onde a sociedade se reunia religiosamente para assistir às peças. Junito Brandão (1985) explica que a tragédia apenas se concretiza quando o *métron*, medida de cada um, é violado, transgredido, ou seja, a tragédia apresenta um protagonista rompendo algo que necessita ser ultrapassado. De acordo com o autor, analisando a definição aristotélica de tragédia, compreende-se que além da *mimésis* (imitação), a arte trágica provoca o efeito da *kátharsis* (purificação), esta extraída da linguagem médica que, para Aristóteles, orienta-se em promover

o contato entre a compaixão e o terror. Assim, a experiência atravessa o espectador e o motiva a alcançar a catarse.

Advindo dessa perspectiva, analisa-se o herói trágico, figura emblemática dos textos antigos, representante do dilema existencial com o qual o ser humano se depara ao longo de sua jornada. Na perspectiva dessa análise, Édipo representa o herói trágico que se questiona ao longo de sua trajetória: qual o caminho? Vernant (2014) discute acerca do herói trágico como um estranho à condição de cidadão e analisa a tragédia como atravessada por ambiguidades que confluem na experiência do drama humano: o da escolha. O autor acrescenta:

O que a tragédia mostra é uma *diké*¹ em luta contra uma outra *diké*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (VERNANT, 2014, p. 3).

De acordo com a autoria, explorar a tragédia grega é caminhar sobre ambiguidades e incertezas, traço caracterizado como fundante da natureza humana. Ao pensar acerca da obra de Sófocles *Édipo rei*, cunhada do mito antigo, experimenta-se o infortúnio da instabilidade: mesmo quando tudo parece estável, o homem se depara com o avesso. Na tragédia de Sófocles, encontra-se a figura de Creonte, irmão de Jocasta (mãe e esposa de Édipo), recém-chegado de Delfos² a encargo do rei tebano, que transfere a indicação do deus Apolo para salvar a cidade da peste que estava sofrendo. Creonte comunica que existe um assassino que havia matado o antigo rei tebano, Laio³. Assim, o deus Apolo indica que o assassinato seja vingado. Desta forma, Édipo assume a responsabilidade, mais uma vez, de solucionar os problemas da Pólis: “ÉDIPO: Desato o nó de novo desde a origem” (v. 132)⁴. O que se observa, com este fragmento, é que Édipo está diante de sua maior cegueira, a do seu eu, pois ele não reconhece que o assassino e causador das angústias da cidade é ele mesmo. A tragédia coloca em xeque o problema do humano em se compreender e este, ao atravessar o estado de *hybris*, conecta-se com o seu mais alto grau de interioridade. Trajano Vieira acrescenta:

A tragédia é, portanto, um gênero literário que aborda a questão da identidade. Mais do que isso, como se fosse pouco: os dramas deixam claro que a temporalidade humana não é linear, nem previsível, como supomos em nossos momentos corriqueiros. A reversão da expectativa e da construção coerente de

¹ Diké é uma divindade grega que simboliza a justiça.

² Cidade que sediava o templo do oráculo do deus Apolo. Os contemporâneos visitavam o templo com o intuito de receber previsões e vaticínios.

³ Laio, extraído do mito, é o pai biológico de Édipo e antigo rei de Tebas, que foi assassinado por seu filho, que desconhecia a relação parental. Em um encontro entre Laio e Édipo, aquele feriu a cabeça deste, o que acarretou uma enorme fúria em Édipo, que acabou matando seu pai e companheiros, restando apenas um que fugiu. Desta maneira, Édipo estaria concluindo o vaticínio do oráculo, o qual disse que ele se casaria com sua mãe e mataria o próprio pai.

⁴ SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

nossa história particular sofre o impacto de algo que para os gregos desse período teve importância crucial: o acaso (VIEIRA, 2019, p. 34).

Destarte, a tragédia e o espírito gregos levam a uma compreensão acerca da imprecisão humana, isto é, das incertezas que constituem o ser humano. Ainda citando Vieira (2015), observa-se um ponto contundente sobre o interesse dos gregos pela natureza ambígua da linguagem, pois, quando estes utilizavam zonas conflitivas da linguagem, paradoxais e imprecisas, colocavam-se como decifradores e a linguagem era vista como um enigma a ser desvelado (VIEIRA, 2015, p. 34). Édipo é o personagem marcado pela procura, mas, também pela ambiguidade - aquilo que ele havia construído e idealizado acerca de si era apenas um reflexo da sua ignorância, pois ele não enxergava a sua verdade. Em seu diálogo com Tirésias⁵, Édipo, possuído pela arrogância, não enxerga o verdadeiro assassino de Laio, conforme é visto adiante:

Édipo: Seu miserável mor! Não falarás? 334
Até uma pedra encolerizas. Ficas
Assim empedernido, irredutível?
Tirésias: O meu temperamento recriminas
Por ignorares o que habita em ti.

*

Tirésias: Afirmo que és o matador buscado. 362

Édipo: Duas vezes me insultaste. Pagas caro!

Tirésias: Devo seguir e saturar tua cólera?

Édipo: Al bel-prazer, pois nulo é vanilóquio.

Tirésias: Te uniu aos teus, inadvertidamente,

- direi - um elo torpe. O mal não vês (VIEIRA, 2015, p. 52 - 54)

Estes fragmentos revelam a fúria de Édipo e sua cegueira em não reconhecer que é o culpado pelo crime do assassinato de Laio, pelo fato de estar possuído pela ira, por ver Tirésias insultando o outrora salvador de Tebas. Segundo Trajano Vieira (2015), esta marca registrada de Édipo evidencia o caráter do enredo dramático que, antigamente, era visto como um desenrolar do destino de Édipo. O autor explica que o herói, seguindo o acaso e o inesperado, evidencia sua fragilidade, sua arrogância, mas isso não tira seu brilho e ele passa pelo processo de reconhecimento de si mesmo:

[.....] A descoberta da identidade pelo indivíduo traz, portanto, outras revelações: permite registrar a pré-cognição divina, não afetada pelas contingências da experiência humana, e a ocorrência, na dinâmica existencial, de um elemento de difícil definição (VIEIRA, 2015, p. 36).

⁵ Foi um famoso profeta cego de Tebas. Os devotos o consultavam por ter sido experimentado pelos deuses. Tirésias passou sete anos sendo mulher, devido a separar duas cobras copulando, e depois, após passar pelo mesmo lugar e separá-las novamente, volta a ser homem, provando de ambos os sexos. Desta maneira, em uma briga no Olimpo, foi chamado por Hera, esposa de Zeus, para dizer quem do homem e da mulher sentia mais prazer sexual e, sem hesitar, diz que se dividisse o prazer em dez partes, nove seriam da mulher e uma parte do homem. Hera, enfurecida com o veredicto, cegou Tirésias, e Zeus com pena deu o dom da profecia ao homem.

De fato, segundo o autor, ocorre uma experiência contingente que transcende o humano nesta peça, pois Édipo realizou a travessia pelo castigo de sua prole. Porém o segundo ponto é o da difícil definição edípica: o herói trágico carrega a marca do acaso, da imprecisão. Édipo é pai, irmão, filho, marido, rei, peste, castigo, salvação, uma série de traços ambíguos e tortos que atravessam o ser, isto é, revelam o torto e ambíguo caráter do herói trágico. Trajano Vieira conclui:

A tragédia de Édipo nasce não só do fato de ele ser outro do que pensava, mas também de esse outro ser o que é: outro. Essa conclusão não enfraquece absolutamente a dignidade intelectual do personagem, antes, pelo contrário, a coloca em destaque: é o exercício brilhante da razão que permite entrever a dinâmica inclassificável do enigma (VIEIRA, 2015, p. 36).

4 G. H. e a sua busca através das zonas ambíguas

A paixão segundo G. H., célebre romance da autora Clarice Lispector, desperta diversos olhares e perspectivas acerca da profundidade e da natureza humana. Uma obra grandiosa, publicada em 1964, que, agarrada na “mão do leitor”, o convida a atravessar a ponte para o desconhecido, para o descortínio, para “[...] inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 2009, s. p.). Tomando este fragmento, extraído da nota deixada pela autora como ponto de entrada, G. H. caminha, assim como Édipo, por zonas ambíguas, imprecisas e tortuosas que a levam ao descontrole e a um encontro com a “alegria difícil” (LISPECTOR, 2009, s. p.). G. H. representa, vista por esta análise, a identidade do herói trágico: descortinado, do avesso, e duvidoso.

A personagem e narradora inicia sua travessia narrando sua experiência do dia anterior, apresentada como algo difícil de ser lembrado, mas ela fará, mesmo penosamente, a transcrição daquilo que a ocorrera. O caminho para a despersonalização começa com ela reconhecendo sua preocupação pela organização e em manter-se fiel ao que vem dela: “[...] Também para minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Este fragmento revela um traço da ambiguidade, pois ela se mantinha segura em se identificar com o eu-outro, assim, revelando que há uma existência para além da que ela manifesta aos outros: “[...] Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Desta maneira, a relação de G. H. com os outros sempre foi uma existência paradoxal que, agora, será deixada de lado para que seja encontrada a sua natureza primária, o núcleo da verdadeira existência.

Emília Amaral (2005) traz uma discussão bastante rica acerca da escrita clariceana: o leitor de G. H. assina um “contrato e um pacto” com a leitura, de acordo com a autora, e a nota introdutória seria um portal que, magicamente, seduz o leitor a querer enfrentar a narrativa que leva ao oposto (AMARAL, 2005, p. 20-25). O leitor do romance representaria, assim como G.

H., a figuração do eu que se assiste, este que precisaria do alheamento para se perceber. Como já supracitado, G. H. compreende que existe um eu oblíquo, aquele que não é percebido pelos outros. Amaral acrescenta: “[...] Em *PSHG* a realidade do Ser é recoberta pela imagem, pelo invólucro, pela máscara que, como uma moldura, a protege do estado indiferenciado da matéria viva” (AMARAL, 2005, p. 31). Assim, o que se percebe é que a personagem G. H. está lançada no abismo da sua existência ambígua, oblíqua e indefinível. A autora, discutindo o mito de Orfeu que se lançou ao inferno, violando a proibição, e ousou ver o invisível, afirma:

Nesta escritura órfica que encontra no erro um de seus “métodos fatais de trabalho”⁶, que se esforça para atingir o fracasso “Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu”⁷ -, assim como o eu que a produz esforça-se para se deseroizar – “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta”⁸ -, aquele que narra transforma-se em mediador, em *médium*, e simultaneamente parece exigir do leitor um pacto de leitura fundado na mesma atitude de desapossamento do eu, de entrega ao movimento gerador da “fala essencial” (AMARAL, 2005, p. 29).

Assim, corroborando com o posicionamento da autora, o trabalho de deseroização no qual G. H. se lança é o exercício fundante do existir, pois assim como Orfeu que lançou mão de tudo para ir até o inferno, G. H. se entrega plenamente à experiência. Essa laboração não é um trabalho fácil: “O conhecimento de si não pode ser direto, parece dizer-nos cada linha do romance” (AMARAL, 2005, p. 31). Atravessar a ponte da existência é penoso e árduo, por isso a dificuldade da narradora em descrever tal ato. Porém, tal fascínio em ver o “núcleo da vida”, ver sua forma oposta, sem contornos, assim como Édipo, despido da sua verdade, representa duas faces da mesma moeda: é tanto uma perda como um ganho. Acerca dessa proposição, Benedito Nunes explica: “Além de dolorosa, essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de G. H. transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma, ela alcançará a sua verdadeira e própria realidade” (NUNES, 1995, p. 60). Desta maneira, o que se pode constatar acerca da personagem é que a sua deseroização, em busca da sua matéria primária, é um trabalho extremamente árduo, mas também necessário. Assim, o autor conclui:

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da “consciência de si”. Espectadores dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é “consciência infeliz”. Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam (NUNES, 1995, p. 106).

O autor explica que esta relação das personagens clariceanas em refletirem acerca do ser aparente e de sua interioridade gera um confronto interior, o que acarreta o mergulho através

⁶ A autora cita a edição crítica de *A paixão segundo G. H.*, de Benedito Nunes, publicada em 1996: 73.

⁷ A autora cita a edição crítica de *A paixão segundo G. H.*, de Benedito Nunes, publicada em 1996: 113.

⁸ A autora cita a edição crítica de *A paixão segundo G. H.*, de Benedito Nunes, publicada em 1996: 41.

da ambiguidade. A personagem G. H. é tomada pelos reflexos de sua interioridade em disputa com a imagem que ela partilhava, “tranquila e organizada”, acarretando sua “desorganização profunda”. Essa zona conflitante atravessada pelo jogo de espelhamentos do eu é uma forma de expressar o eu do indivíduo. G. H. é arrebatada pelos sentimentos de medo e cólera - por ter pavor de barata – e resolve exterminá-la, mas estes instintos primários (medo, raiva, ódio, amor, nojo) estavam abafados, represados e, ainda citando Nunes, “[...] Esses sentimentos, que se acumulam interiormente, abrem possibilidades à *hybris*, a um excesso, a um arrebatamento de que essas individualidades necessitam para afirmar-se, ainda que isso não as conduza a verdadeiros atos” (NUNES, 1995, p. 102-103).

O autor, analisando os personagens clariceanos, aponta que o trabalho dirigido pela *hybris* explicita a individualidade do sujeito, isto é, através dos seus rompimentos os personagens tomam consciência de sua condição de diferente. Nessa configuração, encontra-se a definição do mal, discutido por Yudith Rosenbaum, que o caracteriza como elementar no legado clariceano, já que a autora aborda o forte movimento que os sentimentos malignos desencadeiam no repertório de Lispector. Conforme Rosenbaum discute:

Os seres assim mobilizados parecem dar lugar a estruturas cada vez mais arcaicas como a inveja, a voracidade, a agressividade, o sadomasoquismo, desafiando cada indivíduo a confrontar-se com o que lhe é estranho e desequilibrador. Desse confronto, parece-nos dizer Clarice, abre-se um caminho transformador – e libertador – do que repousa apaziguado, desde que se consiga sustentá-lo, levá-lo a termo até que engendre uma nova realidade. No entanto, esse enfrentamento é, muitas vezes, suspenso em seu fluxo, vivido ele mesmo como um mal a ser evitado, determinando dissimulações e camuflagens de desejos insatisfeitos (ROSENBAUM, 2006, p. 121-122).

A personagem G. H. dá espaço para sentimentos arrebatadores, seu medo de baratas a conduz para o desequilíbrio e, somente através do seu ato de excesso, é que ela pôde se diferenciar e se individualizar. A protagonista em confronto com a barata, em busca do eu, assim como Édipo, atravessa o excesso e o descontrole para se reconhecer, isto é, a representação de G. H., na sua “procura”, é a busca do eu, que só pode ser encontrado, ou aludido, por meio da deseroização.

5 Cruzamentos e aproximações

Atravessando a proposta sugerida pelos estudos comparatistas, a leitura deste trabalho sugere a ponte entre formas literárias bastante distantes, mas com um exercício reflexivo comum acerca da experiência humana. A figura de Édipo, em *Édipo rei*, carregada de símbolos e traços indefiníveis, assume contornos cada vez mais profundos e arrebatadores, assim como G. H., do romance de Clarice Lispector, que, carregada de medo e pavor por um inseto, cai em uma busca implacável pelo núcleo da vida e insere o leitor em experiências abissais e incomuns. Tomando como discussão a ideia do herói trágico, já supracitada, os personagens Édipo e G. H. carregam a mesma experiência transgressora do humano: o de se conhecer. Ambos

caminham por zonas ambíguas e conflitivas para atravessarem a ponte da existência, e este exercício é visto como um ato heroico, heroísmo trágico.

A personagem G. H. precisa se despersonalizar para se encontrar; Édipo, na busca pelo “outro” (assassino de Laio), reconheceu a si mesmo. A figura do herói trágico adverte acerca do perigo existente em querer se encontrar, isto é, os personagens Édipo e G. H. apresentam o risco que há na perda da máscara, da imagem, do reflexo, ambos constituíam e representavam uma aparência, um reflexo, que na busca pelo eu, acabam se perdendo e indicando, como uma chave interpretativa, que chegar à vida interior é arriscado: “[...] Vou te dizer: é que eu estava com medo de uma certa alegria cega e já feroz que começava a me tomar. E a me perder. A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é uma achar-se perigoso” (LISPECTOR, 2009, p. 101). Diante disso, a travessia existencial, pela qual os personagens passam, é um risco em demasia.

O excesso que corrompe a personagem G. H. é o mesmo que atravessa Édipo: desejo de exterminar o eu, travestido de outro. A barata, assim como a busca pelo assassino de Laio, é o portal que atravessa G. H. para o seu lado oposto, sua identidade, seu reconhecimento. Desta forma, a agressividade sobre a qual ela se indaga em “Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmperas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara!” (LISPECTOR, 2009, p. 53), o excesso, o descontrole, são faces para o rompimento e para a caracterização do sujeito, isto é, através da zona de atrito causada pela *hybris* é que ocorre, para os personagens, o encontro do eu, este que é indefinível. Por isso, G. H. encerra narrando: “[...] a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro” (LISPECTOR, 2009, p. 179).

Considerações finais

O presente trabalho propôs uma discussão a partir de uma proposta comparatista, abordando questionamentos já presentes no teatro grego clássico do século V e fazendo uma aproximação com uma das obras mais importantes da literatura brasileira do século XX. Desta forma buscamos apresentar uma chave de leitura acerca de ambas as obras, considerando a importância tanto da figura do herói trágico quanto do processo de deseroização que acomete o Édipo de Sófocles e a protagonista de uma obra ímpar de Clarice Lispector.

As duas obras mostram-nos que a literatura atravessa elementos configurativos da existência, pois o ser humano sempre enfrentou dificuldades em totalizar sua natureza e em vivenciar experiências de alta voltagem emocional, como é o caso de Édipo e G. H. Assim, somente através de traços, aspirações, abstrações, esses protagonistas se aproximam da potência que é o núcleo da vida, isto é, do eu.

Édipo, personagem que perde a forma heroica, a das representações homéricas, passa por essa mutação acerca da experiência do eu, assim como G. H., heroína que atravessa a sua despersonalização, sua “desorganização profunda”, para se aproximar de sua identidade núcleo,

“vida que pulsa”. Assim, as duas narrativas apresentam traços que se aproximam: 1) a questão da ambiguidade: Édipo é salvador e sacrilégio da cidade; G. H. é uma mulher aparentemente organizada, mas que carrega uma violência avassaladora; 2) ambos são seduzidos pela decifração do enigma do eu: Édipo e G. H. são magnetizados por uma busca incansável em se conhecer; 3) por fim, o traço mais representativo e importante, a deseroização em busca da redenção: os protagonistas das narrativas necessitam passar pela perda para ganhar, interpretada como o heroísmo do ser humano.

Para tanto, a discussão que este trabalho trouxe assinala o drama existencial pelo qual os personagens Édipo e G. H. atravessam. A peça emblemática de Sófocles, bem como o romance de Clarice Lispector, mostra a densidade de que é composta a natureza humana, pois “atravessar para o oposto daquilo que se aproxima” - como apresenta Clarice – é de uma força impetuosa a que poucos estão dispostos. Desta maneira, o drama da existência que os personagens viveram é um ato de heroísmo, pois nem todo ser humano está disposto a pagar pela travessia do existir.

Financiamento

Luã Leal Gouveia agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa “O sagrado se revelando em *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector”.

Claudia Letícia Gonçalves Moraes agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) pelo financiamento da pesquisa “O Gregório não existe? História, memória e intertextualidade na perspectiva dos romances *Musa Praguejadora* e *Boca do Inferno*, de Ana Miranda”.

Referências

- AMARAL, E. *O leitor segundo G. H.*: Uma análise do romance *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro grego*: tragédia e comédia. Petrópolis, Vozes, 1985.
- LEGOFF, J. *História e memória*. Campinas: editora UNICAMP, 2013.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* – Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- NUNES, B. *O drama da linguagem*: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática S. A., 1995.
- REMAK, H. H. H. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, E. F; CARVALHAL, T. F. (orgs) *Literatura comparada*: textos fundadores. - Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal*: Uma leitura de Clarice Lispector. – 1. Ed. 1. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

LINHA D'ÁGUA

VERNANT, J. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. – São Paulo: Perspectiva, 2014. – (Estudos; 163 / dirigida por J. Guinsburg).

VIEIRA, T. *Édipo rei de Sófocles*. Apresentação j. Guinsburg. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

VIEIRA, T. *Considerações sobre o trágico e sobre a tradução poética*. *Opiniões*, (14), 33-40, 2019.

WELLEK, R. O nome da Literatura Comparada. *In*: COUTINHO, E. F; CARVALHAL, T F. (orgs) *Literatura comparada: textos fundadores*. - Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Artigo / Article

O sublime efrástico dos vídeos musicais: um *travelling* literário a partir da letra

The ekphrastic sublime of music videos: a literary travelling starting from the lyrics

Francisco Ricardo Silveira 

Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

franciscosilveira_@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2711-4855>

Recebido em: 31/10/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

Resumo

Com o videoclipe de *Bachelorette* respectivo a uma canção de Björk a servir de moldura, procura-se estudar em que medida o formato de arte da imagem em movimento em causa – o dos vídeos musicais – está assentado numa presença de estatuto idiosincrático, mas também variado, das artes verbais. Isto é, qual a especificidade e a diversidade literárias dos vídeos musicais partindo da passagem da letra a canção videografada e da identificação de diferentes tipologias de inscrição da literatura neles? Para tal efeito, a diversidade remete para casos tais quais *lyric videos*, vídeos que representam tecnologias de escrita ou vídeos interativos em que a palavra escrita tem destaque. Por seu turno, a tentativa de uma especificidade constrói-se em torno de uma metáfora. Esta compara uma ideia de viagens em transportes motorizados a um tipo de éfrase característico da transição letra-vídeo nos videoclipes, a um “sublime efrástico” que atua enquanto gancho conceptual.

Palavras-chave: Videoclipe • Éfrase • Inscrição literária • Especificidade • Diversidade

Abstract

Adopting the music video for Björk's *Bachelorette* as a frame, we examine the extent to which the form of “art of the moving image” considered here – that of the music video – emerged from an idiosyncratic yet multifaceted status of the verbal arts. In other words, what is the literary specificity and diversity of music

videos, starting from the passage of the lyrics to the videographed song and from the identification of different kinds of literary inscription in them? Thus diversity leads to cases such as lyric videos, videos that represent writing technologies or interactive videos in which the written word plays a role, then the attempt at specificity is built around a metaphor. A metaphor that compares the idea of travelling in motorized vehicles to a kind of ekphrasis characteristic of the lyrics-video transition in song clips, to an “ekphrastic sublime” serving as a conceptual hook.

Keywords: Song clip • Ekphrasis • Literary inscription • Specificity • Diversity

Introdução

Conjurado como um motor propulsor para rasgar o branco da primeira página, comecemos por desenterrar sintomaticamente um livro, por ler, ver e ouvir o videoclipe de *Bachelorette* (GONDRY, 1997), canção de Björk. Não se trata aqui de analisar a fundo a dita obra, mas antes de a convocar como moldura, visto que algumas características representacionais e contextuais podem antecipar o núcleo deste texto: em que medida o formato de arte da imagem em movimento em causa – o dos vídeos musicais – assenta numa presença de estatuto idiossincrático, mas também variado, das artes verbais. Isto é, qual a especificidade e a diversidade literárias dos vídeos musicais partindo da passagem da letra a canção videografada e da identificação de diferentes tipologias de inscrição da literatura neles? Para tal efeito – e *Bachelorette* preconizará uma bifocalidade interseccional entre os dois eixos que agora exponho –, a diversidade remete para casos tais quais *lyric videos*, vídeos que representam tecnologias de escrita ou vídeos interativos em que a palavra escrita tem uma presença decisiva. Por seu turno, a tentativa de uma especificidade constrói-se em torno de uma metáfora. Metáfora esta que compara uma ideia de viagens em transportes motorizados a um tipo de écfrase característico da transição letra-vídeo nos videoclipes, a um *sublime ecfástico*¹ que atua enquanto gancho conceptual. Pretendo assim distinguir este processo da usual passagem adaptativa de um romance para a estrutura estética do cinema.

Aclarando então a premissa, o *teledisco*² é protagonizado pela própria Björk, a *bachelorette*, que, ao escavar a terra por razões incógnitas, encontra um livro enterrado no seu jardim, um livro escrevendo-se sozinho assim que o abre ainda todo em branco. Destaca-se

¹ Embora um dos focos do artigo seja precisamente desenvolver e explicitar este conceito de sublime ecfástico (com ponto de chegada na parte 2. *Especificidade*), antecipe-se que é uma tentativa de essencializar a relação mediante a qual, regra geral, a letra de uma canção é transportada *in toto* para o (formato) videoclipe. Conforme retomarei, o termo vai beber à tripartição progressiva da écfrase em indiferença, esperança e medo proposta por W. J. T. Mitchell no que concerne a ligação entre o verbal e o visual.

² O significado do termo aproxima-se dos de vídeo musical ou videoclipe, mas o elemento de composição *tele-* enfatiza a noção de televisão, um momento histórico em que ela era o meio distributivo hegemónico para o formato. Assim, sempre que utilizar *teledisco* em itálico (e será quase sempre assim) faço-o não numa aceção literal e rigorosa, mas somente como sinónimo de vídeo musical ou videoclipe, de forma a não repetir essas hipernecessárias duas palavras até à exaustão.

concomitantemente que a capa do mesmo seja o seu rosto autoral em grande plano. Em sincronia com tal momento de o achar, num prólogo acrescentado face à faixa original de *Bachelorette*, conforme a narração inicial de um livro ou de uma novela e conforme a narração inicial descendente e remediada de um audiolivro ou de uma radionovela, lemos agora – mundo presente – com ouvidos olhantes o *incipit* literário “Um dia...”. Um *incipit* aliás metaliterário, porquanto o texto vai vertendo assim: “*One day, I found a big book buried deep in the ground / I opened it, but all the pages were blank / And to my surprise, it started writing itself*”. Um *incipit* aliás metametaliterário, porque a essas palavras se segue de imediato um “*One day, I found a big book buried deep in the ground*” desta feita surgente enquanto segundo parágrafo e discurso direto do livro encontrado, das suas páginas abertas, entretanto em grande plano no ecrã.

Sugere-se deste modo a ideia que a voz *over* da narradora não diegética (já que a leitura do primeiro “*One day...*” antecede em segundos a abertura do livro e o seu aparecimento na página) entra na diegese, (aquando do segundo “*One day...*”) a onisciência transforma-se na personagem de Björk lendo e pensando internamente. Devolvida ao facto de viver e ao ato de ler, a ~~narradora~~ personagem é também devolvida ao processo de autoinquirição existencial e artístico que levará ao preciso estado onisciente futuro enquanto ~~personagem~~ narradora. Desse ângulo de um tempo em duração relativo ao *estar no* próprio processo de construção literária, poder-se-ia ainda propor que tal momento pré-canção do *teledisco* paraleliza e metaforiza estas três hipóteses: mais óbvia, a de um sujeito poético que lê a sua letra de um tema musical e a visualiza/cinematiza numa geografia mental; a de um videoclipe a tentar cobrir e repetir *in toto*, numa equivalência *mapa-território* perfeita, a letra da canção abrigada (daí a suprarreferida iteração diegetizada de “*One day, I found [...]*” no livro autoescrito); a de um vídeo a refletir sobre a letra da faixa (daí que a camada videográfica, num prólogo a preto-e-branco, sintoma de retrospeção e passado histórico, anteceda o início da canção), autoconsciente de – inevitável – a fazer repensar.

Continuando *Bachelorette* e o livro subjacente, nele se grafa e narra a história da personagem durante o vídeo: seguindo as indicações cénico-existenciais da página, a sua ida para uma grande cidade tendo em mente a publicação da obra (*Bachelorette: My Story*) cujo sucesso desembocará na remediação adaptativa e colorida de um musical que desemboca numa representação em efeito droste desse preciso musical... e assim sucessivamente. Tudo até um posterior e progressivo anular da regressão infinita tornar a grande cidade no tal pequeno jardim de *Björk*: o livro, por escrever, volta ao subterrâneo. Um pouco como um vídeo que regride para o cinema interno da canção que lhe deu origem, um pouco como uma canção que regride para o cinema interno da letra que lhe deu origem.

De acordo com esses vaivéns mediais, o videoclipe em consideração exprime assim – até pela autoridade histórica e retrospectiva que a mencionada coloração a preto-e-branco lhe confere durante os primeiros segundos – a arqueologia caleidoscópica e vampírica de todo o formato que aqui se estuda. O catálogo de remediações da sua origem passa afinal por várias

disputas e compromissos disciplinares e industriais: desde sempre situados no lado monetário do maniqueísmo arte/criatividade vs. entretenimento/mercadoria, os vídeos musicais descendem das empresas fonográficas, do cinema; da videoarte; de canais televisivos e da rádio *.fm* (os DJs passam a VJs). Dentro disso vão beber mais especificamente aos encartes de álbum, ao formato *canção*, às *jukeboxes* visuais (e.g., *Scopitones*), ao filme mudo e musical, às vanguardas do século XX, ao *spot* publicitário no pequeno ecrã... O vaivém fica bem patente no facto de os videoclipes se consolidarem em canais por cabo, temáticos e segmentados que surgem de programas musicais por sua vez primeiro presentes em canais generalistas, de sinal aberto³. Nessa sinédoque de uma *metaTV*, cabe todo um jogo de fragmentação e ampliação, transcendência e compreensão – tão conforme a etimologia do referido prefixo. Também os vídeos musicais o são, representavam a própria programação estilizada da MTV enquanto um todo, representam e representarão o futuro presente da sua migração para o digital, a internet – “Estamos a lidar com o metameio ou com o monomeio?” (MANOVICH, 2013, p. 225, tradução minha)⁴ – onde podem tanto ser uma microjanela como uma lista de sugeridos ao lado como um ecrã inteiro; tanto uma representação de um brevíssimo enredo imersivo e contido como um projeto de realidade aumentada que explode as fronteiras da narrativa.

Sincronia mais uma: a autoria é dialógica, uma negociação qualquer entre a vontade de um realizador, uma companhia discográfica, um artista musical – sem que haja o consenso de atribuir ao primeiro, na senda do meio cinematográfico, a primazia autoral. A diegese autorreferencial de *Bachelorette*, uma obra videomusical de Björk, de Michel Gondry e das gravadoras One Little Indian e Elektra, harmoniza com tal contenda mediante as figuras das personagens encarnada pela cantautora, pelo editor literário e pelo produtor do musical: pelo facto de as duas primeiras se apaixonarem inextricavelmente de um tremendo sucesso comercial do livro depois adaptado a musical (como a simbiose mercantil entre indústrias fonográfica e televisiva a partir da década de 80 epitomizada pela MTV); pelo facto de se desapaixarem e separarem, talvez porque o editor sente repulsa da perda autoral relativa à sua figura desmultiplicada nos progressivos embutimentos do musical, o que não se distingue de um insucesso popular do(s) livro(s) regressado das massas ao cúmulo da sua cópia original a desescrever-se em *loop*.

Com efeito, embora nenhum elemento da *mise-en-scène* assepte o motivo dessa separação, para além de nos ser brevemente interposta uma discussão entre ambos e uma notícia da rutura na capa de um jornal, no preto-e-branco da realidade intradieética do videoclipe, fitamos logo a seguir um esgar desaprovador do editor na plateia do primeiro musical e na plateia do segundo musical encenado dentro do primeiro. Isto, no preciso momento da aparição de um terceiro musical e inerente editor na plateia. Numa leitura alternativa ou complementar, talvez suceda somente uma reprodução dessa cisão amorosa nas camadas dimensionais um e

³ Cf. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um género audiovisual* (HOLZBACH, 2016).

⁴ Original: “Are we dealing with the metamedium or the monomedium?”.

dois da encenação de *Bachelorette: My Story* em palco. Certo é que nessa “terceira iteração, a natureza começa a invadir os procedimentos e as palavras do livro desaparecem: a reafirmação da natureza leva ao desaparecimento da capacidade de representação da linguagem” (BUCKLAND, 2018, n.p., tradução minha)⁵. O editor na primeira plateia torna-se via *morphing* num arbusto, vegetal e vegetativo: “[q]uando a relação da personagem autora com o editor é rompida a obra começa a se apagar: inexistente a relação, não há possibilidade de que a obra sobreviva” (PEREGRINA, 2015, n.p.). Cedo, a vegetalização contagia-se a outros espectadores e editores; no nível da realidade intradieética os muitos leitores de *Bachelorette: My Story* descartam o livro já em branco rumo ao chão. A história falida da Björk *bachelorette* devolve-a à condição de solteira real e esquecida numa floresta.

Destarte, o vídeo que metaforiza a equivalência mapa-território da letra da canção ao cobri-la e repeti-la *in toto*, também metaforiza uma impossibilidade mapa-território entre letra-vídeo⁶. Quer pela literatura que só existe, relacional, no eterno acto de *diferir* significados entre um autor e uma interpretação de um leitor (a *différance* de Derrida) – consoante lemos no poema *Bachelorette*: “*I’m a fountain of blood / In the shape of a girl / You’re the bird on the brim / Hypnotised by the whirl / Drink me, make me feel real*” –, quer pelos metamusicais que, situando-se dentro de outros musicais que tentam imitar, são automaticamente obrigados ao recorte, à diminuição cénica em afastamento deles – “*You’re the one who grows distant / When I beckon you near*”. Enfim, a circularidade do livro levado ao palco que leva um novo livro ao palco quebra para culminar compreendida dentro de uma circularidade maior: a do livro que se escreve na floresta rumo à cidade só para se desescrever na cidade rumo à floresta – “*Leave me now, return tonight / Tide will show you the way*”. Repetição e diferença, especificidade e diversidade.... Sendo este texto uma demanda de explorar essas tensões, importa agora traçar um estado da arte de como os vídeos musicais têm sido interpelados na academia, sobretudo no que concerne a uma ótica literária.

1 Diversidade

Ora, os videoclipes estabelecem-se enquanto forma audiovisual solidificada com o surgimento da MTV (*Music Television*) em 1981. Uma definição primária do formato apontaria para algo na senda de *objetos videográficos produzidos com finalidade promocional e/ou artística que integram uma canção pré-existente* (veremos adiante as limitações desta proposta definatória). Não obstante de início serem mais ponderados a partir de implicações sociológicas, consumistas do referido canal televisivo – ligadas à produção de uma imagem existencial jovem, vibrante e colorida analisada, por exemplo, no artigo “*Music Video and The Spectator*”:

⁵ Original: “*third iteration, nature begins to encroach upon the proceedings and the words in the book disappear: the reassertion of nature leads to the demise of language’s ability to represent*”.

⁶ Refiro-me, analogicamente, ao facto de o vídeo – que equivaleria ao mapa – tentar estabelecer com a letra (e a canção) – que equivaleria ao território – uma relação 1:1, uma impossível e paradoxal sobreposição que dissolveria tudo na existência de uma obra só.

Television, Ideology and Dream” (1984), de Marsha Kinder –, tal noção de teledisco viria a mudar com o tempo. Por altura do novo milénio, no seio académico, esvaía-se cada vez mais a ideia de um discurso massificado, nada diverso, nos vídeos musicais: o estereótipo da necessária montagem hiperelíptica e dos planos incidentes nos rostos dos performers (feitos publicidade) como epicentro inconsequente que culminariam numa suposta pobreza discursiva.

Sustentados em estudos tais quais o de Carol Vernallis e o seu *Experiencing Music Video: Aesthetics And Cultural Context* (2004), que começa a fazer jus à pluralidade destes objetos e propõe uma análise formal séria – recorrendo sobre aspetos como a relação entre géneros musicais e videomusicais ou a própria construção de métodos analíticos –, os *telediscos* (nunca o termo foi tão anacrónico, insuficiente quanto hoje...) têm ganhado crédito na arte da imagem em movimento. O lançamento de DVDs (a coleção *Directors Label*) que reconhecem a notoriedade e autoridade estéticas da obra de certos realizadores (e.g., Michel Gondry e Spike Jonze em 2003), publicações que reforçam essa consistência autoral (por exemplo, “Corpos Instáveis: Os Vídeos Musicais de Chris Cunningham”, de Sérgio Dias Branco, em 2016) e outras que salientam a diversidade estética do formato (e.g. “*Music Videos and Reused Footage*”, do mesmo autor, em 2009) emergem em igual nexos.

De todo o modo, perante a relativa marginalidade dos vídeos musicais dentro do próprio cinema onde melhor se inserem, não surpreende que a marginalização se eleve ao quadrado nos centros de literatura. A isto teríamos ainda de acrescentar o preconceito contra o valor artístico de letras de canção, contra a mera qualificação destas enquanto objeto literário. Apesar de idêntica desvalorização da letra para a formação dos vídeos musicais, Andrew Goodwin, que confere à música o trono da ordenação discursiva em detrimento da composição visual, esboça em 1992 uma simples mas relevante conceptualização da relação entre palavra e imagem. No livro *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, identifica, dentre uma série de convenções no formato, que um vídeo pode ilustrar, amplificar ou disjuntar a letra (GOODWIN, 1992, p. 86). Se na primeira hipótese o *teledisco* conta visualmente a narrativa escrita, na segunda expande essa narrativa para lá do contado e cantado pelas palavras, e na terceira fica a ideia de imagem e texto se contradizerem ou se desconhecem. Goodwin ressalva a conjectura de cruzamento entre essas categorias, mas fica sobretudo a menorização semântica da letra face à música: “as letras muitas vezes funcionam de modo a estabelecer um clima ou ambiente emocional nas músicas, assim como o timbre ou o tempo o fazem na música” (1992, p. 65) (tradução minha)⁷.

Quando no seu artigo “*Evolución del Montaje y Postproducción del Videoclip Musical*” (2017) Juan-Ángel Jódar-Marín aponta que “seria impossível – e também um erro – considerar a imagem como elemento fundamental deste formato, já que a música é o elemento original e

⁷ Original: “*lyrics often work to establish an emotional mood or ambience in songs, much as timbre or tempo does in the music*”.

determinante na realização do videoclipe” (p. 120) (tradução minha)⁸, algo de semelhante se poderia suscitar quanto à letra. Afinal, citando-o a citar David Selva Ruiz, “[a] canção pode existir sem imagens, mas as imagens do videoclipe não costumam fazer sentido sem a canção” (RUIZ apud JÓDAR-MARIN, 2017, p. 120, tradução minha)⁹, e o que é a canção senão uma composição musical assente num texto? Um texto vocalizado, ou até escrito num encarte de álbum, num *site* que agrega letras, num *lyric video*... A terminologia muito diz quando uma canção sem letra e sem voz se designa *música instrumental*: tão-só isto, a canção não existe sem letra e sem voz, tal como a esmagadora maioria dos vídeos musicais não existem sem uma canção com letra e com voz¹⁰, porquanto o terreno onde estes proliferam é o da música popular.

Retomando Carol Vernallis (2004) e *Experiencing Music Video* encontramos a obra que, provavelmente, mais desenvolveu a presença da “letra” no formato em causa. O livro assume-se como uma autêntica gramática das videocanções, com capítulos dedicados à montagem, à performance ou às conexões entre música, imagem e letra. Na esteira de Goodwin, coloca a primazia da música na organização do clipe¹¹ e defende que as “[...] as letras raramente assumem uma função superordenada, em vez disso disputam com a música e com a imagem por momentos no centro das atenções. Dentre os três meios, as letras geralmente desempenham um papel subserviente” (2004, p. 137, tradução minha)¹². Dentro da sua poética, há inclusive um capítulo intitulado “*Lyrics*” (p. 137-155). Em suma, o seu argumento é o de que nas dialéticas independência/interdependência e competição/colaboração entre som, imagem e letra esta tende a tornar-se mais fragmentada, elíptica, quando experienciada aí (tantas vezes num mar de gestos, planos e timbres), salvo situações de *palavras-gancho*. Acrescenta a isso a questão prévia de ser comum modulações vocais na passagem de *letra à canção* (já um momento multimedial) e a instrumentação envolvente obscurecerem os significantes verbais. Em adição, sustenta a sua tese em entrevistas a realizadores videomusicais que confirmam olhar para a letra em último no seu processo criativo (p. 138).

El Videoclip: Comunicación Comercial en la Industria Musical (2014), publicação de David Selva Ruiz, surge numa corrente similar à de Goodwin e Vernallis. Definindo os aspetos formais dos vídeos musicais, enquadra nos componentes sonoros o texto oral dividido entre cantado e falado, nos componentes visuais o texto escrito (p. 344-353) em que entram inclusive as legendas de creditação do artista, faixa, álbum e companhia fonográfica com que nos

⁸ Original: “*resultaría imposible – además de un error – considerar la imagen como elemento fundamental de este formato, ya que la música es el elemento original y determinante en la elaboración del videoclip*”.

⁹ Original: “[*l*]a canción puede existir sin imágenes, pero las imágenes del videoclip no suelen tener sentido sin la canción”.

¹⁰ Uma ressalva: o termo *canção* também é tido como correto para música instrumental no que toca a algumas composições do período romântico, de Tchaikovsky e Mendelssohn, por exemplo.

¹¹ Admitindo a possibilidade que dentro dessa lógica musical maior – a forma cíclica e episódica da canção – num momento domine a coreografia, noutro o cromatismo, etc. O fundamento é de que a vaga crítica pós-moderna estereotipou os vídeos como caóticos, desconexos e confusos por ver sem ouvir.

¹² Original: “[...] *lyrics rarely take on a superordinate function, instead jostling with music and image for a moment in the limelight. Among the three media, lyrics most commonly play a subservient role*”.

deparamos no princípio e no fim de alguns clipes. Quanto à importância das letras afirma que “costuma ser, pelo menos no âmbito da música popular, significativamente inferior à da voz que as emite” (p. 352, tradução minha)¹³; destaca-se assim “a musicalidade das palavras” (JUAN LEGUIZAMÓN apud RUIZ, 2014, p. 352, tradução minha)¹⁴.

Noutro âmbito académico literário-videográfico, *¿Cómo Analizar un Videoclip desde un Punto de Vista Narrativo?* (2015), de Jordi Sánchez-Navarro e Lola Lapaz Castillo, apresenta um título autoexplicativo. A despeito de este livro acabar por ser didaticamente introdutório, tenta sistematizar elementos como a narratividade, o narrador, a focalização, as personagens, o espaço e o tempo nas videocanções. Há, aliás, vários estudos de semelhante índole, uma tendência que visita os *telediscos* com lentes semióticas e narratológicas. Refira-se, a mero título ilustrativo, “*Narración y Descripción en el Videoclip Musical*” (2007), de Ana María Sedeño; “*Elementos Narrativos en el Videoclip: desde el Nacimiento de la MTV a la era YouTube (1981-2011)*” (2014), de Ana María Caro Oca; “*La evolución del Videoclip Narrativo: la Simbiosis Orgánica del Relato Cinematográfico y el Vídeo Musical en el Videoclip*” (2016), de Marta Tarín Cañadas. Trata-se de, por exemplo, qualificar o narrador de dado *teledisco* como onisciente ou não, homodiegético ou autodiegético; determinar se obra *x* é narrativa – num sentido de causa-efeito de eventos e seres –, antinarrativa – uma caótica justaposição desses elementos humanos e acontecimentos – ou uma mescla.

Circulando de novo para *Bachelorette* para rematar uma ideia de diversidade literária no formato, este vídeo contém nos seus múltiplos desdobramentos audio-logo-visual aproximações a: a) vídeos que representam meios literários, pelo retrato incessante do livro; b) vídeo em fascículos, porquanto o clipe forma uma continuidade narrativa, de personagem, com *Human Behaviour*, de 1993, e *Isobel*, de 1995, numa trilogia que atravessa um trio de álbuns distintos e cosida pela realização surrealista de Michel Gondry – “Todas as três canções (e os vídeos que as acompanham) começam num cenário natural, um espaço idílico perturbado pela invasão da cultura” (BUCKLAND, 2018, p. 19)¹⁵ (tradução minha)¹⁶; c) *lyric videos*, pois “a

¹³ Original: “suele ser, al menos en el ámbito de la música popular, sensiblemente inferior a la de la voz que las emite”.

¹⁴ Original: “la musicalidad de las palabras”.

¹⁵ “Björk definiu a ligação entre os três: há uma continuidade épica entre 'Human Behaviour', 'Isobel' e 'Bachelorette'. [...] É basicamente uma personagem que inventei chamada Isobel. Em 'Human Behaviour' ela é uma garotinha. Em 'Isobel' ela muda-se para a cidade grande e para as grandes luzes. Ela funciona com base na sua intuição, algo que não é muito bom em cidades, e embate num monte de pessoas com mau comportamento. Então, ela volta, treina muitas mariposas e envia-as de volta, como mensageiras da intuição, para a cidade, para pessoas que não estão a usar a sua intuição. Em 'Bachelorette' ela assume o controlo e crescem árvores sobre a cidade. É parte autobiografia, parte narrativa” (BJÖRK apud BUCKLAND, 2018, p. 18) (tradução minha). Original: “Björk defined the link between them: There's an epic continuity between 'Human Behaviour', 'Isobel' and 'Bachelorette'. [...] It's basically a character I invented called Isobel. In 'Human Behaviour', she's a little girl. In 'Isobel', she moves to the big city and big lights. She functions with her intuition which isn't very good in cities and crashes with a lot of ill-behaved people. So she goes back and trains a lot of moths and sends them back, as messengers of intuition, into the city to people who are not working with their intuition. In 'Bachelorette' she takes over and trees grow over the city. It's part autobiography part storytelling”.

¹⁶ Original: “All three songs (and accompanying videos) begin in a natural setting, an idyllic space disturbed by the encroachment of culture”.

narrativa profética do livro é fundamental na apresentação da peça. As palavras são omnipresentes: projetadas nas árvores, sob os passos de Björk, dentro das escadas a caminho da editora, etc.” (S. A., 2013, n.p., tradução minha)¹⁷. Reside igualmente no clipe, portanto e em suma, uma assunção de cruzamentos tipológicos. Se é certo que algumas das tipologias de inscrição da literatura – que exponho a partir do seguinte parágrafo e com o auxílio de casos concretos – já estão identificadas, também o parece ser que não foram ainda conceptualizadas na presente lógica conjunta.

Assim, comecemos, por exemplo, pelos (1) *cue card clips*/vídeos de cartões de sinalização, uma tradição inaugurada por um videoclipe *avant la lettre*: Bob Dylan – “*Homesick Subterranean Blues*” (PENNEBAKER, 1965). Viria a ser tão parodiado e imitado – e.g., *Mediate* (LOWENSTEIN, 1987), da banda INXS – que parece ter formado um subgênero videoclípico. Nestes, alguém (por norma um artista musical) segura frontalmente à câmara um conjunto de cartões que vai mostrando em sucessão, estando aí grafados termos-chave da letra, palavras-gancho.

Os (2) *lyric videos*/vídeos musicais textuais, que João Pedro da Costa refere no seu título *Da MTV para O YouTube: a Convergência dos Vídeos Musicais* (2016), constituem uma nova tendência videomusical no regime centrípeto da digitalidade que o autor investiga. Estes brotam de uma mescla convergente de videoclipes, *inlays* (encartes de álbuns) e tipografia cinética na rede (COSTA, 2016, p. 122); rememorando os telepontos ou os *karaokes*, a letra na sua totalidade increve-se e escreve-se no ecrã, sincrónica com a canção reproduzida. Embora *Fall On Me* (STIPE, 1986), dos R.E.M., com (quase toda) a letra sobreposta em grande plano a filmagens de uma pedreira, se verifique um dos casos originários, esta tipologia só prolifera na era internética.

O artigo “*Lyric Videos: el Encuentro del Videoclip con el Diseño gráfico y la Composición Tipográfica*” (2018), de José-Patricio Pérez-Rufi, é talvez o que melhor a expôs histórica e analiticamente. Os *lyric videos* – oficializados – surgem como resposta aos cliques simples de utilizadores que começaram a popular o *Youtube* (algo entrelaçado com a queda nas vendas dos formatos físicos e inerentes encartes de álbum que possibilitavam a leitura grafada dos versos)¹⁸, que projectavam a letra de uma canção num qualquer fundo negro ou sobreposta a imagens do artista musical em causa, por norma. Em jeito de absorção capitalizante, e ainda diante da monetização das plataformas de *streaming* e da contagem das visualizações para efeitos de tops/tabelas de vendas/popularidade, as editoras discográficas generalizaram-nos. Desde logo pelos usuais baixo custo e produção veloz, por serem passíveis de preceder ou substituir um vídeo musical “mais elaborado”.

¹⁷ Original: “*the book’s prophetic tale is key in the play’s presentation. The words are omnipresent: projected onto the trees, under Björk’s footsteps, inside the stairs to the publishing company, etc.*”.

¹⁸ Se os *inlays* sobreviveram em PDFs e afins na era do *download* digital (perdendo no entanto peso pela facilidade da pirataria), o mesmo não ocorreu na era das grandes plataformas de *streaming* que explode em meados da década seguinte (2010s). Apesar de o *Spotify*, por exemplo, se ter integrado com o site de anotação de letras *Genius*, perdeu-se, fora dos videoclipes, a elaboração estético-gráfica que albergava o texto.

Num espectro contextual, Pérez-Rufi evidencia, entre outros, o reconhecimento institucional dos *lyric videos* enquanto subgénero com vitalidade contemporânea pela inauguração nos MTV *Music Video Awards* da categoria homónima *Best Lyric Video* em 2014. Esta tipologia em específico (daí a particular atenção sobre ela no meu trabalho), dado o seu auge numérico de criações e de público epitomiza assim um exemplo válido e pouco comentado de, ao contrário da narrativa hegemónica, estarmos a ler mais do que nunca, faltando ferramentas, métodos e atenção escolar para frutificar objetos que exigem uma multiliteracia. Na senda dessa necessidade estética, Pérez-Rufi distingue, *e.g.*, a presença da videoletra enquanto diegética, não diegética ou uma mescla das duas; a diversidade ou não de tipos de letra num só vídeo; as categorias tipográficas escolhidas; o uso solitário ou combinado de filmagens propriamente ditas ou construções digitais de estúdio; a utilização de tipografia cinética ou não. Tendo em vista esse fim sistemático, analisa de modo sintético e entrecruzado os 10 *lyric videos* mais visualizados na plataforma Youtube.

Continuando o percurso tipológico-literário, encontramos (3) vídeos que emulam poesia visual/concreta, nos quais os sentidos do texto poético estão fortemente vinculados à sua estruturação espacial no suporte-ecrã. Se é verdade que na maior parte das videoletras não se avistam os hegemónicos verso e estrofes encostados à margem esquerda de uma página, mas antes a sucessão síncrona com a banda-som apagando o texto anterior – à maneira de legendas –, também o é que algumas obras primem a fundo na experimentação do suporte. Em *Snail Mail – Pristine* (GESUALDI, 2018), concomitantemente um *lyric video* (as tipologias literárias podem cruzar-se), o foco está no facto de a protagonista-cantautora parecer criar uma surrealização geométrica da sua angústia amorosa, muito por intermédio dos (des)enquadramentos gráficos da letra no vídeo. Além disso, o cromatismo azul-vermelho e a fonte caligráfica em maiúsculas itálicas trémulas, conforme a capa/encarte do álbum que alberga *Pristine*, demonstram este clipe como um epítome de remediação dos *inlays*.

Outras vias situam-se em (4) vídeos que citam uma obra literária depois de a letra o fazer *a priori* e (5) vídeos que citam uma obra literária sem que a letra o faça *a priori*. Kate Bush – *Wuthering Heights* (MACMILLAN, 1978) remonta ao famoso romance de Emily Brontë. A começar pelo título e continuando nos versos que, enunciados da perspectiva da personagem Catherine Earnshaw transcrevem mesmo fragmentos dos seus diálogos: “*I’m so cold*”, “*let me in*” e “*bad dreams in the night*” (S. A., 2021, n.p.). No que diz respeito ao vídeo, “Bush criou a coreografia e os movimentos de dança para sugerir que a sua personagem é um fantasma (como [...] no livro)” (S. A., 2021, n.p.) (tradução minha)¹⁹. Conhecer o romance de antemão promove um jogo interpretativo duplo de experienciar uma tentativa de videografar a letra/canção mas também o romance. Já o vídeo para *What You Waiting For?* (LAWRENCE, 2004), de Gwen Stefani, traz nuclearmente à baila a *Alice* de Lewis Carroll sem qualquer referência prévia no texto poético. A sede de criatividade perante um bloqueio de escrita cuja

¹⁹ Original: “*Bush created the choreography and dance moves to suggest her character is a ghost (as [...] in the novel)*”.

artista quer obliterar gera no terreno audiovisual uma Gwen Stefani que vê um coelho esbranquiçado decorativo ganhar vida e transportada para um mundo fantasioso onde chega a encarnar Alice (gigante numa casa, na festa de chá, etc.), a Rainha Branca e a Rainha Vermelha. Uma das perguntas a colocar acerca destas duas tipologias concretiza-se em perceber como as situar na ténue fronteira citação/adaptação. Poderá uma letra e/ou um videoclipe adaptar um romance ou estaremos sempre a falar de meras inspirações devido à típica micro-extensão de ambos? Sem que se distinga entre o (4) e o (5) que aqui referi, um par de listas na internet apontara já alguns vídeos nascidos de obras literárias: “*Video Killed the Literary Star? 10 Music Videos Inspired by Books*” (FLAVORWIRE, 2011, n.p.) na revista Flavorwire e “*10 Music Videos Pulled Straight Out Of Literature*” (FAVREAU, 2015, n.p.) no site da editora Quirkbooks.

Em adição, há que indicar os (6) vídeos que usam agudamente intertítulos e/ou legendas. Decerto, *lyric videos* que posicionam a letra no centro inferior do ecrã (o lugar convencionalizado para a maior parte das legendas) enquanto acompanhamos uma outra ação ou cenário poderiam caber nesta gaveta, mas o alvo aqui são antes casos como o do clipe *Casper* (MENDOZA, 2014), relativo a uma canção de Russian Red. Ao mesmo tempo que escutamos a letra, o vídeo apresenta enquanto legendas uma narrativa e texto *paralelos* que brotam de diálogos silenciados das personagens. Assim, o cancelamento diegético que tantas vezes acompanhamos nos vídeos musicais – fora a sincronia labial em planos performativos – tanto se adensa quanto se nega. Mais que nunca, um videoclipe desta estirpe resgata a lógica do cinema mudo, agora até com intertítulos! A tensão entre esse mudo e o lado musical forma a síntese reinventiva de um cinema *musical*. Na verdade, *Casper* confunde particularmente os registos, já que as legendas chegam a ser ouvidas num interregno musical e no último plano os versos finais (não legendados) entram na ficção ao saírem pela boca da protagonista – tudo isto harmoniza com a indistinção percetiva *realidade/fantasia* sobre a qual o vídeo trabalha.

Transitando para outra tipologia, os (7) vídeos musicais literais, nas palavras de João Pedro da Costa (2016), que também os inclui entre as novas tendências videoclípicas na digitalidade, afiguram-se “produções vernaculares que consistem na substituição da letra original de um hipotexto videomusical por uma nova que descreve a sua componente visual, sendo esta nova letra não apenas cantada na melodia do original como legível através de legendas síncronas” (COSTA, 2016, p. 125). Ou seja, o vídeo retroage parodicamente sobre a letra, esta é desconstruída/adaptada via *cover* para narrá-lo. O clipe de Tears For Fears – *Head Over Heels* (DICK, 1985) foi uma das “vítimas” desses *remixes* satíricos, por intermédio da versão de 2008 do prosumidor DUSTOMCNEATO (Dustin McLean). Acresce neste objeto videomusical em concreto, a ironia de tudo suceder no cenário literário de uma biblioteca, porquanto assistimos a um fenómeno de literalização literária que hiperboliza uma vontade de fazer a letra e o *teledisco* coincidirem em pleno. Em última instância, a paródia/ridicularização vai desembocar à hipótese (por vezes criticada como empobrecedora e tautológica) de um vídeo ilustrar o texto que Andrew Goodwin referia em 1992.

Os (8) vídeos que representam meios literários e os (9) vídeos que representam instrumentos de escrita podem e devem ser entendidos lado a lado²⁰. Xiu Xiu – *Josie's Past* (TEXIER, 2016): aqui, avistamos e experienciamos quase *in toto* uma espécie de *audiovideolivro* informado por tecnologias de realidade aumentada. Como se percebidas da primeira pessoa, duas mãos vão folheando as páginas de um caderno em branco ao qual se sobrepõem digitalmente cenas filmicas, *emojis* e trechos de texto síncrono. O atilho literário da obra aperta-se na medida em que grande parte da letra consiste numa transposição, uma entrada recitada do diário da personagem Laura Palmer (publicado como livro, derivado da e pertencente à série televisiva *Twin Peaks*). Ainda, depois dessa transcrição, a letra resume-se a uma quase transcrição de outra canção, *Mairzy Doats*, que, por sua vez, fora citada e cantada por uma personagem na série em causa. No que concerne a um exemplo de instrumentos de escrita, mencione-se: Sérgio Godinho – *Artesanato* (MOTA, 2018). De novo e também uma videoletra, seguimos uma dactilografia coreográfica, um jogo rítmico entre a materialidade de uma máquina de escrita, a letra aí em inscrição, e a música.

E quando há (10) vídeos que representam eminentemente um estilo de escrita? A obra *Subterranean Homesick Blues* aludida a propósito dos *cue card clips* era já um caso. Os *cartões de sinalização* em que só tínhamos fragmentos avulsos velozes do texto poético coadunam-se à crítica social da letra com trocadilhos e erros ortográficos intencionais, o registo de corrente de consciência torna-se uma *corrente descoincidência*. De regresso ao presente, o *lyric video I Like America & America Likes Me* (FREEMAN, 2019), construído para a banda The 1975, ilustra bem esta categoria. Como em Dylan, o cenário é de uma corrente de consciência, agora versão biónica, um sublime inter(fre)nético em que um estilo de escrita hipertextual/pós-digital é videografado pela representação do *irrepresentável*. O atual desequilíbrio entre sensibilidade e capacidade representacional decorre de tal possibilidade. Explicitando, a letra é ansiosa, hiperativa, tão apaixonada como angustiada ao *diletar* entre o temor e terror individual de morrer, o desprezo social sentido por novas gerações e a empatia devota do narrador com elas, manifestos políticos ao controlo de armas, referências a ícones de consumo, ou uma sensação de velocidade e autoquestionamento pós-verdade... Conjugado com as vocais saturadas de *Auto-Tune* e a sonoridade eletrónica, o clipe encena o estilo de escrita e a letra com uma cidade mediática, um cosmos-caos que mal deixa processar a sua sobrecarga informativa ao mesmo tempo deslumbrante. Assim, avassala-nos uma visualização de dados, o design gráfico de panoramas urbanos, *glitches* desorientantes, realidades aumentadas, código computacional. Nos interstícios de tudo isso, a letra desdobra-se e estilhaça-se em múltiplas direções e margens, tamanhos, enquadramentos e cores. O onde e o quando da videoletra ficam no impossível da *Cibéria*.

²⁰ A partição tipológica entre meios literários e instrumentos de escrita não é, em rigor, taxativa. Afinal, por exemplo, como destrinçar o meio *internet* de um computador pessoal? Trata-se, contudo, da solução terminológica encontrada para focar no primeiro caso mais um depositório ou recetor (como uma página de um livro) e no segundo caso mais a materialidade do dispositivo tecnológico subjacente à escrita (como uma caneta, uma máquina de escrever...). De forma mais elementar, poderíamos dizer que não é possível escrever com uma página de um livro como com uma caneta ou uma máquina de escrever.

Em penúltimo, consideremos os (11) vídeos em fascículos de álbum *x* que formam narrativas maiores unificando a letra de faixas que *per se* tendem a evocar universos diferentes. O conjunto de cliques assinados pela dupla DONALD/ZAEH (2013-2014) para todas as faixas do álbum *Save Rock And Roll* da banda Fall Out Boy ilustra esta tipologia. Uma das interrogações primordiais é pensar como uma série videomusical pode levar a uma reorganização mental e sequencial de faixas cuja letra não apontava para um universo comum, tanto mais que, neste caso, os vídeos, o seu encaixe narrativo e até data de lançamento diferem da sequência do álbum a que pertencem. Numa altura histórica em que a produção de vídeos se democratizou pela portabilidade dos aparelhos e pelo multiplicar de canais de distribuição internéticos, exercícios afins do de Donald/Zaeh são cada vez mais comuns. Como variação da tipologia em estudo, *The Young Blood Chronicles* (DONALD/ZAEH, 2014) consiste nesses 11 vídeos (com um tema criminal) transformados numa só obra, diluindo as fronteiras entre o videoclipe e o cinema musical; em vez do tradicional *single*, o *teledisco* abriga todas as canções num álbum audiovisual.

Para fechar as diferentes tipologias de inscrição da literatura no formato, indico os (12) vídeos interativos em que a palavra escrita tem uma presença decisiva (da amplitude de objetos de interação interessam-nos mesmo somente esses), outra categoria que brotou da digitalidade. É esta a situação de *The Wilderness Downtown* (MILK, 2010), que aloja a canção *We Used To Wait*, de Arcade Fire. Se o livro videografado de *Bachelorette* e Björk culminou retro-escrito no *website* da cantautora, na obra e na era em consideração abandonámos já qualquer necessidade alegorizante no que concerne a processos interativos externos e *interfácicos*. Neste projeto *online*, é-nos solicitado que *grafemos* numa barra de busca o nome da localidade onde crescemos. A experiência de audição visual desenrola-se então num conjunto de janelas do navegador que junta a um protagonista que corre pela estrada o *Google Maps* situado na localização escolhida e respetiva modalidade de *street view*... isto de forma manipulável. No fim, e após uma avalanche de árvores digitais surgirem espontâneas nessas várias janelas do navegador, ao pedido de escrita *digito-manual* de uma mensagem ao *nosso eu mais novo* corresponde a retroação analógica e extrafílmica de uma máquina que chegou a imprimir algumas dessas notas em cartões-postais contendo a semente de uma árvore.

Para *desconcluir*, no limite, talvez se pudesse considerar que a presença da literatura nos *telediscos* só se extingue no caso de vídeos para uma faixa instrumental (bem mais raros), em que a palavra culmina abolida *in toto* e em que não há inscrição visual de elementos tidos como literários. À pergunta *será necessária e categoricamente assim?* teríamos de rebater com a existência de um título para a faixa e para o vídeo; com o facto de o próprio processo de percepção da imagem estar condicionado por marcadores semióticos que são de natureza linguística; com o facto segundo de o processo de produção e montagem das imagens obedecer a modelos narrativos de base literária. De certo modo, o *teledisco*, na sua construção e percepção, escreve sempre uma letra invisível. Recordemos, afinal, a separação da personagem de Björk com o editor: o fim do livro, como se a mostrar que não há fora da linguagem, da literatura; como se a mostrar que *o meio é a mensagem*. Dito isto, esse mesmo meio que é a mensagem

pode também ser encarado enquanto um metacomentário sobre uma tentativa definitiva de uma especificidade, essência do literário na sua presença videoclípica. Para traçar aquilo que designarei de *sublime ecfástico*, voltemos então ao destino selado de *Bachelorette*.

2 Especificidade

Ora, ainda num momento introdutório, o vídeo em causa mescla na sua camada conteudística o livro-devir (*in* escrito-leitura) com a contemplação da protagonista a partir da vidraça de um comboio – logo depois de nos gritar grafado nas páginas do “*big book*” em maiúsculas “*I GOT ON THE TRAIN [...]*” -, e isto num instante de desenvoltura da canção em que o ritmo desta emula o dito transporte em locomoção na ferrovia. Aí, a mescla chega mesmo a dar-se ao nível expressivo de um só plano, num olhar subjetivo da personagem que corta o enquadramento em duas metades horizontais: o comboio *carrila* numa *livrovia* – tendo proeminência no ecrã o excerto “[...] *my journey, the narration [...]*”. Mais tarde, na primeira visualização do musical, *Björk* emula em palco a leitura à janela desse comboio. Desta feita, envolta por um êxtase sensorial e intensificador da presença materializados em cores saturadas primeiro verdes, depois quentes, num ar *technicolor* avermelhado, a protagonista entrevê no horizonte o gerador da experiência epifânica, uma gigante coluna rotativa de cartão que substancia a passagem das árvores aos prédios, da ruralidade à cidade (da letra ao vídeo!). Coluna essa de onde brota uma luz intermitente e *quasi*-festiva/natalícia, talvez como se esta fosse o banho de éter urbano e noturno de iluminações, ecrãs e letreiros néon. Dando sustentação a esta *videoexegese*, lemos num fundo branco com letras garrafais negras, num enorme rodapé tipográfico (inscrito na coluna giratória) a brilhar qual sirene só cromática (e que rememora exercícios de colagem das artes plásticas): “*on the train and was on my way to the city*”.

Como mencionado, “a narrativa profética do livro é fundamental na apresentação da peça. As palavras são omnipresentes: projetadas nas árvores, sob os passos de Björk, dentro das escadas a caminho da editora, etc.” (S. A., 2013, n.p.) (tradução minha)²¹, lemos até uma terceira vez, projetado num ecrã ao fundo do palco: “*One day, I found a big book buried deep in the ground*”. Com este mote, e antes de conceptualizar o tal *sublime ecfástico*, importa então desconstruir a posição de Vernallis e Ruiz. Será a letra necessariamente e na sua generalidade um signo menor nos vídeos musicais?

Repare-se que o próprio discurso da primeira – e não esqueçamos aqui que se trata da perspectiva de alguém que nota “Tenho uma licenciatura e um mestrado em música” (VERNALLIS, 2004, p. ix, tradução minha)²² – oferece pistas para uma válida posição distinta como a minha. 1) Reconhece que alguns dos seus estudantes referiram manter o centro

²¹ Original: “*the book’s prophetic tale is key in the play’s presentation. The words are omnipresent: projected onto the trees, under Björk’s footsteps, inside the stairs to the publishing company, etc.*”.

²² Original: “*I have a B.A. and M.A. in music*”.

perceptivo na letra de um vídeo que ela achou paradigmático da sua tese contrária: “Acho interessante que uma pequena proporção dos meus alunos persista em afirmar que o seu foco principal permanece nas palavras” (p. 139, tradução minha)²³. 2) Afirma que a letra num *teledisco* é importantíssima para marcar o tempo verbal, o estatuto cronológico daquilo que é audiovisual como passado, presente ou futuro, há 10 anos ou amanhã (p. 153). 3) Faz depender o peso conferido ao dito elemento do *zeitgeist*, dos gêneros musicais, das comunidades de ouvintes, da sensibilidade das pessoas – “alguns gêneros dão mais peso às letras. A música rap, com letras mais próximas da fala, é mais ou menos acessível com base na comunidade de ouvintes. [...] Quem não tem o hábito de ouvir rap ou não se interessa pela letra pode ouvir pouco” (p. 155, tradução minha)²⁴. A argumentação de David Selva Ruiz revela uma contingência semelhante: “A letra, quando relevante para o ouvinte, é um dos centros de atenção mais importantes da canção” (2014, p. 353, tradução minha)²⁵; “Logicamente, existem gêneros musicais e artistas específicos cujas letras são a base de todo o resto” (p. 401, tradução minha)²⁶.

Duas outras asserções do investigador se afiguram rebatíveis. Propõe acerca do *texto cantado* enquanto elemento constitutivo dos videoclipes:

Ao contrário [da voz], a letra, como texto cantado, tem menos importância do que às vezes lhe é atribuída. Tal atribuição costuma ocorrer até mesmo no campo acadêmico da musicologia, pois, como criticam McClary e Walser, é mais fácil analisar as letras das músicas do que os elementos puramente musicais (RUIZ, 2014, p. 352, tradução minha)²⁷.

Para além de a cisão entre voz e letra parecer de empirização complicada, a importância conferida à segunda na musicologia ou na crítica jornalística (da música popular) não tem correspondência nos vídeos musicais e respetivos estudos – da referida vaga inicial pós-moderna e contextual, privilegiando a imagem rumou-se a uma maior atenção estético-analítica que, embora sendo multimodal, reconhece prioridade à música. A somar a isso, Ruiz alega que:

[v]ários estudos têm mostrado que a maioria dos jovens [...] não entende ou interpreta corretamente o significado das letras das músicas. Edwards e Singletary (1984) notaram que os jovens estudados se sentiam mais atraídos pelo som da música do que pela letra e que não conseguiam explicar o significado de muitas delas (RUIZ, 2014, p. 352, tradução minha)²⁸.

²³ Original: “*I find it interesting that a small proportion of my students persist in claiming that their primary focus remains on the words*”.

²⁴ Original: “*some genres place greater weight on the lyrics. Rap music, with lyrics that are closer to speech, are more or less accessible based on the community of listeners. [...] Those who are not in the practice of listening to rap music or are uninterested in the lyrics may hear little*”.

²⁵ Original: “*Las letras, cuando resultan relevantes para el oyente, son uno de los centros de atención más importantes de la canción*”.

²⁶ Original: “*Lógicamente, hay géneros musicales y artistas concretos cuyas letras son la base de todo lo demás*”.

²⁷ Original: “*Por el contrario [à voz], las letras, en tanto que texto cantado, tienen una importancia menor de la que en ocasiones se les atribuye. Tal atribución suele darse incluso en el ámbito académico de la musicología, ya que, como critican McClary y Walser, resulta más fácil analizar las letras de las canciones que los elementos netamente musicales*”.

²⁸ Original: “*[d]iversos estudios han demostrado que la mayoría de los jóvenes [...] no entiende o no interpreta correctamente el significado de las letras de las canciones. Edwards y Singletary (1984) observaron que los*

Contrapondo, não só se incluem nesses jovens pessoas em idade infantil (quarto ano), logicamente pouco preparadas para qualquer interpretação complexa, como também não fica claro o que seria interpretar corretamente as letras, um objeto artístico, antitaxativo. Se a compreensão é superficial, em que medida a qualidade da mesma se opõe à da música ou da imagem? Ruiz e os estudos que cita jamais o esclarecem.

Assim, o raciocínio aqui exposto deve ser compreendido em primeiro lugar numa sensibilidade autoral: a de quem sempre experienciou a música sob o predomínio auditivo do formato *canção*, da letra enquanto epicentro deste. Outra fundamentação devolve-nos ao livro de Vernallis, ao debate de uma grande capacidade concretizadora das palavras confrontado com uma maior ambiguidade semântica e afetiva da música. Tomando uma posição *moderada* nesse sentido, sejam os videoclipes conceptuais, performativos ou narrativos, seja a letra vocalizada com função “expressiva”, “narrativa” ou “sonora” (RICHARD MIDDLETON apud VERNALLIS, 2004, p. 143), organizamos o som em termos perceptivos a partir da voz – somos “vococêntricos” (MICHEL CHION apud RUIZ, 2014, p. 351) sobre outros ruídos. E, por extensão, logocêntricos. Daí que Ruiz conceda: «É verdade, porém, que, como Frith aponta, “se perguntarmos à maioria das pessoas o que uma música ‘significa’, elas fazem referência às palavras”» (SIMON FRITH apud RUIZ, 2014, p. 399, tradução minha)²⁹. Quer dizer, o peso da palavra não se reduz à sua maior facilidade analítica escapista de uma alfabetização musical precária; é também algo natural perceptivamente fora de momentos formais de análise ou crítica³⁰.

Tudo isto tendo em mente a necessidade de reconhecer exceções que impossibilitam uma certa experiência da letra no vídeo ou fora dela, como uma língua estrangeira totalmente desconhecida ser ruído, ou a materialidade vocal levada ao limite conforme casos de *scream* integral... No entanto, proponho adiante, falar de uma importância estrutural e perceptiva da letra não se circunscreve a casos *à la lyric videos* nem significa necessariamente ter uma dimensão explicativa ou que o vídeo siga um modelo de ilustração literal. Fazê-lo tenderia a cair no caricatural, num tom uniforme (os *literal music videos* estampam-no), desde logo pelo esqueleto de repetição e diferença que ordena o formato canção (*e.g.*, verso-refrão-verso-refrão-ponte-refrão), uma lógica circular ou espiraliforme mais comum que a sucessão de acontecimentos em causa-efeito da narrativa aristotélica (introdução-desenvolvimento-conclusão). Adiciona-se, muitas vezes, alguma ambiguidade semântica, a dimensão metafórica, atmosférica e conceptual do conteúdo verbal nesse mesmo formato.

Feito este percurso, é pertinente reforçar o *porquê?* de procurar uma âncora videomusical na literatura e uma âncora literária nos vídeos musicais. E onde a encontro?

jóvenes estudiados solían sentirse más atraídos por el sonido de la canción que por las letras y que no podían explicar el significado de muchas de ellas”.

²⁹ Original: «Es cierto, no obstante, que, como apunta Frith, “si se pregunta a la mayoría de la gente sobre lo que ‘significa’ una canción, hacen referencia a las palabras”».

³⁰ Por outro lado, o peso da palavra não é só inato, mas também circularmente adquirido pela hegemonia de uma escolarização logocêntrica.

Completo agora o argumento com a tentativa de uma *previsão da literatura*. Note-se o seguinte: apesar de nem sempre o momento de escrita/leitura da letra preceder a sua vocalização, de a primeira poder só surgir via improviso numa composição/gravação, e de maioritariamente nos chegar através de um *site* de letras ou de um encarte de álbum aos quais acedemos em simultâneo ou *a posteriori* à própria canção, assume-se aqui a primogenitura da letra enquanto operador de pensamento. Afinal, as duas camadas posteriores – da música e do vídeo – vêm multimedialá-la, acrescentá-la de certo modo. Recordemos então o vídeo de *Bachelorette*, Björk a reproduzir em palco a leitura do seu livro à janela do comboio. “Lemos num fundo branco com letras garrafais negras, num enorme rodapé tipográfico (inscrito na coluna giratória)” a frase “*on the train and was on my way to the city*”. Frase essa que poderia ser “*on the lyrics and was on my way to the music video*” (na letra e estava a caminho do vídeo musical) e que não se limita a aproximar a obra de Gondry das tipologias literárias dos *cue card clips* e dos *lyric videos*. Sobejamente, o que esses momentos de viagem – em que a face de Björk, enquanto leva ao colo o livro *Bachelorette: My Story* e lê o rodapé tipográfico no horizonte, se chega a misturar por reflexo no vidro com os prédios da cidade – acarretam é um motor para repensar a noção de éfrase com base no formato videoclípico.

Ora, tais instantes de viagem em transportes motorizados tendem, dum ponto de vista fenomenológico, a conectar-se com *iluminações*, uma suscitação de uma sobredose de memórias e expectativas afetivas e geográficas. De certa forma, quando neles seguimos à vidraça, emulam uma sala de cinema através da tela/paisagem em movimento facilitadora de filmes internos: a aceleração dos veículos correlaciona-se com uma aceleração do pensamento³¹. Experienciamos um sublime ou êxtase tecnológico nesses *não-lugares* feitos *lugares* identitários, relacionais, históricos (nos termos do antropólogo Marc Augé); ou um “estuplime”, consoante a investigadora Sianne Ngai conceptualiza para uma “experiência estética em que a estupefação se une paradoxalmente ao tédio” (2005, p. 271, tradução minha)³², algo tão comum a percursos motorizados e à tal estrutura de repetição e diferença da letra (e canção).

No fundo, tanto quanto fenomenologicamente produzimos e projetamos os ditos filmes internos nessas viagens de transporte – e isto tantas vezes inextricável da e reiterado pela audição de música via auriculares –, visualizamos pela camada videográfica dos videoclipes no geral o cinema da letra da canção. Isto, como se o autor ou o sujeito poético que a escreveu visse materializado também para nós, espectadores, a sua cinematografia interna... o interior do transporte em que viaja e as vidraças por onde tantas vezes fita. O referido projeto texto-interativo *The Wilderness Downtown*, por exemplo, espelha-o bem, ao concretizar e exponenciar a ideia de milhentos videoclipes em potência com base numa só canção,

³¹ Por *perfeição metafórica*, esta metáfora da viagem delimita-se em transportes motorizados envidraçados, nos ecossistemas selados que a estes subjaz: *o mundo lá fora* quase só entra no *mundo cá dentro* mediante janelas, reflexos.

³² Original: “*aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom*”.

dependendo da localização escrita pelo utilizador. Idem para o destaque da ideia de experiência espacial da letra nos vídeos, ao relevar a grafia do utilizador. Na linha do que Vernallis aponta, “[t]eóricos da música, incluindo Nicholas Cook, escreveram extensivamente acerca das maneiras pelas quais a abertura da música oferece aos ouvintes a oportunidade de colocar as suas próprias associações e leituras sobre a música. A letra nos videoclipes pode funcionar da mesma forma” (2004, p. 151, tradução minha)³³.

Assim, proponho os *telediscos* no geral enquanto uma forma cinematográfico-literária que traz à superfície uma noção de literatura mais assente na presença, numa experiência de intensidades. Tudo isto, claro, reforça-se, em forte articulação com uma âncora: a letra da canção em causa. A lógica da viagem motorizada perspectivada à vidraça por Björk manifesta, portanto, uma metáfora – ou, melhor dizendo, uma sinédoque – que explicita e maximiza o estatuto literário do formato. Nessa senda, os vídeos musicais, enquanto formato intensificador e projetado da letra, constituem uma forma não teorizada de *écfrase reversa* – o oposto de uma descrição verbal de uma obra visual (a aceção mais restrita com que o termo é por vezes definido). Descrevem e materializam a obra de arte pessoal e fenomenológica do viajante que é a obra de arte *canção* do autor ou sujeito poético.

E porquê, cosendo a ligação e rematando o raciocínio, essa noção de *écfrase*? Argumento-a porquanto não existe uma equivalência entre vídeos musicais e filme que levaria os primeiros a cair homogeneamente no terreno dos estudos de adaptação. Salvo algumas exceções, o formato audiovisual em investigação opera um processo distinto: ao invés da passagem de um romance para a estrutura estética do cinema, que implica quase sempre um exercício de tradução intersemiótica ou de exclusão textual, de, *e.g.*, equivaler uma descrição via palavra escrita a algo como um cenário silente³⁴, os videoclipes tendem a existir à medida de uma canção, de um texto musicado mantido completamente. Ou seja, este é tão estrutural e dominante que, todo transcrito, carimba os momentos inicial e final do vídeo. Mesmo quando o vídeo *corta*, tende a fazê-lo a partir de uma *radio edit* que já o fez e pensada para potenciar o sucesso comercial de determinado *single*, por exemplo – há, todavia, alguns casos em que o tema musical é pausado por qualquer fator diegético e/ou em que o vídeo se prolonga para lá de uma canção em segundos ou minutos devido a uma narrativa. De todo o modo, inclusive no caso de uma longa-metragem do género musical, a película tende no máximo a construir-se em parte à volta de composições musicais, não sendo as últimas um elemento textual e sonoro quase ou absolutamente exclusivo. E até no cenário do clipe se compor de metragem reutilizada, pré-existente (os *anime music videos*, ilustrando), ao alojar a canção/letra e delimitar-se por elas, não deixa de ser um vídeo (agora) musical (re)criado (mais do que ressignificado) com

³³ Original: “[m]usic theorists, including Nicholas Cook, have written extensively about the ways that music’s open-endedness affords listeners an opportunity to place their own associations and readings upon the music. Music-video lyrics may work similarly”.

³⁴ Existem raros espécimes de transcrição filmica letra por letra, sobretudo de livros ilustrados infantis. No *Youtube*, há, entre outros, vídeos assim de *The Missing Piece* e *The Giving Tree*, de Shel Silverstein. A verdade, porém, é que constituem um caso transfronteiriço: falamos de um filme ou de um livro animado?

base na presença da letra musicada. Destarte, nos *telediscos*, a literatura – como se numa espécie de *ekphrasis* 2.0 – manifesta-se de forma específica e com particular centralidade.

Entre os termos *adaptação*, *remediação*, *transcrição* e *écfrase*, no que concerne à transição literária para os videoclipes, há que justificar o preterimento dos dois primeiros diante dum centramento nos restantes. Se é certo que o conceito *adaptação* pode abarcar a transcrição, opto aqui por tomar o segundo enquanto autónomo pela particularidade do trajeto letras → *teledisco* que “pode oferecer uma visão dupla que incorpora tanto o hipotexto quanto o hipertexto na obra transformada” (INGHAM, 2017, p. 338, tradução minha)³⁵. Inclusive na passagem de um texto teatral mais convencional ao palco ou de um libreto de ópera, pende-se para uma invisibilização de didascálias, sem esquecer o improvisado performativo em que cabem alterações e atos criativos sobre o que é dito. Talvez o cenário mais próximo seja efetivamente o da poesia gravada, quando cem por cento replicada, reproduzida. A palavra *remediação*, por sua vez, apesar de salientar a integração de um meio noutro, tem menos que a *écfrase* uma dimensão criativa/interpretativa afim da letra levada a uma nova obra, aqui o vídeo. Ademais, tendencialmente, “[r]emediações não dependem de um texto prévio de outra forma de arte para terem material de tradução. Em vez disso, as remediações traduzem a própria forma de arte” (MORTON, 2016, p. 23, tradução minha), as suas convenções, sendo “muitas vezes um processo mais amplo, dialógico, artístico e socioeconómico” (p. 23) (tradução minha)³⁶.

Se adotarmos o entendimento segundo o qual na era multimédia a “écfrase se concentra em obras que trazem outras obras à presença estética” (GOEHR, 2010, p.397, tradução minha)³⁷, sem exclusividades mediais, esse conceito parece adequar-se melhor ao objeto de estudo; parece melhor conciliar um impulso criador e interpretador todavia regido pela transcrição literária *in toto*, em que o verbal se replica no visual. Qual reconfiguração do dito de Ruth Webb em que o nexos ecfástico consiste num “simulacro da própria percepção” (apud LINDHÉ, 2013, p. 10) em que “[é] o ato de ver que se imita” (p. 10³⁸, tradução minha)³⁹, aqui mimetiza-se vividamente o próprio ato de ler e escrever, seja num fantasma oral da letra, seja na inscrição gráfica de um qualquer *lyric video*.

Adensando a questão da *écfrase*, W. J. T. Mitchell propõe em *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) uma tripartição progressiva do conceito em “indiferença ecfástica”, “esperança ecfástica” e “medo ecfástico” (p. 152-154): a aparente

³⁵ Original: “can offer a double vision that incorporates both hypotext and hypertext in the transformed work”.

³⁶ Original: “[r]emediations do not rely on a previous text from another art form for material to translate. Rather, remediations translate the art form itself”; “often a broader, dialogical, artistic, socioeconomic process”.

³⁷ Original: “ekphrasis focuses on works that bring other works to aesthetic presence”.

³⁸ Sugestivamente, Andrew Goodwin releva nos *telediscos* enquanto formato as recorrentes “referência[s] ao voyeurismo, particularmente no tratamento das mulheres, mas também em termos de sistemas de olhar (telas com telas, binóculos, câmaras, etc.)” (apud FRASER, 2005, p. 29) (tradução minha). Original: “reference[s] to voyeurism, particularly in the treatment of women, but also in terms of systems of looking (screens with screens, binoculars, cameras, etc.)”.

³⁹ Original: “simulacrum of perception itself”; “[i]t is the act of seeing that is imitated”.

impossibilidade de colidir o verbal e o visual; a convicção de que um momento de inspiração metafórico pode criar uma ponte entre esse verbal-visual; a sensação temerosa de um *versual* que resulta de uma réplica perfeita e desmantela a própria ideia imersiva de uma dialética quimérica, de écfase. Os vídeos musicais, pela passagem perfeita da letra ao vídeo e pelo *mas* de ressignificarem a primeira em retroação devido a uma nova associação imagético-narrativa, como a vidraça de um autocarro que nos dá a ver o lado de fora reconfigurado pelo reflexo do lado de dentro – a écfase no formato é assim tanto uma matéria de percepção intensificada quanto de estrutura estética –, parecem viver no intervalo, no tecnológico percurso sublime entre esperança e medo ecfásticos. *Sublime*, palavra essa que, sintomaticamente, remete para a imitação do inimitável, a representação do irrepresentável; para uma concomitância entre prazer (como a esperança ecfástica) e repulsa (como o medo ecfástico). A frase “*on the train and was on my way to the city*” que poderia ser “*on the lyrics and was on my way to the music video*” (na letra e estava a caminho do vídeo musical) poderia depois firmar-se no regresso de “*on the music video and was on my way to the lyrics*” (no vídeo musical e estava a caminho da letra). O facto de Björk ler a primeira frase no tal rodapé tipográfico impregnado numa coluna que rota dá conta deste ecossistema selado, deste esquema circular⁴⁰.

Por outras palavras, na esteira do *audiovideolivro* do mencionado *Josie's Past*, a letra na generalidade dos videoclipes delineia-se como uma espécie de realidade mista ou aumentada da letra original (sendo os *lyric videos* um caso gritante disso), à semelhança da informação digital sobreposta ao lugar físico. Todavia, nessa realidade aumentada de cariz metafórico, o texto poético repete-se qual cópia assente na vidraça via papel vegetal, agora em modo de escrita locativa, literatura em movimento, videografia. Daí o vídeo de Björk assentar numa sucessão de camadas em abismo, numa procura constante de reproduzir a camada anterior. Sobre o seu desempenho videoclípico, Carol Vernallis alega ainda que:

⁴⁰ Uma via de investigação que se abre com o argumento à volta dos transportes motorizados é a de estudar um conjunto de vídeos musicais que superam *Bachelorette* (eventualmente trabalhando-os enquanto exemplos metalépticos e literais do sublime ecfástico). Isto é, a sua totalidade ou quase totalidade narrativa/espaciotemporal consiste numa viagem a motor, num fitar contemplativo dentro dele a formar o tal cinema interno – mesmo quando a letra da canção por si só não nos oferece uma ideia de se ser passageiro num desses veículos; note-se, contudo que o modo de vida em *tournee* dos artistas musicais lhes instiga a viagem motorizada como lugar e tema de escrita. Deixo algumas referências a videoclipes que poderiam ser analisados sob esta luz:

- a) Aaron West And The Roaring Twenties – *You Ain't No Saint* (HOPELESS RECORDS, 2014) é total e literalmente uma videoletra de viagem em que, junto com a paisagem desfilante, acompanhamos uma videografia passageira, a inscrição da letra no vidro “subjetivado” de um transporte rodoviário.
- b) Bloc Party – *I Still Remember* (AGGRESSIVE, 2007) mostra-nos uma sucessão de carruagens e comboios atravessados pela câmara internamente e habitados pelos membros da banda que se multiplicam em diferentes versões de si mesmos. Lemos na letra o transporte enquanto espaço memorial: “*We wrote our names on every train*”.
- c) Good Old War – *Coney Island* (FANNIN, 2008) apresenta a hipótese de um veículo estático audiovisual – uma televisão onde vemos o grupo a tocar a própria canção – convergir no vidro de um veículo dinâmico automóvel como um mecanismo de realidade aumentada (talvez como um *inchar* da percepção da letra).
- d) The Chemical Brothers – *Star Guitar* (GONDRY, 2002) leva-nos a audiovisualizar um plano subjetivo contínuo desde a janela de um comboio em veloz movimento. Natureza, edifícios e objetos em cena vão passando em repetição e variação, emulando a estrutura musical da canção – numa espécie de visualizador de música evoluído ao ponto do *live-action*.

As letras de videoclipes podem assumir uma função oracular. Elas nomeiam e apontam, mas não descrevem. As palavras parecem concretizar-se em coisas. Elas separam-se e pairam sobre a música e a imagem. Talvez por se apoiarem em forças tão fortes (um leito de música adequado aos seus contornos), as letras parecem capazes de fazer alguma coisa. Talvez seja o ofício dentro das próprias linhas, o sentido da poesia ou do jogo verbal, que as faz parecer mais sobre afeto do que sobre significado. A música e a imagem parecem colorir as palavras, e vice-versa. Certamente, nos videoclipes, as palavras são alteradas (VERNALLIS, 2004, p. 155, tradução minha)⁴¹.

Em certo sentido, a própria transcrição integral na transição poema-vídeo se sintoniza com e antecipa esta função ou sensação oracular, de nomear, apontar e fazer acontecer. Que o *teledisco* de *Bachelorette* retrate um livro profético e logo intitulado *Bachelorette: My Story* só vem reiterar o ecrã e a vidraça como emulação videográfica do preciso ato de ler, imaginar e até escrever o texto e a canção. É também o logocentrismo, claro está, a fazer pairar a letra (háptica!) na superfície da tela sobre os demais elementos constitutivos, conforme as letras garrafais que a protagonista do clipe de Gondry encara pelo ecrã *vidraça*. Afinal, para lá da indicada conceção filosófica, *sublime* significa num sentido mais mundano êxtase, deslumbramento, algo que se liga a essa intensificação *à letreiro néon*, banhada que surge a frase “*on the train...*” da tal luz intermitente verde e vermelha. Nada disto significa assentir o estereótipo monotextual de dizer que o videoclipe se gora numa perda imaginativa e interpretativa da letra e da canção, até porque uma estrutura intermédia facilita uma multiplicação e potencialização de sentidos, todo um processo de ecologia medial entre vídeo *x* e canção *y*; a própria imagem suscita outras imagens.

Conclusão

Traçado todo este cenário, seria, mero exemplo, relevante perceber a relação entre um vídeo que adapta uma obra literária citada na letra e uma letra que passa *in toto* para o dito vídeo. Ou seja, como é que as tipologias da literatura videoclípica dialogam na percepção com a essência do sublime ecrástico, com a letra integral no clipe? Mas se há especificidade na diversidade – o vídeo de *Wuthering Heights* apresentado na parte 1 deste trabalho encaixaria aí –, também há diversidade na especificidade, com a primeira a desconstruir e a limitar a segunda. Casos de paródia como os vídeos musicais literais demonstram-no pela faixa/letra revolucionadas na camada videográfica; tanto quanto a hipótese dos tais clipes cujo texto é interrompido e prolongado por motivos diegéticos, onde costuma estar em causa o uso de “sons não-musicais”

⁴¹ Original: “*Music-video lyrics can take on an oracular function. They name and point, but they do not describe. Words seem to concretize into things. They separate from and hover over the music and image. Perhaps because lyrics are backed by such strong forces (a bed of music fit to their contours), they seem capable of doing something. Perhaps it is the craft within the lines themselves, the sense of poetry or verbal play, which makes them seem more about affect than meaning. Music and image seem to color words, and vice versa. Surely, in music video, words are changed*”.

(vide BRANCO, 2011) e, por vezes, o estilhaçar de fronteiras entre videoclipe e curta-metragem/média-metragem. Em ambas as situações, o sublime ecfástico desmantela-se⁴².

No fim, este assumido relativo insucesso de uma perentória especificidade literária brota quer de porosidades conceptuais (*e.g.*, o que é e o que já não é literário?) num universo artístico inevitavelmente subjetivista, quer do facto de qualquer formato estar sempiternamente a ser redescoberto e recriado por novos objetos (por seu turno resultantes de evoluções tecnológicas, trocas culturais, serendipidades, etc.). Inevitável, as obras são estrelas que reconfiguram as constelações. E porque, de idêntico modo, os telescópios – os meios e os instrumentos que utilizamos para as produzir – lhes abrem novas possibilidades e tendências, há que esboçar em conclusão a viabilidade de um método analítico dos vídeos musicais que tomasse a letra como sistema sónico epicêntrico de um formato multimédia, levantar os problemas daí decorrentes.

Antes de mais, importa clarificar que se parte de uma tentativa contracorrente ao chamado *pictorial turn* que W. J. T. Mitchell identifica quanto às humanidades algures na década de 1980. Se o “[l]ogocentrismo teórico já não é adequado ao deslocamento da cultura mediática contemporânea da posição privilegiada do texto” (BROSCH, 2018, p. 2033, tradução minha)⁴³, a lógica de um método literarizante seria a de o testar num formato, os videoclipes, em que ele jamais se impôs – um formato cuja consolidação pela MTV é temporalmente sincrónica com a sua própria falência do pedestal. Ora, um dos primeiros obstáculos de um esquisso metodológico coloca-se pelo facto de a canção já ser multimedial, significar timbres, inflexões vocais acompanhadas de outros elementos musicais face à letra. Assim, existe o perigo de quem analisa acabar por projetar nos vídeos a letra depois de já a ouvir, ler e sentir intensificadas na canção em si. Levantando-se a hipótese analítica de uma divisão tripartida na passagem *letra-canção-vídeo*, poderíamos propor ao invés um experimento talvez pouco empirizável na nossa relação comum com estas artes: partir da leitura isolada da letra num encarte de álbum ou num sítio *online* que as agrega rumo a um vídeo ao qual a faixa-som surge anexada como se na dobra de uma página. Decorreria daí o imenso contratempo de se perder a duração da faixa fora da camada videográfica, uma das bases do sublime ecfástico que argumentei. Posto isso, uma alternativa seria passar apenas e diretamente da canção para o vídeo, mas tomando a primeira como um texto, poema musicado a ser experienciado pela audição simultânea à leitura no encarte de álbum ou no sítio *online*. Nessa linha, descender-se-ia da tal estruturação da análise a partir de parâmetros musicais (por parte de Carol Vernallis) pelo facto de os versos, o refrão, a ponte serem letrados. Entre outros, figuras de linguagem, tipo de vocabulário, narratividade, ambiência, estilo, intensidades ou tipografia afirmar-se-iam

⁴² Ainda assim, poder-se-ia alegar que num cenário consoante o dos vídeos musicais literais, entramos no território da *cover* ou, melhor, de uma “destruição” estrutural da faixa. Isto é, já estamos a falar de um *teledisco* ressignificado por uma outra letra/canção – que eventualmente nasce e só existe nesse vídeo paródico. Como no problema filosófico do Navio de Teseu, a partir de que ponto a mudança de peças, de letra ou partes instrumentais significa um novo barco, uma nova obra?

⁴³ Original: “[t]heoretical logocentrism is no longer adequate to contemporary media culture’s displacement of the privileged position of the text”.

elementos a considerar no vídeo e fora dele em vaivém, sem esquecer o auxílio do *ilustrar, amplificar ou disjuntar* de Goodwin... Tentar construir todo um modelo de análise videoliterário, porém, firmar-se-ia motivo para um outro ensaio que não este; uma construção sucedida pela sua própria testagem. E mesmo aí, quem sabe? Quem sabe se não acabaríamos a contar as falhas de um funambulista logocentrismo multimodal, de uma leitura medial essencialista de um formato multimídia a dizer que a poesia da letra é como um volante semântico?

Em *Analysing Musical Multimedia*, Nicholas Cook lamenta um:

empobrecimento terminológico epitomizado pela categorização tradicional da crítica cinematográfica de todas as relações música-imagem como paralelas ou contrapontísticas, e uma suposição amplamente inconsciente (e certamente acrítica) de que tais relações devem ser entendidas em termos de hegemonia e hierarquia, em vez de interação (COOK, 2000, p. 71, tradução minha)⁴⁴.

Fala de uma *teoria da expressão* em que o significado já está contido num meio dominante então somente passível de enfatização ou subversão por outro(s) meio(s) – em detrimento de um mais apropriado sentido emergente alcançado pela transferência de atributos entre todos eles. Na sua esteira, à medida que tudo se tornasse na progressiva visibilização e articulação do problema de *tomar o literário como meio de análise do videoclipe*, leríamos porventura a fragilidade argumentativa do *sublime ecfrástico*, de uma estrutura estética paradigmática e de uma experiência perceptiva-tipo de como se dá e se vive o transporte da letra até ao vídeo até à letra...

Financiamento

Francisco Ricardo Cipriano Silveira agradece à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pelo financiamento da pesquisa de doutorado/doutoramento (processo n° PD/BD/142771/2018).

Referências

BRANCO, S. D. Music videos and non-musical sounds. In: *Music and the Moving Image VI*, New York University, 23 mai. 2011. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/348729624_Music_Videos_and_Non-Musical_Sounds. Acesso em 01 out. 2021.

BROSCH, R. Ekphrasis in the digital age: responses to image. *Poetics Today*, v. 39, n. 2, p. 225-243, 2018. DOI: <http://doi.org/10.1215/03335372-4324420>.

⁴⁴ Original: “terminological impoverishment epitomized by film criticism’s traditional categorization of all music–picture relationships as either parallel or contrapuntal, and a largely unconscious (and certainly uncritical) assumption that such relationships are to be understood in terms of hegemony and hierarchy rather than interaction”.

- BUCKLAND, W. The unnatural and impossible storyworlds of michel gondry's music videos: the mise en abyme of "bachelorette". *Volume! La revue des musiques populaires*, v. 14, n. 2, n.p. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/volume/5689>. Acesso em 01 out. 2021.
- COOK, N. *Analyzing musical multimedia*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- COSTA, J. P. *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais*. 1. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2016.
- FAVREAU, A. 10 Music videos pulled straight out of literature. *Quirkbooks*, 31 ago. 2015. Disponível em: <http://www.quirkbooks.com/post/10-music-videos-pulled-straight-out-literature>. Acesso em 01 out. 2021.
- FLAVORWIRE (Editorial Staff). Video killed the literary star? 10 music videos inspired by books. *Flavorwire*, 11 fev. 2011. Disponível em: <http://www.flavorwire.com/149999/video-killed-the-literary-star-10-music-videos-inspired-by-books>. Acesso em 01 out. 2021.
- FRASER, P. *Teaching music video*. 1. ed. Londres: British Film Institute, 2005.
- GOEHR, L. How to do more with words. two views of (musical) ekphrasis. *The British Journal of Aesthetics*, v. 50, n. 4, p. 389–410, 2010. DOI: <http://doi.org/10.1093/aesthj/ayq036>.
- GOODWIN, A. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. 1. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- HOLZBACH, A. D. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. 1. ed. Curitiba : Appris, 2016.
- INGHAM, M. Popular song and adaptation. In: LEITCH, T. (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 324-339.
- JÓDAR-MARÍN, J. A. Evolución del montaje y postproducción del videoclip musical: del jumpcut a los VFX como paradigma de iconicidad y puesta en escena. *Revista Mediterránea de Comunicación*, v. 8, n. 2, p. 119-128, 2017. DOI: <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2017.8.2.8>.
- KINDER, M. Music video and the spectator: television, ideology and dream. *Film Quarterly*, v. 38, n. 1, p. 2-15, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1211862>. Acesso em 22 out. 2022.
- LINDHÉ, C. A visual sense is born in the fingertips: towards a digital ekphrasis. *Digital Humanities Quarterly*, v. 7, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html>. Acesso em 01 out. 2021.
- MANOVICH, L. *Software takes command*. 1. ed. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. 1. ed. Chicago : University of Chicago Press, 1994.
- MORTON, D. *Panel to the screen: style, american film, and comic books during the blockbuster era*. 1. ed. Mississipi: University Press of Mississippi, 2016.
- NGAI, S. *Ugly feelings*. 1. ed. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2005.
- PEREGRINA, P. Bachelorette ou solteirona: divagações sobre a literatura na contemporaneidade. *Obviousmag*, n.p. 2015. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/palavras_peregrinas/2015/06/bachelorette-ou-solteirona-divagacoes-sobre-a-literatura-na-contemporaneidade.html. Acesso em 01 out. 2021.
- PÉREZ-RUFÍ, J. P. Lyric videos: el encuentro del videoclip con el diseño gráfico y la composición tipográfica. *Vivat Academia*, n. 144, p. 01-18, 2018. DOI: <http://doi.org/10.15178/va.2018.144.01-18>.
- RUIZ, D. S. *El videoclip: comunicación comercial en la industria musical*. 1. ed. Sevilla: Alfar, 2014.

S. A. Bachelorette. *Björk & Family Tree*, 15 mai. 2013. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20130515022143/http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-05/index.htm>. Acesso em 01 out. 2021.

S. A. Wuthering heights (song). *Wikipedia The Free Encyclopedia*, 23 out. 2021. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights_(song)). Acesso em 01 out. 2021.

SÁNCHEZ-NAVARRO, J.; LAPAZ-CASTILLO, L. *¿Cómo analizar un videoclip desde un punto de vista narrativo?*. 1. ed. Catalunha: Universitat Oberta de Catalunya, Editorial UOC, 2015.

VERNALLIS, C. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.

Videografia

AGGRESSIVE (Realização). *Bloc Party – I Still Remember*, 2007. Youtube, 27 out 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5R-9IgWD36A>. Acesso em 22 out 2022.

DICK, N. (Realização). *Tears For Fears – Head Over Heels*, 1985. Youtube, 9 aug 2013, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CsHiG-43Fzg> Acesso em 22 out 2022.

DONALD/ZAEH (Realização). *Fall Out Boy – My Songs Know What You Did In The Dark (Light Em Up) (Part 1 of 11)*, 2013-2014. Youtube, 9 fev 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LkIWmsP3c_s. Acesso em 22 out 2022.

DONALD/ZAEH (Realização). *Fall Out Boy – The Young Blood Chronicles*, 2014. Youtube, 24 jun 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZyWxbojYH8>. Acesso em 22 out 2022.

DUSTOMCNEATO (Realização). *Tears For Fears – Head Over Heels*, 2008. Youtube, 16 out 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w0TYun-Nq1Q>. Acesso em 22 out 2022.

FANNIN, B. (Realização). *Good Old War – Coney Island*, 2008. Youtube, 28 jun 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLNZc1tMuXE>. Acesso em 22 out 2022.

FREEMAN, B. (Realização). *The 1975 – I Like America & America Likes Me*, 2019. Youtube, 18 jan 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtKJXFqEtPM>. Acesso em 22 out 2022.

GESUALDI, M. (Realização). *Snail Mail – Pristine*, 2018. Youtube, 21 mar 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s7tnTucPIUM>. Acesso em 22 out 2022.

GONDRY, M. (Realização). *Björk – Bachelorette*, 1997. Youtube, 6 nov 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNJv-Ebi67I>. Acesso em 22 out 2022.

GONDRY, M. (Realização). *The Chemical Brothers – Star Guitar*, 2002. Youtube, 11 mar 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0S43IwBF0uM>. Acesso em 22 out 2022.

HOPELESS RECORDS (Realização). *The Roaring Twenties – You Ain't No Saint*, 2014. Youtube, 28 mai 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jdnbuyui8Ew>. Acesso em 22 out 2022.

LAWRENCE, F. (Realização). *Gwen Stefani – What You Waiting For?*, 2004. Youtube, 7 out 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5qICl3Fr3w>. Acesso em 22 out 2022.

LOWENSTEIN, R. (Realização). *INXS – Mediate*, 1987. Youtube, 24 dec 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pr-Vfd7Yno>. Acesso em 22 out 2022.

MACMILLAN, K. (Realização). *Kate Bush – Wuthering Heights*, 1978. Youtube, 30 dec 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>. Acesso em 22 out 2022.

LINHA D'ÁGUA

MENDOZA, D. H. (Realização). Russian Red – *Casper*, 2014. Youtube, 24 jan 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9rs-nFfXBY>. Acesso em 22 out 2022.

MILK, C. (Realização). *The Wilderness Downtown*, 2010. Youtube, 29 out 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RelwYj7BACM>. Acesso em 22 out 2022.

MOTA, A. (Realização). Sérgio Godinho – *Artesanato*, 2018. Youtube, 12 jan 2018 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SqVmiLLFPWI>. Acesso em 22 out 2022.

PENNEBAKER, D. A. (Realização). Bob Dylan – *Homesick Subterranean Blues*, 1965. Youtube, 9 out 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0>. Acesso em 22 out 2022.

STIPE, M. (Realização). R.E.M. – *Fall On Me*, 1986. Youtube, 16 mar 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lf6vCjtaV1k>. Acesso em 22 out 2022.

TEXIER, F. (Realização). Xiu Xiu – *Josie's Past*, 2016. Youtube, 20 sep 2016 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8A4FxKXL5pk>. Acesso em 22 out 2022.

Artigo / Article

Cinematização, transcrição e adaptação: aspectos sobre o poético nas relações intersemióticas de *Abril Despedaçado*

Cinematization, transcreation, and adaptation: poetic aspects of the intersemiotic relations in Broken April

Francisco Heitor Pimenta Patrício 

Universidade Regional do Cariri, Crato, Ceará
heitor2014@hotmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-6774-2349>

Ana Carolina Negrão Berli de Andrade 

Universidade Regional do Cariri, Missão Velha, Ceará
nba.anacarolina@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-5848-3314>

Recebido em: 29/10/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar as relações intersemióticas mantidas entre o livro *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, e o filme homônimo de Walter Salles. Propomo-nos a analisar os processos de construção da adaptação levando em consideração a presença de elementos poéticos nas duas obras, tanto a literária como a fílmica. Desse modo, realizamos uma pesquisa bibliográfica de cunho comparatista, na qual concluímos que a presença da poesia em ambas as obras se faz pela realização de procedimentos estéticos específicos de cada meio semiótico, como o uso do ritmo literário e da câmera subjetiva. Como aporte teórico, utilizamos as considerações de Paz, o qual defende que a poesia não está presa a fórmulas ou a um determinado gênero, mas pode estar presente nos mais variados contextos e produções. Também utilizamos Pasolini e sua teoria do Cinema de Poesia, que está em consonância com a teoria de Paz.

Palavras-chave: Cinema de Poesia • Literatura e Cinema • Pasolini • Ismail Kadaré • Walter Salles

Abstract

The aim of this paper is to analyze the intersemiotic relations between *Broken April*, by Ismail Kadaré, and its adaptation *Behind the sun*, by Walter Salles. The

analysis of the adaptation construction process takes into account the presence of poetic elements in both works, literary and cinematic. Therefore, comparative bibliographical research on this subject was carried out. It was found the poetic presence in both works is achieved by aesthetic procedures specific to each semiotic medium. This is the case with the literary rhythm and the subjective camera. Octavio Paz's considerations regarding poetry's presence in a variety of contexts, productions, genres and media were used as a theoretical framework. Pasolini's Cinema of Poetry, which is consonant with Paz's theory, was also part of the framework adopted.

Keywords: Cinema of Poetry • Literature and Cinema • Pasolini • Ismail Kadaré • Walter Salles

Introdução

Desde o nascimento do cinema, este meio semiótico mantém relações com a literatura, seja através da *imitação* de técnicas do cinema pela literatura e vice-versa, ou de processos de adaptação de obras. Discutindo sobre esse processo, Cunha (2007) propõe o uso do termo *cinematização*, ao invés de adaptação, já que, segundo o autor, cinematização é um termo que, além de abarcar o conceito de tradução criativa, conseguiria abarcar todos os procedimentos utilizados no processo específico de transmutação de uma obra da literatura para o cinema. Analogamente, Hutcheon (2013) desenvolve sua teoria a respeito das relações intersemióticas também ressaltando o caráter único de cada uma das obras em diálogo, bem como a sua independência e os seus processos construtivos autônomos.

As obras que compõem o *corpus* da presente pesquisa podem ser analisadas a partir dessas concepções, pois, nesse caso, ambas possuem universos diegéticos distintos e que, mesmo assim, dialogam. As narrativas em questão relatam a história de famílias trespassadas pela violência, de jovens responsáveis por vingar as mortes dos irmãos e que buscam se desvencilhar do mecanismo da vendeta que envolve seus familiares. Mas, enquanto no livro de Ismail Kadaré a narrativa é construída em meio a um cenário gélido e inóspito do norte montanhoso da Albânia, a sua cinematização é construída tendo como espaço o sertão nordestino, de modo que as obras possuem a mesma fábula, havendo uma mudança de símbolos e figuras, além das necessárias mudanças semióticas decorrentes do processo de adaptação, conforme veremos.

O diálogo presente entre as obras se dá, segundo a nossa pesquisa, a partir da presença dos elementos poéticos tanto na construção do livro como na do filme. Dessa forma, a circularidade, o ambiente inóspito, a expressividade do espaço e sua correspondência com a psicologia dos personagens centrais, a metaforização e as construções alegóricas são elementos que ressaltam a autoreferencialidade e a metalinguagem dos textos fílmico e literário presentes nas duas obras.

Ressaltamos que nosso objetivo não é estabelecer uma comparação entre as duas obras a partir de uma suposta “fidelidade” entre as fábulas, mas, sim, analisar como acontece o diálogo a partir presença da poeticidade a partir de seus elementos construtivos. Para tal fim, utilizaremos, em um primeiro momento, teóricos como Brito (2006), Cunha (2007), Hutcheon (2013), Andrade (2010) e Campos (2015) para abordarmos os diálogos existentes entre a literatura e o cinema de maneira geral. Posteriormente, utilizaremos também a teoria de *Cinema de poesia* de Pasolini (1966) que se relaciona com o conceito de poesia definido por Paz (1982), além de autores como Savernini (2004), López (1986), entre outros, os quais também abordam questões relacionadas à poeticidade.

1 Entre a literatura e o cinema: os conceitos de adaptação, transcrição e cinematização

Uma das problemáticas da relação entre literatura e cinema diz respeito ao processo de adaptação da obra literária para a obra fílmica, bem como os inevitáveis diálogos que ocorrem entre ambas as artes. O primeiro fator a ser discutido a esse respeito é a própria denominação desse processo. Segundo Cunha (2007), o termo adaptação acaba por esvaziar as relações literatura *versus* cinema, pois não abarca todos os processos possíveis nos diálogos entre os dois meios semióticos, visto que *adaptar* sugere que uma das partes irá ceder para se submeter a outra estrutura.

Assim, existe uma inadequação no termo, já que adaptar sugere significados como moldar, ajustar, adequar, acomodar e carrega uma conotação equivocada para a obra resultante desse processo. Segundo o autor, isso comprova a ineficiência do termo. Dessa forma, o teórico formulou o conceito de *Cinematização* (CUNHA, 2007), análogo à *Teatralização*, termo usado para designar o processo de transformação de algum texto em uma obra teatral. Nesse caso, *Cinematização* seria o processo de construção de uma narrativa audiovisual que tem como “base” um texto literário.

Sobre *Cinematização*, Cunha (2007, p.13) afirma ser o termo que “melhor define a elaboração audiovisual que, para a construção de uma narrativa, lança mão de uma narrativa marcada pela literariedade”. O termo também é mais adequado, segundo o autor, pois designa não apenas um procedimento padrão, como faria o termo adaptação, mas, sim, os vários processos de construção de sentido ou da qualidade estética das obras, que dependem da análise para serem desvendados.

A *Cinematização* seria, portanto, um tipo de *transcrição*, termo cunhado por Haroldo de Campos (2015), que designa um tipo de tradução na qual o que está em discussão é a total reconstrução do objeto segundo o aspecto criativo. Assim, a possibilidade de adaptação não deve ser considerada pela “integridade de seu conteúdo, e sim quanto ao revolucionamento de sua forma” (CUNHA, 2007, p.14).

O caminho para o desenvolvimento do termo *Cinematização* veio da insatisfação com o termo tradução e sua ligação com a ideia de cópia, isto é, com a suposta necessidade de fidelidade. Dessa forma, termos como recriação, reimaginação, transtextualização (CAMPOS, 2015, p.78) foram utilizados como meio de definir o processo o qual chamamos comumente de tradução. Vale ressaltar também que a procura por um termo mais adequado que *tradução* está enraizada na própria definição do ato de traduzir, já que *tradução* está intrinsecamente ligada à ideia de fidelidade ao original e necessita-se de um termo que abarque aquilo que Campos (2015) chama de tradução poética. Segundo ele, a tradução deveria ser permeada pelo traço do tradutor, de maneira que esta seria uma nova obra.

Outro ponto importante sobre a tradução, segundo a perspectiva de Campos, é que “a operação tradutora está ligada necessariamente à construção da tradução” (CAMPOS, 2015, p.79). Assim, no caso das obras específicas do nosso *corpus*, percebe-se a necessidade de adaptar as figuras, imagens e sentidos da obra *original* para o meio cultural no qual a obra *Cinematizada* será inserida. Desse modo, é possível que o sentido geral da obra seja relativamente mantido, ao mesmo tempo em que os meios para se chegar a tal sentido sejam alterados, o que modificaria o significado final da obra.

Dessa forma, “original e tradução, autônomos enquanto ‘informação estética’ estarão ligados por uma relação de isomorfia e [...] serão diferentes enquanto linguagens, mas como corpos isomorfos serão iguais, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2015, p. 84-85). Portanto, o autor propõe que as obras sejam diferentes esteticamente, visto que podem suscitar seus significados de maneiras diferentes. Teríamos assim o processo de *transcrição* que, para o autor, deveria procurar representar o signo icônico da obra original a partir de seus próprios ícones, levando em consideração que o ícone é “aquele que é, de certa maneira, similar aquilo que ele denota” (CAMPOS, 2015, p 85). Assim torna-se necessário a reconstrução do signo, e de toda sua materialidade, com base nos signos já existentes e como eles constroem seus significados em determinado ambiente/cultura. Dessa forma, ao pensarmos *transcrição*, estamos pensando em um processo de repensar os signos, todas as construções simbólicas e as propriedades do significante.

Em síntese:

O processo de tradução na compreensão de Campos (2005) no que esse exige de recriação de informação estética, pede ao tradutor, além da decifração dos códigos profundos que regem a produção estética da linguagem, a capacidade de transformação desses códigos no idioma de chegada; o tradutor é, pois, criador [...] o tradutor criativo não é apenas transmissor de mensagem, mas acima de tudo criador de informação, e então insubmisso e transgressor (LOPES COSTA, 2019, p. 3).

Desse modo, a *transcrição* é um processo de criação que tem como base um exercício criativo de construção significativa que deve retomar significados já construídos por outrem. Tendo como base esse código já formado, o tradutor/transcriador cria os seus próprios processos significativos, buscando suscitar efeitos similares, mas com figuras diferentes. Entretanto, nesse ínterim, fica marcado a presença do tradutor, já que a tradução é uma obra à parte do original.

Faz-se necessário destacar, portanto, que nenhuma tradução é *inocente*, cada tradução traz em seu cerne a singularidade do autor. (LOPES COSTA, 2019, p.4)

Contudo, o processo de *transcrição* a qual se refere Campos (2015) é direcionado, em teoria, à literatura. É o autor mesmo que aborda, como dito acima, a isomorfia entre as obras adaptadas. Ou seja, a capacidade das obras de tornarem-se *iguais*, quanto a seu sistema semiótico.

Apesar disso, é importante ressaltar que as duas definições, a de Cunha e a de Campos, estão em consonância em relação à liberdade de construção da forma e do conteúdo, tratando a obra resultado da *cinematização* ou da *transcrição* como objeto autônomo. Entretanto, a definição de Campos ainda é incompleta devido a sua incapacidade de especificar a passagem de sentido da literatura para o cinema. De forma geral, tanto a definição de *Cinematização* quanto a de *Transcrição* podem ser reiteradas pelo pensamento baziniano, o qual afirma que o processo de adaptação pode promover um novo conceito da obra, mais móvel e mais aberto (BAZIN *apud* CUNHA, 2007).

Nesse sentido, a teórica Linda Hutcheon também problematiza o termo adaptação, dialogando com os conceitos de Cunha e de Campos. Isso porque Hutcheon aponta três questões sobre a adaptação como um processo, mas, sobretudo, como produto. Primeiro, a adaptação é uma transposição anunciada e pode envolver tanto uma mudança de mídia, mas também uma mudança de gênero, por exemplo. Segundo, a adaptação é um processo criativo e, como tal, sempre envolve uma reinterpretação ou recriação da obra original. Em terceiro, a adaptação é vista como uma intertextualidade, visto que relacionamos a adaptação a outras obras com as quais já temos contato.

Assim, Hutcheon (2013, p.29) afirma:

A adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecidas; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Dessa forma, Hutcheon refuta os problemas levantados por Cunha em relação ao termo adaptação. Entretanto, os autores estão em uníssono ao valorizar a autonomia da adaptação como produto. Nesse sentido, podemos ressaltar a concepção de Hutcheon, que aborda a adaptação não apenas como um termo teórico, mas como um processo e um produto.

2 O poético como elemento intersemiótico

No que diz respeito ao presente trabalho, acreditamos que a poeticidade é um elemento comum ao livro *Abril Despedaçado* (2007) e ao filme homônimo (2001), tendo como parâmetro as concepções de Pasolini (1966) e de Paz (1982), para quem a poesia pode ser encontrada em diversos meios semióticos e também em naturais. Existe, entretanto, uma diferença entre as

duas, já que a poesia de uma paisagem, por exemplo, não tem o *toque* da criação humana do mesmo modo como a poesia literária tem. O que acontece com a literatura é que as palavras sofrem modulações, alterações e adaptações para que, a partir de determinadas características, possam suscitar poesia.

Paz (1982) ainda destaca características tipicamente poéticas, que, em síntese, são formas e técnicas que se utilizam da auto-referencialidade da própria linguagem para, assim “de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se convertem numa forma peculiar de comunicação” (PAZ, 1982, p. 27).

Desse modo, podemos destacar a valorização da forma e da estrutura como repositório para a poesia. A linguagem, visual ou verbal, assume a possibilidade de não ser, necessariamente, comunicativa, pelo menos não do modo convencional que conhecemos. Essa linguagem comunicativa seria, de forma geral, a convencional, já decodificada e internalizada pelo público. Assim, ao assumir a poesia, a linguagem torna-se expressiva. Em seguida, além de expressiva e simbólica, torna-se imagem. Segundo Paz (1982, p. 119):

Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz, e que, unidas, compõe um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparação, símiles, alegorias [...]. Quaisquer que sejam as diferenças que os separa, todos têm em comum a presença da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou conjunto de frases.

Com isso, percebemos que a linguagem poética forma-se a partir de modalizações da linguagem, que buscam complementar-se a fim de formar um todo imagético a partir dos signos, tornando o texto mais expressivo e significativo, já que a poesia também é plurissignificativa.

Em seu estudo sobre a metáfora, Lopes cita Cohen ao tratar a poesia como “todas as combinações possíveis da linguagem” (COHEN *apud* LOPES, 1986, p. 7). Para o autor, a poesia age como um desvio (ou estranhamento) proposto pelo discurso literário, cinematográfico tendo em vista as normas e convenções de cada linguagem. A presença massiva de figuras de linguagens, como a metáfora e a comparação, costuma causar um estranhamento e, conseqüentemente, uma construção simbólica mais expressiva, do que a própria linguagem cotidiana, ainda que o poeta faça uso dos recursos possíveis da própria língua para construir a sua poesia, subvertendo-os. Dessa forma, os pensamentos destes teóricos estão em uníssono ao tratar da poesia como uma linguagem própria, com características próprias, que estão relacionadas com a estrutura formal da língua.

Assim, Lopes afirma que “há, pois, uma oposição marcada entre a neutralidade e o estranhamento com que nos deparamos com as palavras comuns de todos os momentos, e as ‘palavras difíceis’ estranhas ao uso diário, os barbarismos [...] metáforas” (LOPES, 1986, p. 14). Dessa forma, pode-se dizer que a linguagem poética, o ápice da literariedade, constrói-se a partir do estranhamento, conforme postulavam os formalistas russos. Portanto, pensar também

o uso da metáfora, por exemplo, como recurso poético, já que essa figura é plurissignificativa e metalinguística (JAKOBSON, 2010), pois o que está concretamente no enunciado adquire outras significações ao entrar em contato com o ambiente em que a obra é recebida, além disso, por a linguagem poética possuir conotações e significados diferentes, ela também faz uso da língua para chamar atenção para si mesma, tornando-se, também, autoreferencial.

No caso do cinema, Pasolini, em seu artigo sobre *A Poesia no Novo Cinema* (1966), sinaliza na mesma direção, contudo seu *corpus* traz a presença de uma linguagem poética no cinema. Para o autor, seria possível encontrar traços poéticos dentro das narrativas cinematográficas, construídas a partir de recursos estilísticos comuns à linguagem cinematográfica. O autor buscava teorizar e fazer um cinema novo e não convencional, fora dos padrões vigentes do que seriam as técnicas narrativas cinematográficas, tanto é que o *Cinema de Poesia* tem como uma de suas características mais marcantes o estar sempre em construção, já que é comum a nós, seres humanos, internalizar e convencionar, com o tempo, aquilo que é novo, remetendo, novamente ao conceito de estranhamento formalista.

Segundo Andrade (2010, p. 29-30,):

O conceito de *Cinema de Poesia*, que ocupa posição de destaque na produção de Pasolini, diz respeito, basicamente, a filmes que fogem das soluções cinematográficas da narrativa tradicional. Ao contrário desta, o *Cinema de Poesia* privilegia a forma, a construção e a polissemia de significados em detrimento da história em si. Com isso, ele transpõe a ênfase para o modo como o filme é construído, modificando a função, a intenção de procedimentos cinematográficos usuais.

Entende-se que, nesse ponto, a ênfase está não apenas no conteúdo do filme, mas, principalmente, em sua forma, nas soluções encontradas para a construção do filme em si, que busca chamar atenção para si próprio, de modo a fazer com que suas técnicas, seus procedimentos, sejam vistos, causando certo estranhamento no espectador.

A linguagem poética no cinema também privilegia o uso de metáfora, entre outras figuras de linguagem que, nesse caso, são construídas a partir de imagens para, assim, chegarem a sua significação como um todo. Sobre isso, Bressane, Guerra e Pizzini (1997, p. 12) afirmam:

Não possuindo um léxico conceitual e abstrato, o cinema é 'poderosamente metafórico; parte logo, com toda força, do nível da metáfora'. A carga poeticamente metafórica possível no cinema está sempre em estreita osmose com a outra natureza, aquela estritamente comunicativa da prosa.

Percebe-se, portanto, que a linguagem poética é metafórica não somente no nível da linguagem escrita, reiterando a afirmação de Paz de que a poesia não é exclusiva à literatura. Na mesma citação, ressalta-se a relação entre a expressividade poética e a narratividade da prosa, que o *Cinema de Poesia* permeia em maior ou menor grau. Entretanto, a obra artística precisa, inevitavelmente, possuir algum grau de referencialidade com a realidade convencional para que seja entendida. Desse modo, o *Cinema de Poesia* de Pasolini se utiliza de signos da própria realidade para construir a linguagem poética de seus filmes.

3 Narrativas literárias e fílmicas

Abril Despedaçado retrata a vida de Gjork, um rapaz que se vê obrigado a *limpar* a honra da morte do irmão por conta de uma vendeta de quase setenta anos entre sua família e o clã dos Kryeqyq. Acompanhamos na narrativa as horas antecedentes à vingança perpetuada por Gjork e o período posterior, quando as famílias estão em trégua. Após essa, Gjork estaria marcado para morrer.

Percebemos que a vida do personagem aos poucos se entrelaça a do casal Bessian e Diana, recém-casados que querem passar a lua-de-mel no norte montanhoso da Albânia, na mesma região de Gjork. Ressaltamos, por exemplo, a possibilidade de pensar que a vida de todos os personagens é moldada, ao longo da narrativa, pelo *Kanun*, um conjunto de leis orais que atravessam gerações no Norte e nas montanhas albanesas. Esse código de conduta, como podemos chamá-lo, dita regras sobre todos os aspectos da vida das pessoas, desde o casamento, divisa de terras e, sobretudo, sobre a morte, já que, se alguém é assassinado, a família do falecido tem o dever de vingá-lo. Essa ação, entretanto, gera um novo direito de vingança, em um ciclo vicioso de assassinatos.

Como já mencionamos, a história tem início com Gjork vingando, contra a sua vontade, a morte do irmão e matando o inimigo da família. Nessa ocasião, temos o primeiro contato com o espaço em que a narrativa acontece. Pensar nos espaços da obra em questão é de fundamental importância, pois ela está além de representar apenas o espaço geográfico no qual a história acontece. Na verdade, temos contato diretamente com a atmosfera que é criada a partir do espaço gelado e inóspito que circunda os personagens, e que se torna, ao longo do texto, cada vez mais expressivo. No início da narrativa, o narrador apresenta a primeira impressão sobre o espaço ao dizer:

Lentamente a mira do fuzil deslizou, ao longo da estrada, por restos de neve que não derreteria. Os pastos mais adiantes estavam pontilhados por romãzeiras silvestres. A ideia de que aquele era um dia extraordinário lhe passou, nebulosa, pela mente. O cano da arma se moveu de novo, no sentido inverso, das romãzeiras para os restos de neve. O que ele chamava dia extraordinário já se reduzia àqueles restos de neve e àquelas romãzeiras silvestres, que pareciam esperar desde o meio dia para ver o que ele iria fazer. [...] Não tinha condições de pensar. Apenas sentia hostilidade para com as rameiras e os restos de neve, como se, sem eles, fosse mais fácil abandonar a tocaia. Acontece que ali estavam, testemunhas caladas, e ele não iria embora. (KADARÉ, 2007, p. 7 - 8)

Nesse ponto, é perceptível notar a presença do espaço como um ser que vive e que está sempre à espreita, a vigiar e julgar as ações dos personagens. Esse fator é enfatizado pelos elementos do frio e do gelo, os quais reforçam a sensação de aspereza do ambiente inóspito e introspectivo. Nesse sentido, a falta de vida causada pelo frio extremo age como correlativo à vida dos personagens, desprovidas de qualquer sentimento contrário à indiferença e à rigidez do gelo. Podemos citar também a breve menção do personagem ao dia que poderia ter sido extraordinário, mas logo se desfaz junto com a neve. A ideia do personagem de que o espaço que o circunda seria, em certo ponto, afável e acolhedor não é, como diz o personagem, firme ou palpável, mas, sim, efêmera.

LINHA D'ÁGUA

Existe nesse trecho, e na narrativa como um todo, uma relação de similaridade entre os sentimentos de Gjork e a forma como o espaço é descrito, ou seja, uma homologia estrutural (GONÇALVES, 1994) entre os dois. Essa representação do espaço torna-se mais poética à medida que se torna mais expressiva. No trecho em questão, por exemplo, a poeticidade está mais relacionada ao uso do espaço como metaforização da mente do personagem. Além disso, nesse ponto se inicia o processo de figurativizar o espaço como uma personagem à parte, que será sempre similar a Gjork.

Também é perceptível, durante a narrativa, a repetição de paisagens, montanhas e caminhos, todos iguais. Inclusive, a narrativa torna-se, muitas vezes, labiríntica ao mostrar os personagens sentindo-se perdidos em um ambiente que parece fora do tempo e do espaço. Elementos como a neblina, que vai ficando cada vez mais espessa conforme eles sobem a montanha, no espaço mítico do Rfrash, o céu vasto, a sombra das montanhas, a falta de orientação temporal, reforçam esse caráter de devaneio e ilusão, retomando a relação com o labirinto desnorteador. Portanto, a percepção dos personagens é influenciada pelas montanhas, confundindo seus sentidos, assim, frequentemente eles não sabem o que é real e o que é imaginário. Isso é ressaltado pelos pensamentos dos personagens que acabam vagando pelas montanhas, perdendo-se no espaço e nos próprios pensamentos. Podemos perceber isso no seguinte trecho:

Sob a chuva miúda, sucediam-se quebradas sem nome, ou cujos nomes ele não conhecia, um após outras, descarnadas e triste. As cristas dos montes mal se distinguiam por traz delas, mas o nevoeiro era tamanho que facilmente se acreditava ver, através de seu véu, a silhueta pálida de uma única montanha, multiplicada como numa miragem, e não um amontoado de cumes, um mais descalvado que outro. (KADARÉ, 2007, p. 21)

Percebe-se que o espaço gélido das montanhas pelas quais Gjork passa assume um estado de hostilidade para a contemplação dos viajantes. Pensemos, portanto, no paralelo entre a característica de “descarnadas” e a austeridade causada pelo frio extremo, já que essa semelhança reforça a ideia de um espaço sem a capacidade de desenvolvimento de vida.

Em suma, a paisagem que se desenrola frente a Gjork é sempre repetitiva, intensificada pela constante neblina. A expressividade do espaço, nesse caso, além de ser retomada pelo gelo também é reforçada pela presença das montanhas gigantes que se confundem entre si, às vezes tornando-se uma só, outras vezes várias, e dando a impressão de estarem acima de todos, quase como um não lugar devido à sua aparente irrealidade. Nesse processo de adentrar nas montanhas, de subir cada vez mais, entra em debate as contradições entre o que é palpável e o que é subentendido, entre o efêmero e o concreto, já que a mente do personagem está em constante devaneio. Conforme adentra no espaço do Rfash, mais mítica e abstrata a realidade se torna.

Assim, quando o narrador fala, “aqui e ali, em meio a bruma, surgiam novos montanhesees solitários que, como ele, viajavam para algum lugar. Ao longe, davam a impressão de não ter nome nem substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso (KADARÉ, 2007, p. 21).

É como se o próprio Rfash desumanizasse as pessoas, tornando-as parte daquele limbo. Um espaço sem nome, localização e até mesmo sem concretude. Assim como essas pessoas, Gjork também se tornava mais um em meio aquele ambiente, logo, quando mais se adentrava naquele espaço, mais deixava de ser ele mesmo. Existe, na representação do espaço, nesse sentido, uma tentativa não de adaptação entre *espaço versus personagens*, mas uma espécie de *osmose*, onde um some em meio ao outro. Nesse caso, espaço e personagens se fundem em um único ambiente nebuloso, inóspito e cada vez mais abstrato.

Outro fator poético da narrativa é a insistência de Gjork em ficar rememorando as regras do *Kanun*, suas ordens e histórias orais envolvendo o sistema de leis, dando um “ritmo” específico, obsessivo, ao texto por meio da reiteração constante de temas. A repetição do personagem toma maiores proporções quando são acrescentadas na narrativa as descrições do espaço que, na maioria das vezes, como já abordado, é sempre igual, estático e fugidio, metaforizando a figura do *Kanun*. Assim, o personagem tem a sensação de estar andando em círculos, o que torna a narrativa extremamente metafórica, uma vez que esse labirinto físico do espaço também representa a circularidade das regras do *Kanun*, paradoxalmente concreto e imaterial, como a descrição das montanhas.

A repetição da palavra *Kanun*, nome do código de honra albanês, portanto, pesa sob os personagens como algo intocável, imóvel e imutável. Este termo é *transposto* na imagem do espaço, com a descrição das montanhas gigantescas, igualmente imponentes, fixas e opressoras. A narrativa, ao repetir a palavra *Kanun*, nos informa que ele é quase uma entidade que paira sob a população do *Rfash*. Todas as referências ao código de honra são feitas através do Gjork, que sabe todas as regras a ele impostas e, por isso, entende que não pode se desvencilhar delas. Além disso, o fato de toda a narrativa sempre voltar ao mesmo lugar, isto é, à palavra *Kanun*, ressalta, como já afirmamos, a circularidade presente na história que é figurativizada pelo espaço.

A narrativa sofre apenas uma bifurcação, fora do aspecto circular, quando o jovem Gjork encontra os recém casados Bessian e Diana, em lua de mel. O casal age como contraponto ao destino do personagem o qual, por causa do encontro com o diverso, representado pelo casal, vislumbra a possibilidade de uma vida livre da sombra do *Kanun*. Entretanto, o final trágico do personagem age como *lembrete* do sistema no qual é aprisionado. Quando ele morre, no meio de abril, sem fugir das montanhas e sem reencontrar Diana, a quem procura insistentemente durante seus últimos dias de vida, a história dele e sua tentativa de escapatória são engolidas pelo *Kanun*, tornando-se parte do ciclo. O reencontro com Diana seria a sua redenção, assim como o atestado de que ele havia quebrado o círculo de morte causado pelo *Kanun*.

Quando falamos sobre a narrativa filmica de *Abril Despedaçado* (SALLES, 2001), precisamos levar em consideração as mudanças estruturais feitas pelo diretor na ambientação da narrativa: enquanto o livro é ambientado no norte da Albânia, o filme é ambientado no sertão nordestino. No caso do filme, o personagem central é Tonho, e é ele quem deve realizar a vingança pela morte do irmão contra a família que o matou, até que encontra Salustiano e Clara,

dois artistas de circo itinerantes. Posteriormente, Clara e Tonho acabam se envolvendo romanticamente. Existe ainda um outro personagem de destaque na narrativa fílmica, Pacu, irmão mais novo de Tonho, que está na narrativa como um contraponto à forma como a estrutura social é organizada na narrativa.

No processo de cinematização, percebe-se que a circularidade é representada não pela repetição do termo *Kanun*, na verdade inexistente nessa obra, mas pela construção de figuras imagéticas que remetem à circularidade e à repetição. Exemplo disso é a cena inicial, na qual é focalizada a bolandeira da família vista de cima, pesando sobre os personagens, enquanto esta gira sem parar. A bolandeira funciona com a força dos bois, que devem ser alimentados e colocados a andar em círculos, fazendo a máquina moer a cana. As engrenagens desse sistema funcionam perfeitamente bem, moendo e moendo, desde que todos cumpram com o seu papel. Inclusive, nessa parte da narrativa, o personagem Pacú, declara que a função deles ali é apenas manter a bolandeira girando, sendo impossível parar. A metáfora aqui é explícita: a bolandeira serve como representante simbólico da condição dos personagens e da sociedade, sobretudo no que diz respeito ao sistema de vingança ao qual os personagens são submissos.

O sertão estático, sem vida e inóspito, é o equivalente *transcrito* do gelo, já que o espaço, em ambas as narrativas, age como uma extensão da psicologia dos personagens. Nesse caso, a aridez e a esterilidade da secura do sertão remetem à esterilidade do gelo do mesmo modo como ambos os ambientes são extremos. No caso da narrativa fílmica, a secura do espaço, juntamente com os grandes planos estáticos, com enquadramentos por vezes *desajustados*, são técnicas estilísticas usadas para conferir à seca o mesmo teor inóspito que é dado ao gelo na narrativa literária.

O espaço nas narrativas, como já foi dito, serve não apenas como localização geográfica, mas como uma *extensão* expressiva dos sentidos da narrativa. Dessa forma, o espaço no filme torna-se onírico e com características surreais, ligadas ao sonho, visto que o personagem Tonho vaga pelo espaço do sertão, sem rumo aparente, pelo menos no início da narrativa, contemplando as paisagens iguais e estáticas. Isso nos remete a Pasolini (2000), para quem a *língua da realidade* seria comum tanto aos sonhos quanto ao cinema. Para o cineasta italiano, este é simultaneamente objetivo, por fazer uso tanto dos elementos da realidade sensível, quanto onírico, dada a sua relação com a linguagem metafórica dos sonhos. Essa seria, inclusive, muito mais abundante no *Cinema de Poesia*.

As paisagens sempre iguais pelas quais Tonho vaga, bem como os caminhos tomados sempre na mesma direção, tudo ressalta o movimento circular inabalável da narrativa dos personagens. Juntando-se a esse fator, podemos citar os planos abertos do horizonte imóvel durante todo o filme, como um lembrete aos personagens de que os costumes dos quais ambos fugiam eram antigos e inabaláveis, não obedeciam às vontades humanas, eram estáticos, perdidos na passagem do tempo.

Existe, entretanto, uma quebra dessa circularidade que, no caso do filme, não é feita apenas a partir de um relacionamento amoroso, ou a possibilidade dele, como é na narrativa literária. Isso porque, no filme, a tragicidade é transformada em possibilidades de mudança. Isso acontece aos poucos e a partir de alguns elementos. Podemos citar, por exemplo, a própria existência de Pacu, personagem que não existe no romance e que é um contraponto à narrativa ao fantasiar com um mundo de possibilidades, liberdade e histórias felizes, como era o caso da história que ele inventava ao olhar as páginas de um velho livro de histórias. Esses fatores, entretanto, destoavam da realidade se comparada ao destino dos seus antepassados.

Também sempre foi Pacu que estimulou Tonho a deixar aquele lugar, a desistir da vingança e quebrar o ciclo de morte na família. Portanto, é sempre a partir de Pacu que um destino diferente, uma bifurcação no caminho, aparece. E é por causa dele que Tonho segue essa bifurcação, quebrando a circularidade da narrativa. Por último, é pelo sacrifício de Pacu, ao morrer pelo irmão, que Tonho fica livre.

Em inúmeras cenas do filme, a figura da água representa a possibilidade de redenção. Ao fim do filme, por exemplo, quando Tonho consuma seu amor com Clara e, logo após, quando Pacu se sacrifica pelo irmão, está chovendo. Depois disso, quando Tonho finalmente vai embora, tomando novas e desconhecidos caminhos, ele encontra o mar. Nesse ponto, o filme que era composto por tons quentes, fortes e desacolhedor torna-se majoritariamente branco, com tons frios, sugerindo um ambiente de calma e transcendência. É importante citar que aqui o contraponto entre a seca e o mar, entre os tons quentes e frios, representam a redenção e a libertação da personagem em relação ao sistema opressor em que vivia, não em relação a velha oposição entre sertão *versus* litoral tão comum à tradição de filmes sobre sertão. Esse contraponto, apesar de ser representado pelo espaço, serve como figura imagética e metafórica, reforçando o caráter poético do filme.

Sobre isso, é comum à linguagem poética sobrepor a expressividade à narratividade, de forma que, quando o personagem está em momentos de devaneio, a linguagem também assume um tom onírico, aspecto que também relacionamos com o *Cinema de Poesia* de Pasolini, já que as imagens ganham novos contornos e significados ao se sobreporem junto a narrativa fílmica num todo coeso e significativo.

Podemos citar, nesse sentido, a imagem do sangue que, na narrativa, assume um papel metafórico e dicotômico ao ser entendido como sinal de morte, mas também de vida. O sangue, na narrativa, é visto como “um ser” que, junto com a vendeta, torna-se o sentido da vida daqueles personagens, mas que também virá a ser a morte. Isso porque a dívida de sangue, como é chamado quando alguém mata outra pessoa, se arrasta por todas as gerações, salvo raros casos de trégua ou perdão.

Sobre o filme, podemos evocar o argumento de Pasolini, que afirma:

Neste caso (do cinema de poesia), sente-se a câmara, e por boas razões. O uso alternado de objetivas diferentes, uma 25 ou 300 sobre o mesmo rosto; o

esbanjamento de zoom, com suas objetivas que parecem se colar às coisas dilatando-as como pães fermentados demais; os contraluzes contínuos e fingidamente casuais com os seus deslumbramentos na câmara; vacilantes movimentos manuais de câmara; os carros exagerados; a montagem errada por motivos expressivos; as ligações irritantes; a imobilidade interminável sobre uma mesma imagem etc., etc. todo este código técnico nasceu quase que por intolerância às regras, em virtude de uma necessidade de liberdade irregular e provocadora, de um gosto autêntico ou delicioso pela anarquia (PASOLINI, 1966, p.287).

Assim, no filme podemos destacar, por exemplo, os longos planos estáticos que, ao mesmo tempo suscitam a ideia de liberdade, também oprimem os personagens, justamente por lembrar-lhes a grandeza do próprio código de honra que os prende. Podemos citar também a presença constante da “subjetiva indireta livre” que, segundo Pasolini (1966), age como o discurso indireto livre na literatura. Essa câmera segue o personagem, assume seu ponto de vista e transmite, a partir de imagens, o pensamento do personagem, em maior ou menor grau, justificando a manipulação de procedimentos técnicos-estilísticos não convencionais.

O ponto de vista adotado na narrativa também é o dos personagens, de modo que a câmera e o olhar dos personagens se confundem, o que aumenta a expressividade da cena. Um exemplo disso na narrativa é a cena em que Tonho gira Clara em uma corda. A imagem é vista de baixo pra cima, pelo ponto de vista de Tonho, e podemos ver os giros da personagem, que ficam cada vez mais rápidos e Clara, mais veloz, até que a o dia acaba e chega a noite e ela volte para o chão. Essa cena é particularmente expressiva pois figurativiza em imagens a forma como Tonho enxerga Clara, livre e desprendida da terra, o contrário dele. Essa situação é comum ao *Cinema de Poesia*, que privilegia a expressividade em detrimento da narrativa.

Conclusão

Percebeu-se com o trabalho que são muitas as questões quando nos referimos ao processo de adaptação entre obras de meios semióticos distintos. A problemática inicia-se, por assim dizer, na própria definição do processo, já que os termos utilizados são, na maioria das vezes, ou incompletos para se referir ao processo, ou são esvaziados na busca pelo correlato entre obra e adaptação. Entretanto, em uníssono com Hutcheon (2013), cremos que a adaptação é tanto processo como produto, dessa forma, precisa-se observar a adaptação como uma obra independentemente daquela que lhe deu origem. Além disso, entender a adaptação como também um produto nos leva por um caminho menos perigoso que é o de julgar uma adaptação simplesmente pela sua fidelidade ao material primário, nesse caso particular, o livro.

Além disso, tentou-se contemplar também o valor poético de cada obra, entendendo poesia e poético como categorias possíveis de análise e rastreamento dentro de cada obra a partir de características perceptíveis estrutura e formalmente. Esses traços poéticos são, em sua maioria, relacionados ao uso que o escritor/criador faz das palavras e, no caso do cinema, das imagens, buscando, em princípio, o estranhamento entre leitor/espectador e obra. Essas

LINHA D'ÁGUA

características poéticas podem ser localizadas em cinema, literatura, músicas, ou outros tantos meios que tenham na linguagem formas de estilização.

Por fim, percebeu-se que ambas as obras, assim como nossa hipótese previu, possuem traços poéticos em maior ou menor grau, e que esses traços, primeiro, intensificam a significação geral das obras e, segundo, podem ser esmiuçados para entendermos como funcionam. Também se percebeu que, como a poesia está em todos os meios semióticos, foi possível utilizar de recursos estilísticos para suscitar os mesmos significados de uma obra em outra.

Portanto, ainda que os signos tenham sido distintos, a universalidade da obra continuou a mesma. É importante ressaltar que, no caso das obras analisadas, a troca de signos (frio por calor, montanhas pelo plano, céu nublado por céu azul etc.) não só auxiliou na construção da poesia no filme, como também ressaltou, à luz do que propõe Hutcheon (2013), caráter independente da adaptação.

Financiamento

Francisco Heitor Pimenta Patrício à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap) pelo financiamento da pesquisa “O poético nas relações intersemióticas”.

Referências

- ABRIL Despedaçado. Direção de Walter Salles. Roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Porto Alegre: Lumiere; Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2001, 105 m.
- ANDRADE, A. C. N. B. de. *Trans-formações (a)temporais em Il Decameron: de Pasolini a Boccaccio*. 2010. 226. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.
- BRESSANE, J.; GUERRA, R.; PIZZINI, J. *O eu da arte é fora de si*. Cinemais. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.33, 1997.
- BRITO, J. B. de. *Literatura no Cinema*. São Paulo; Unimarco, 2006.
- CAMPOS, H. de. *Transcrição / organização* Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- COHEN, J. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.
- CUNHA, R. *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema*. 1. ed. Brasília: Editora Círculo de Brasília, 2007.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LINHA D'ÁGUA

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p.150-207.

LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.

LOPES COSTA, A. C. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri. *Letrônica*, 12(1), p. 1-11, 2019. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2019.1.32201>

KADARÉ, I. *Abril Despedaçado*. 1 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PASOLINI, P. P. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, n.7, 1966, p.267-287.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Erético*. Milano: Garzanti, 2000.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*, tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAVERNINI, E. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Artigo / Article

A posição das imagens - Texto, fotografia e cinema. Didi-Huberman sobre Benjamin, Brecht e Pasolini

The position of images - Text, photography and cinema. Didi-Huberman on Benjamin, Brecht and Pasolini

Marcelo Cordeiro de Mello 

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

marcelocmello@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6880-7503>

Recebido em: 30/09/2021 | Aprovado em: 02/03/2022

Resumo

Neste artigo, exploramos o diálogo entre o dramaturgo Bertolt Brecht e o cineasta Pier Paolo Pasolini a partir da interpretação do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Nossa análise se inspira em diferentes estudos de Didi-Huberman sobre cada um desses dois artistas: no caso de Brecht, o longo ensaio *Quando as imagens tomam posição* analisa obras brechtianas que misturam texto e fotografia. Procuramos traçar paralelos entre esse ensaio e a análise feita, também por Didi-Huberman, em duas conferências sobre o filme *La rabbia* de Pasolini, um documentário poético. Ao longo de nosso artigo, exploramos de forma mais ampla diversos conceitos do pensamento de Didi-Huberman sobre a relação entre texto e imagem, e sobre os reposicionamentos e as permutações entre imagens (especialmente as imagens históricas), procurando concatenar os diferentes trabalhos de Didi-Huberman com as obras de Brecht e Pasolini. Utilizamos conceitos de Didi-Huberman como montagem, sobrevivência e dessemelhança, entre outros.

Palavras-chave: Texto e imagem • Fotografia • Cinema • Montagem • Sobrevivência

Abstract

In this article we examine the interchange between playwright Bertolt Brecht and filmmaker Pier Paolo Pasolini according to the interpretation of philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. Our analysis draws on several studies by

Didi-Huberman on each of these two artists: in the case of Brecht, the long essay *When Images Take Positions* analyzes Brecht's works that mix text and photography. We attempt to draw parallels between this essay and Didi-Huberman's analysis in two conferences, of Pasolini's *La rabbia*, a poetic documentary. More broadly, in our article, we explore various concepts of Didi-Huberman's thought on the relationship between text and image, and on the repositioning and permutations between images (especially historical images), and attempt to connect Didi-Huberman's work with the works of Brecht and Pasolini. We use Didi-Huberman's concepts such as montage, survival and dissimilarity, among others.

Keywords: Text and image • Photography • Cinema • Montage • Survival

Introdução

Neste artigo, exploramos o pensamento de Georges Didi-Huberman a respeito da obra de dois artistas: Bertolt Brecht e Pier Paolo Pasolini. As obras desses dois intelectuais atentos às questões de sua época têm inúmeros pontos de diálogo. Ambos manifestam a preocupação com seu tempo histórico, minimizando a pretensão universalista. Artistas engajados, os dois consideram (com Benjamin) que a função do artista é dar o grito de alerta para não repetir os erros da História. Ambos procuram identificar as repetições na História, conferindo atualidade até mesmo à tragédia grega (Brecht com *Antígona*, Pasolini com *Édipo* e *Medéia*). Dito isso, a partir da ideia de montagem, central na obra de Didi-Huberman, exploraremos algumas obras de Brecht e de Pasolini que são estruturadas justamente a partir da montagem de elementos visuais e textuais.

Na primeira parte do artigo, abordaremos a leitura de Didi-Huberman de duas obras do dramaturgo Bertolt Brecht, que deu origem ao livro *Quando as imagens tomam posição*. Nessas duas obras de Brecht aqui tratadas, a palavra escrita é vinculada a imagens. Na segunda parte deste artigo, por sua vez, discutiremos a análise que Didi-Huberman fez sobre uma obra do cineasta Pier Paolo Pasolini em duas conferências proferidas em 2013, ambas a respeito do filme *La Rabbia*: nele, a linguagem visual do cinema é utilizada em paralelo com um suporte verbal-textual. Assim, transitando entre literatura, fotografia e cinema, guiados por alguns conceitos-chave do pensamento de Didi-Huberman, discutiremos como a mudança de contexto dos elementos textuais, fotográficos ou audiovisuais – sobretudo das imagens históricas – acarreta uma mudança de sentido, em que cada elemento passa a ser contaminado pelo sentido do seu entorno.

1 A montagem textual e visual em duas obras de Brecht

Vejamos a seguir como se configura a relação entre texto e imagem em duas obras de Brecht, tendo como ponto de partida a interpretação do pensador Didi-Huberman.

1.1 A posição das imagens

No livro *Quando as imagens tomam posição*, o pensador Georges Didi-Huberman analisa duas obras de Bertolt Brecht que misturam imagem e texto: seu *Diário de trabalho* e o *Abecedário da guerra*. Didi-Huberman se apoia (como já havia feito outras vezes) em Walter Benjamin, desta vez centrando-se no diálogo entre Benjamin e Brecht. Além de ter sido amigo próximo de Brecht, Benjamin é considerado por Didi-Huberman o melhor comentador de Brecht em seu tempo. Os dois amigos partilhavam o gosto por jogos como o xadrez e o go chinês, em que a função das peças varia de acordo com seu posicionamento dentro do espaço do tabuleiro. A noção de permutação será importante para entender estas obras de Brecht, em que a montagem funciona como jogo dialético e alegórico. Mas de que tratam estas duas obras não-dramatúrgicas de Brecht, pouco conhecidas e raramente estudadas?

A primeira delas é o diário mantido por Brecht durante seu exílio a partir do ano de 1938. Porém, não se trata de um diário de cunho pessoal, mas sim de uma espécie de laboratório no qual Brecht desenvolve suas criações artísticas, por meio de anotações que funcionariam como orientações para trabalhos futuros. Neste *Diário de Trabalho* (título original: *Arbeitsjournal*), Brecht mescla a palavra escrita a diversas imagens retiradas da mídia impressa da época.

Já a outra obra brechtiana da qual trata Didi-Huberman, o *Abecedário da guerra* (título original: *Kriegsfibel*), é uma obra artística concluída (e não uma mera anotação para projetos futuros). Publicado (não sem dificuldade) em 1955 na Alemanha Oriental, o livro é composto da seguinte forma: imagens de várias origens, mas principalmente fotografias de jornais do período da Segunda Guerra Mundial (acompanhadas de suas legendas originais), são seguidas de um curto poema satírico, um epigrama escrito por Brecht. Assim, o texto poético funciona como comentário, aludindo ou “dando voz” às fotografias, que representam cenas históricas contendo personagens anônimos (como soldados ou trabalhadores) ou personalidades políticas como Churchill ou Hitler.

Tido com frequência como exemplo do escritor engajado, Brecht manifesta nestas duas obras o seu engajamento político mais antigo: o pacifismo e o antibelicismo. Conta-se que, aos dezoito anos, Brecht manifestou sua postura claramente antimilitarista num exame escolar, o que quase lhe rendeu uma expulsão: comentando os versos de Ovídio “*Dulce et decorum est pro patria mori*” (“Doce e honroso é morrer pela pátria”), Brecht escreveu: “Se a morte chega na cama ou no campo de batalha, sempre é lamentável. Essa gente que não tem cérebro e fala sobre entregar sua vida é a primeira a tentar escapar assim que a morte se aproxima” (BRECHT, 1999, p. 190). Pouco depois, já durante a primeira Guerra Mundial, Brecht decide estudar Medicina para escapar do campo de batalha. Para cumprir sua obrigação com o serviço militar, ele é obrigado a trabalhar num Hospital de guerra, experiência que marcará profundamente sua sensibilidade artística, como se percebe nessas duas obras abordadas por Didi-Huberman.

Em resumo, as estruturas dessas obras poderiam ser descritas da seguinte forma: Brecht recorta imagens dos jornais do período da guerra e as dispõe sobre o papel, colando-as. Além de manter o texto da legenda original, ele acrescenta textos de sua própria autoria.

Um tanto brechtianamente, Didi-Huberman inicia sua reflexão com um questionamento bastante *distanciado* em relação ao corpus por ele escolhido. Afinal, que sentido teriam o *Diário de Trabalho* e o *Abecedário da guerra* de Brecht? Seriam uma livre associação artística, uma hipótese antropológica, um rascunho dramático, um repertório de gestos fundamentais...? Ou uma reflexão histórica? Sem excluir os seus múltiplos sentidos, Didi-Huberman propõe que estas duas obras de Brecht sejam lidas como uma alternativa ao saber histórico padrão – uma forma de *conhecimento por meio da montagem*.

Estas duas obras de Brecht são, portanto, comparáveis ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a quem Didi-Huberman já dedicou vários estudos, em especial *Atlas e A imagem sobrevivente*. Aliás, a experiência da guerra também foi determinante para Warburg, cujo *Atlas Mnemosyne* nasce em reação à destruição da guerra e ao absurdo daquele momento histórico. Tanto com Warburg quanto com Brecht, estamos diante do problema da memória e do olhar sobre a História, que nos leva a repensar e re-montar – politicamente e poeticamente – o horror da História. Como enfatiza o nome da coleção em que foi publicado este livro de Didi-Huberman (“O olho da história”), tanto no exemplo de Warburg quanto de Brecht, o saber histórico é levado além da História: “L’Histoire avec sa grande hache” (PEREC, 2013, p. 17) – para citar o trocadilho intraduzível usado por Georges Perec em sua autobiografia, em que a História com letra maiúscula é comparada a um machado que dilacera o tempo. Desta maneira, a partir dessa História dilacerada, as imagens *remontadas* tornam-se capazes – graças a sua disposição no espaço do papel – de enunciar posicionamentos ideológicos, *desmontando* a ideologia subjacente às imagens históricas originais. Assim, a forma ressignifica o conteúdo, e o contexto redefine os sentidos do texto.

Por meio desta composição (que é também decomposição, já que toda montagem é uma desmontagem de uma forma anterior), são revelados motivos, sintomas e relações transversais aos acontecimentos históricos. Vejamos aqui, de passagem, um exemplo contrastante: no livro *Ensaio sobre Fotografia*, Susan Sontag se propõe a falar da história vista pela fotografia. Sua proposta se opõe à de Warburg e Brecht, que propõem uma abordagem da história por meio da (re)montagem de imagens fotográficas – dispostas como peças sobre um tabuleiro. Warburg e Brecht parecem fazer eco à afirmação de Benjamin de que o pensador e o historiador teriam por função política primeira a de utilizar sua memória para “advertência dos incêndios” vindouros (a esse respeito, veja-se, por exemplo, LÖWY, 2005). Observe-se, de passagem, que o problema histórico também é um interesse recorrente de Didi-Huberman. Neste livro, aparecem alguns questionamentos de sua publicação anterior, *Images malgré tout*, que trata da representação do drama histórico da Shoá.

Voltando a Brecht, tanto no *Diário de trabalho* quanto no *Abecedário*, percebemos que o autor aborda a questão do olhar e da leitura crítica das imagens. Talvez seu objetivo fosse

formar um leitor-espectador que pudesse se “emancipar” (para usar o termo de Jacques Rancière (2012)) da doxa e da leitura dominante das imagens – imagens do cotidiano jornalístico, mas também imagens históricas. Em ambas as obras, Brecht não abre mão da exigência histórica, embora procure dar a ela uma dimensão estética que não pertence à História tradicional, manifestando abertamente seu posicionamento político. A associação das imagens parece ser movida menos pela semelhança (isto é, pela harmonia, a proximidade, a “rima visual”), e mais pela dessemelhança, ou seja: pela desarmonia, incompatibilidade e discrepância, por seus contrastes e rupturas. O termo dessemelhante (*dissemblable*) já havia sido usado por Didi-Huberman para se referir à obra de Georges Bataille e a imagens da revista *Documents* (editada por Bataille).

Percebemos, portanto, que a operação de Brecht é dialética: retirar essas imagens de seu contexto original, operando uma desmontagem do tempo histórico. Didi-Huberman utiliza a metáfora de um relógio, cuja engrenagem pode ser desmontada e depois remontada. Naturalmente, o símbolo do relógio remete ao tempo histórico. De forma análoga, caberia ao leitor-espectador partir deste repertório de imagens brechtianas para remontar o tempo histórico, pondo assim o relógio em funcionamento novamente – depois de desmontada a “engrenagem” da ideologia dominante. É o que ocorre, por exemplo, quando Brecht escolhe montar lado a lado estas três imagens: 1) o papa Pio XII fazendo o gesto da bênção; 2) o marechal nazista Erwin Rommel observando um mapa; e 3) um grupo de mulheres observando uma vala comum deixada pelos nazistas na Rússia (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 75). Didi-Huberman considera que

Esses três acontecimentos separados no espaço são, com efeito, exatamente contemporâneos. Eles procedem de uma história. Sua montagem nos mostra como um chefe religioso só abençoa o mundo lavando as mãos das injustiças que passa em silêncio; como, às mãos erguidas do papa, faz eco a vareta que Rommel aponta autoritariamente sobre o mapa, designando certamente o lugar que ele quer atacar; e como, a esses dois gestos de poder (religioso, militar) respondem os gestos de sofrimento e lamento daquelas que não têm mais nada, essas mulheres russas que desenterram e beijam tragicamente seus mortos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72-74).

Vemos aqui que a montagem une e, ao mesmo tempo, confronta. Uma vez dispostas sobre a superfície, as imagens passam a se atrair ou se opor, levando o leitor-espectador a circular por entre elas, revelando elos improváveis. Como resume Didi-Huberman, são “três imagens desiguais reunidas para levantar uma questão” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131).

Didi-Huberman aponta uma convergência entre essas obras de Brecht e um ponto do pensamento do “filósofo da utopia” Ernst Bloch (embora reconheça divergências alhures). Bloch define a montagem como um “catálogo de coisas afastadas, de conteúdos que não encontram lugar no sistema de conceitos masculino, burguês, religioso” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123). Desta forma, a montagem é capaz de separar coisas que estavam reunidas e conectar coisas que estavam separadas.

1.2 Anacronismo

O Anacronismo é um conceito básico do pensamento de Didi-Huberman, importante elemento para observar o funcionamento do processo de desmontagem da história.

A oscilação entre duas temporalidades remete a um procedimento brechtiano por excelência: o estranhamento. Por exemplo, ao buscar sua inspiração no teatro tradicional chinês, Brecht procurava criar um efeito de estranhamento causado pela distância (geográfica, mas sobretudo histórica) do teatro tradicional chinês em relação ao espectador da sua época. Didi-Huberman compara esta “máquina de distanciamento” brechtiana à indicação que aparece, por exemplo, na *Crucificação* do pintor alemão Matthias Grünewald: um dedo que aponta para a cena, e que cria imediatamente um distanciamento em relação à cena observada.

Além do uso do epigrama – forma poética da era clássica – há diversos outros exemplos de anacronismo nestas duas obras brechtianas. É o caso de uma montagem do *Diário de trabalho* que mostra duas fotografias de Hitler tiradas em dois momentos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 137) bastante diversos de sua vida pública: primeiro, discursando no auge de sua popularidade; e depois, já próximo de perder a guerra, cansado e envelhecido, procurando justificar a permanência das tropas no campo de batalha. Neste caso, fica claro que a rima visual existe, porém o seu objetivo é causar um choque entre as duas imagens, ao chamar a atenção não para as semelhanças entre elas, mas precisamente para as *dessemelhanças* – estas diferenças que saltam aos olhos. Parafraseando Carlos Drummond: é uma rima (visual), mas está longe de ser uma solução.

Didi-Huberman vai além e propõe uma comparação com outra imagem, pertencente ao *Abecedário da guerra* de Brecht, representando um crânio com a boca aberta. A ambiguidade da boca aberta da figura de Hitler, vomitando seu discurso de morte, encontraria eco desta vez na tradicional representação da morte que é o crânio – desde as pinturas de “Vanitas” até o Yorick de *Hamlet*. Curiosamente, é justamente o personagem de Yorick que o eu-lírico de Brecht interpela no epigrama que acompanha a imagem, rimando as palavras “tank” (tanque) e “bank” (banco). Didi-Huberman sugere que nesta rima poética, assim como nas “rimas visuais” do *Abecedário da guerra*, há um choque entre dois elementos que até então estavam separados, mas cuja relação salta aos olhos. Do choque de sentidos, nasce uma relação inesperada entre os elementos: é do sistema financeiro (“bank”) que decorrem os conflitos armados (“tank”). Trata-se de um saber composto de “sobrevivências” que atravessam os limites da história e tornam visíveis “fantasmas” vindos do passado.

Um problema recorrente nestas duas obras de Brecht – mas também no *Atlas Mnemosyne* de Warburg – é a questão da memória dos gestos. É retomando uma frase de Brecht que Didi-Huberman propõe uma visão da história como a “memória dos sofrimentos” passados. Assim, a história poderia ser vista dentro de um repertório de gestos fundamentais ligados às diversas expressões do sofrimento, e cuja origem remontaria a um passado distante.

Consciente da importância destes gestos que “sobrevivem”, Brecht procurou em seu teatro consagrar importância especial à gestualidade. O dramaturgo deixou livros com séries de fotografias que detalham como deveria ser a expressão gestual para algumas de suas peças. Assim, em *Antigonemodell* vemos os gestos que deveriam guiar a performance da personagem de Antígona. Já em *Couragemodell*, observamos claramente a sequência de gestos que deveriam exprimir o sofrimento da Mãe Coragem.

É interessante notar que o interesse de Warburg pelo problema do gesto o levou à cronofotografia, o que remete à preocupação brechtiana com os detalhes da expressão gestual. Pela sua proximidade do cinema, a cronofotografia pode nos dar elementos para refletir sobre a importância do gesto na passagem da imagem estática para a imagem em movimento, conforme veremos.

1.3 Acostamento

Deixemos de lado, por um instante, a nossa reflexão principal. Sigamos a sugestão de Didi-Huberman em *Phasmés*: sair da via principal e nos deixar levar pelos “acostamentos” do pensamento, pela beira da estrada principal.

Estas séries fotográficas de Brecht (como *Couragemodell*) podem ser comparadas a um *storyboard* cinematográfico. É conhecido o hábito de alguns cineastas de incluir no processo de produção desenhos detalhando cenários ou enquadramentos de câmera. É o caso de Eisenstein – de quem, aliás, Didi-Huberman tratou em *La Ressemblance informe*, ao analisar precisamente uma série de planos retirada de *A linha geral* e enviada especialmente para a já citada revista *Documents*. O conceito de montagem de Eisenstein também é evocado em *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (DIDI-HUBERMAN, 2013d, p. 102).

Nas séries fotográficas de Brecht, a precisão dos movimentos lembra menos um ator de teatro e mais um mímico. É conhecido o interesse de Brecht por Charles Chaplin, ator que levou elementos da mímica para o cinema mudo. Naquela época, para o ator de teatro, o uso da voz (geralmente empostada e afetada) era o mais importante. Os movimentos gestuais tinham que ser exagerados, para que pudessem ser entendidos até pelos espectadores sentados na última fileira do teatro. Porém, é claro que nem mesmo o espectador da primeira fileira do teatro poderia enxergar num ator a mímica gestual ou o detalhe da expressão facial que qualquer espectador de cinema identificava facilmente num filme de Charles Chaplin ou Buster Keaton. Assim, é possível afirmar que nestas séries fotográficas de Brecht, como o *Couragemodell*, há elementos de atuação que se aproximam do ator de cinema, dada a importância de cada nuance de gesto ou expressão facial. É claro que as imagens são estáticas, mas a ideia de movimento fica clara.

Teatro, fotografia e cinema. Que relações podemos traçar entre essas três linguagens, dentro do panorama aqui proposto? Certamente, o movimento (característica que salta aos olhos

na etimologia da palavra cinema, uma arte essencialmente cinética) torna mais complexo pensar a natureza da imagem fotográfica. Talvez por isso Roland Barthes afirme em *Câmara Clara* gostar da fotografia “contra o cinema”. Por isso também Barthes introduz a noção de “parada” (*l'arrêt*). Ou seja, a imagem parada é condição para sua análise, caso contrário seria preciso levar em consideração outros fatores que pesam sobre a imagem cinematográfica: o tempo e o movimento. Podemos recordar, de passagem, que Barthes também se interessou pelas imagens brechtianas como o *Couragemodell* (BARTHES, 1964, p. 51).

É possível esboçar uma comparação entre a visão de Barthes e a de Didi-Huberman. Enquanto a observação do fotograma isolado levou Barthes aos impasses do signo (sentido óbvio) ou à sua opacidade (sentido obtuso), Didi-Huberman segue por outra via. Para ele, a copresença de várias imagens, ou da imagem e do texto (seja por meio de comentário, epigrama ou colagem de artigos), conecta os elementos, sem confundi-los ou misturá-los.

1.4 Lirismo

Voltemos a *Quando as imagens tomam posição*, de Didi-Huberman. Como vimos, o autor elabora um método de identificação da sobrevivência dos sofrimentos passados. Trata-se do problema da “memória dos gestos” que aparece em Warburg. Utilizando este método, Didi-Huberman traça um paralelo entre a fotografia da protagonista de *Mãe Coragem* representada no *Couragemodell* de Brecht e uma fotografia histórica, presente no *Abecedário da guerra*, que mostra o lamento de uma mãe de Singapura diante do cadáver de seu filho (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 150). É imensa a força alegórica por trás destas imagens, que Didi-Huberman chamará de “situações de Pietà”.

Vemos aqui que Brecht, embora recusasse a identificação (passiva) do espectador com o personagem, não abria mão da emoção. Pelo contrário: o dramaturgo era capaz de identificar a emoção na forma mais racional de imagem – a de cunho histórico-documental, como é o exemplo da fotografia da mãe de Singapura. Brecht incorporava a emoção e a dramaticidade da imagem histórica, transpondo-as para a sua obra teatral, como fica claro nos catálogos fotográficos como *Couragemodell* (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 152). Esta emoção se aproxima do lirismo.

No caso do *Abecedário da guerra*, o lirismo se evidencia não apenas nas imagens, mas no uso da forma poética do epigrama. As imagens passam a ter duas legendas: uma literal, que é a legenda original da foto, recortada por Brecht do jornal; e outra legenda, poética, que funciona como comentário da imagem, mas também de sua legenda original. Trata-se, portanto, de uma dupla legenda, dialética e polifônica. E, para Didi-Huberman, essa polifonia equivale precisamente ao lirismo. Porém, será que é lícito usar o lirismo para tratar do horror da guerra? Lembremo-nos de Adorno e da (suposta) impossibilidade da poesia após Auschwitz (ADORNO, 1962, p. 29).

Pela ótica de Didi-Huberman, que ecoa o pensamento de Benjamin e Brecht, o artista (ou poeta) não é aquele que narra a história, mas sim quem desmonta e remonta a História. No contrafluxo do progresso histórico, ele se movimenta à margem e identifica reminiscências, reorganizando-as em sua própria montagem. Sua arte lida com a questão da memória sem celebrar a arte oficial nem cair no desinteresse elitista do artista misantropo.

2 A montagem textual e visual em *La Rabbia* de Pasolini

Na segunda parte deste artigo, analisaremos o documentário *La Rabbia* (1963) de Pier Paolo Pasolini, apoiando-nos na análise feita por Didi-Huberman – que, apesar de aparentemente não ter escrito sobre o filme, fez (ao menos) duas conferências sobre o tema, que estão disponíveis na internet. Trata-se do seminário realizado em Paris no dia 28 de janeiro de 2013, organizado pelo CEHTA/CRAL e intitulado “Image, poésie, politique, à partir de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini”, e da conferência “Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini”, realizada no Rio de Janeiro no dia 24 de maio de 2013 como parte do projeto “Histórias de Fantasmas para Gente Grande” do Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Nossa análise se dirige no sentido de conectar os problemas levantados no ensaio de Didi-Huberman sobre Brecht (*Quando as imagens tomam posição*, abordado na primeira parte deste artigo) com a sua análise de *La rabbia* de Pasolini. É enorme a proximidade entre as questões suscitadas pelo filme e a problematização da história feita pelas obras de Brecht que acabamos de discutir. Embora o próprio Didi-Huberman não chame a atenção para tais paralelismos, o fato de o autor ter abordado ambos os temas (separadamente) nos convida a desenvolver uma aproximação entre as suas análises sobre Brecht e sobre Pasolini. Procuraremos aqui retrazar o percurso da abordagem de Didi-Huberman sobre os dois artistas.

2.1 Brecht e Pasolini: Montagem e desmontagem do tempo histórico

Como vimos, as obras de Brecht e Pasolini dialogam de maneira fértil.

Mas que pontos de contato existem especificamente entre as obras de Brecht de que acabamos de tratar – o *Abecedário da guerra* e o *Diário de trabalho* – e o documentário poético *La Rabbia* de Pasolini?

O conceito benjaminiano de montagem é usado por Didi-Huberman para caracterizar essas obras de Brecht, mas também o *Atlas* de Warburg. Este termo, é claro, aproxima-se da linguagem do cinema. Eisenstein descreveu como a montagem dá sentido ao filme. Se a montagem é algo estruturante no cinema, em geral a intenção é ordenar e dar sentido a uma narrativa. No cinema de ficção, as imagens (filmadas expressamente para compor a narrativa) forjam a ilusão de realismo.

O que dizer então de um filme como *La Rabbia*, em que as imagens utilizadas são de origem histórica, e o critério para ordená-las não obedece à lógica narrativa? Este documentário poético e político, que Pasolini chamou de “ensaio polêmico”, abre com o seguinte questionamento, que norteará o filme:

Por que a nossa vida é dominada pelo descontentamento, pela angústia, pelo medo da guerra, pela guerra? Para responder a esta pergunta escrevi este filme. Sem seguir um fio cronológico e talvez nem lógico; apenas as minhas razões políticas e o meu sentimento poético (PASOLINI, 1963).¹

A convite do produtor Gastone Ferranti, o cineasta Pasolini vai escolher imagens do arquivo do *Mondo Libero*, cinejornalismo da época (semelhante ao nosso *Repórter Esso*). Partindo dessas imagens que considerava “atrozes”, Pasolini tentará responder à questão inicial do filme, articulando de forma poética imagens históricas (sobretudo do período entre 1952 e 1962) para compor um “poema visual e sonoro” (DIDI-HUBERMAN, 2013a). São abordados: o desenvolvimento do capitalismo e da cultura de massa na Itália do Pós-guerra; as revoluções, independências e guerras de descolonização (Egito, Congo, Argélia, Cuba); a morte do Papa Pio XI e de Marilyn Monroe; a coroação da Rainha Elizabeth; a eleição de Eisenhower; a crise do modelo stalinista; o princípio da guerra fria e da corrida espacial.

Entretanto, o filme acaba não sendo lançado. Preocupado com o radicalismo ideológico da obra, o produtor Ferranti sente a necessidade de um contraponto ideológico, e convida o intelectual Giovannino Guareschi para realizar um filme com outro ponto de vista, respondendo à mesma pergunta. O resultado é um filme intolerante e preconceituoso, alinhado à ideologia fascista. O crítico Alberto Moravia resumiu a situação como uma “armadilha” em que Pasolini havia caído: “o filme de Guareschi nada mais é do que propaganda fascista” (MORAVIA, 2010, p. 506, citado em FABRIS, 2013, p. 116). Receoso em contribuir (ainda que como antagonista) para a difusão das ideias terríveis que o filme de Guareschi defendia, Pasolini decide retirar a sua metade do filme, boicotando assim a sua exibição. O filme *La Rabbia*, renegado pelo próprio diretor, acaba sendo esquecido, e só é redescoberto décadas após a sua morte.

Talvez a grande novidade em termos formais de *La Rabbia* seja utilizar duas vozes diferentes, que no roteiro original Pasolini chamou de “Voz de prosa” e “Voz de poesia”. Assim, as imagens históricas são acompanhadas de dois tipos de narração diferentes: primeiro, a voz oficial (do ator Renato Gutzuso) descreve o evento histórico num tom de pretensa neutralidade, próximo ao do cinejornalismo; em seguida, uma voz carregada de lirismo (a do artista Giorgio Bassani), faz um comentário poético da notícia – é a voz da consciência política que exerce seu olhar crítico sobre a história. Ficam nítidas as semelhanças com o *Abecedário da guerra* de Brecht: a imagem histórica é acompanhada de dois tipos de comentários, um prosaico e outro poético-político. No Quadro 1, procuramos resumir essas semelhanças:

¹ Os trechos de *La Rabbia* aqui citados foram traduzidos pelo autor do presente artigo.

Quadro 1. Traçando paralelos entre a estrutura do *Abecedário da guerra* de Brecht e de *La Rabbia* de Pasolini

Obra	Corpus original	Tipo de montagem	Recurso descritivo	Recurso poético
<i>Abecedário da guerra</i> , de Brecht	Recortes de jornal	Montagem poético-visual	Legenda	Epigrama
<i>La Rabbia</i> , de Pasolini	Trechos de cinejornal	Montagem fílmica	Voz de prosa	Voz de poesia

Fonte: Elaboração própria.

O próprio Didi-Huberman, numa das (já citadas) conferências sobre *La Rabbia* (DIDI-HUBERMAN, 2013a), esboça uma comparação entre a montagem poético-visual de Brecht e a montagem fílmica de Pasolini (bem como o “lirismo documental” de Dziga Vertov). Tanto Brecht quanto Pasolini partem de “imagens atrozés”, que documentam o horror do homem contra o homem: a guerra e a tortura.

É curioso notar como o sentido dado às imagens depende fundamentalmente da montagem. Tanto Pasolini quanto Guareschi alteram o sentido original (isto é, rompem com a pretensa neutralidade jornalística) das imagens do acervo do *Mondo Libero*. Paradoxalmente, foi graças à montagem que Guareschi pôde criar um filme com sentido político diametralmente oposto ao de Pasolini – surpreendentemente, tendo como ponto de partida as mesmas imagens de cinejornal. Com a alteração do contexto, os sentidos originais se permutam e se contaminam, formando novos sentidos.

Quando Pasolini utiliza filmagens de Eisenhower, da rainha Elizabeth e do papa Pio XII, seu objetivo é desconstruir o sentido original daquelas imagens de propaganda do poder estabelecido. Ao desmontar o seu sentido original, o cineasta confere a elas um poder crítico que ressignifica o seu valor histórico. De forma análoga, quando Brecht se serve do anacronismo para realizar uma interposição entre duas fotografias de Hitler, o sentido original da fotografia propagandística que mostra um Hitler triunfante é desconstruído pelo cotejamento de uma fotografia que mostra um Hitler já decadente. A montagem é o recurso capaz de separar o que costumava estar junto e de juntar o que costumava estar separado. Por meio dela, Brecht e Pasolini se apropriam das imagens da mídia, subvertendo o sentido terrível por trás delas. Desta maneira, os dois artistas conferem às imagens um lirismo que é ao mesmo tempo uma reflexão sobre a História.

2.2 “Luta de classes, razão de toda guerra”

Em *La Rabbia*, Pasolini pretende responder ao questionamento inicial do filme utilizando a ideologia comunista. Porém, certamente a mensagem do filme teria incomodado

muitos comunistas por ser demasiado pacifista, e por veicular uma visão bastante crítica do Realismo socialista (estética que, não por acaso, Brecht também via com maus olhos). No caso de *La Rabbia*, Pasolini dá uma resposta marxista à questão: para ele, o que causa a guerra é a desigualdade. A “raiva” do título motiva um conflito permanente em toda a História humana, que não é outra coisa senão a luta de classes.

Todo o cinema de Pasolini mostra constantemente a tensão entre burgueses e proletários. Até quando seus filmes representam unicamente a burguesia, nunca se trata de uma visão idealizada ou respeitosa. Pelo contrário: o cineasta faz questão de desconstruir o mito que associa a burguesia a valores morais elevados. Ele procura demonstrar que a superioridade burguesa é unicamente econômica. Em filmes como *Teorema*, *Pocilga* e *Salò ou Os 120 Dias de Sodoma*, o diretor oferece à burguesia um espelho no qual ela se enxerga como suja, corrompida e dilacerada.

Já em *La Rabbia*, Pasolini contrapõe dois modelos, duas mistificações artísticas que se delineiam no mundo polarizado. De um lado, o modelo tradicional da arte engajada, plasmado no Realismo socialista soviético (do qual trataremos mais adiante). E do outro lado, o que chamaríamos de cultura de massas (ou indústria cultural), imposta pela burguesia, chamada de “a classe proprietária da beleza” (PASOLINI, 1963). Pasolini desmonta os dois modelos, apontando suas falhas e inconsistências tanto ideológicas quanto artísticas.

Ao mostrar imagens das divas do cinema Ava Gardner e Sophia Loren em situações perfeitamente burguesas, com a “voz de prosa” emulando um discurso elogioso daquelas “estrelas”, Pasolini joga com as imagens e contrapõe um plano com uma das “imagens atrozes” da guerra: um crânio humano (a cena ocorre por volta dos 13 minutos de filme). É claro, pensamos imediatamente no crânio mostrado por Brecht no *Diário de trabalho* – que Didi-Huberman associará às imagens de Hitler. Tanto Brecht quanto Pasolini se utilizam portanto de imagens que Didi-Huberman consideraria “disformes”, e exploram o recurso da interposição, ampliando a dimensão de sentido das imagens e explorando sua densidade alegórica e sua força dialética.

Na sequência final de *La Rabbia* (inserida de última hora, às pressas), Pasolini se apropria de um acontecimento recente e explora sua potência alegórica: trata-se da morte de Marilyn Monroe (a sequência se inicia aos 38 minutos de filme). Surge aqui então o tema que Didi-Huberman nomeia “beleza mortífera”, chamando a atenção para o plano em que uma paisagem aparentemente tranquila vai revelando ser na verdade o cenário de uma explosão atômica (por volta dos 42 minutos de filme), com sua terrível nuvem de cogumelo. Em seguida surgem as imagens de Marilyn, que continuam a ser intercaladas com imagens de destruição e ruínas. Aparecem também aqueles bonecos utilizados em testes atômicos, que são chamados em francês de “manequins”: Didi-Huberman explora a polissemia por trás da palavra, que designa também modelos fotográficas como Marilyn havia sido (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

La Rabbia mostra fotografias da infância de Marilyn, de sua adolescência, do começo de sua carreira. É curioso notar que o diretor não idealiza a figura de Marilyn, mas parece se interessar precisamente pela contradição que ela encerra. Assim, assistimos também a imagens da performance de Marilyn para os soldados americanos durante a guerra da Coreia, que nos mostra que a máquina americana de guerra e propaganda se apropriou da sua beleza. Ela passa a servir à classe dominante, à burguesia, e, assim, passa a ser parte do aparato bélico de uma grande potência.

Uma “ninfa” dotada de uma beleza carregada de reminiscências do passado, a figura de Marilyn, está repleta de anacronismo. Isto fica claro com as palavras que acompanham o plano em que suas fotografias são intercaladas com imagens de ruínas em chamas após um teste nuclear: “Tua beleza, sobrevivente ao mundo antigo, exigida pelo mundo futuro, possuída pelo mundo presente, torna-se um mal mortal” (As palavras são ditas pela voz de poesia por volta dos 41 minutos de filme). Marilyn se torna assim uma alegoria que leva a uma reflexão crítica sobre a História. Entre o “estúpido mundo antigo” e o “feroz mundo futuro”, a ninfa Marilyn parece congelada. Como o *Angelus Novus* de Paul Klee, apesar de ter os olhos escancarados diante do passado, ela acaba sendo levada pela tempestade do progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Pasolini denuncia como a burguesia – a classe “proprietária da beleza” – se apropria da beleza de Marilyn. De forma análoga porém oposta, Pasolini se apropria daquelas “imagens atrozés” da cultura de massa para criar uma grande obra de arte. Como vimos, também nos seus filmes de ficção, o cineasta com frequência oferece ao espectador burguês um retrato incômodo das suas próprias contradições.

Mas o artista engajado por excelência é aquele que critica e ridiculariza a burguesia, ou aquele que “dá voz” ao povo? Este é um problema essencial da arte comprometida politicamente. Pasolini – que escreveu seu primeiro livro de poesia em friulano, língua minoritária falada por sua mãe – procurou com bastante frequência se aproximar da cosmovisão popular, em filmes como *Desajuste Social* (“*Accattone*”), *Mamma Roma*, o documentário *Comícios de Amor* e o curta-metragem *A Sequência da flor de papel*, entre outros. O cineasta parece reconhecer certa superioridade do povo no que diz respeito à originalidade de sua cultura: a beleza dos gestos, dos sentimentos e das atitudes que florescem em meio à miséria. Há ainda os filmes em que o povo é mostrado como uma força do passado, uma potência ancestral (arquetípica e mítica) que está nos gestos e na vivacidade da expressão popular: é o caso dos filmes *O Evangelho segundo São Mateus*, *Édipo Rei*, *Medéia*, *Decamerão*, *Os contos de Canterbury* e *As Mil e Uma Noites*. Pasolini era um artista declaradamente marxista e, naturalmente, rejeitava o espetáculo hollywoodiano tradicional, considerado como o ópio das massas. Porém, por outro lado, conforme vimos, o cineasta também recusava declaradamente os modelos de representação do povo próximos do Realismo socialista.

Afinal, o que é o povo? O artista elitista o despreza; o artista engajado o idealiza. O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet afirma que “Para que o povo esteja presente nas telas,

não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes” (BERNARDET, 2003, p. 9). Podemos começar por questionar essa premissa: existe de fato o povo? (Didi-Huberman se fez essa mesma pergunta no ensaio *Rendre sensible*, publicado em 2013). E quem é esse “alguém” que faz filmes?

Em especial na época de Pasolini, que sucede o fascismo, os sentidos da palavra “povo” haviam sido amplamente desvirtuados e manipulados. Didi-Huberman tratou mais longamente desta questão da obra de Pasolini no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, explorando os sentidos (às vezes escusos) dados à palavra “povo” tanto por esquerdistas (Agamben) quanto por fascistas (Carl Schmitt). Voltando a *La Rabbia*, numa passagem contundente do filme, o narrador poético (“voz de poesia”) enuncia uma espécie de profecia apocalíptica relacionada ao desaparecimento do povo:

Quando o mundo clássico estiver exaurido,
Quando estiverem mortos todos os camponeses e todos os artesãos,
Quando a indústria tiver tornado incontrolável o ciclo da produção e do consumo,
Aí então a nossa história terá fim (PASOLINI, 1963).²

O tema do Apocalipse, tão presente (por exemplo) no imaginário medieval, parece sobreviver na nossa cultura assumindo a forma do que chamaríamos de “fim da história”. É claro que o duplo sentido da expressão também é válido – questionar-se sobre o Apocalipse é também fazer um questionamento sobre qual é a *finalidade* da História.

O tema da morte do povo representando o Apocalipse é tratado por Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* com base em Pasolini. O cineasta assistiu ao nascimento e à morte do Fascismo e, com perplexidade, viu nascer também o que chamou de Neofascismo, uma forma reminiscente do Fascismo clássico, dentro do capitalismo e da cultura de massas (esta ideia foi desenvolvida por Pasolini tanto em filmes como *Salò* quanto em textos de seus livros *Scritti Corsari e Lettere Luterane*). A imagem do cogumelo atômico em *La Rabbia*, com todo seu poder alegórico, parece resumir também o tema (ao qual já nos referimos) da “beleza mortífera”. No capitalismo, a burguesia, “classe proprietária da beleza” (PASOLINI, 1963), é também dona desta beleza que mata – “a anti-rosa atômica / sem flor, sem perfume / sem rosa, sem nada” (MORAES, 2013), para lembrar os versos de Vinícius de Moraes. Ela simboliza o desaparecimento do “rosa do povo” (para lembrar, mais uma vez, Drummond) e da beleza ancestral contida na cultura popular.

Conclusão

Mas em que consiste a cultura que poderíamos chamar de popular? É curioso notar que frequentemente os sentidos que parecem resumir o povo se manifestam na sua *gestualidade*. Como vimos, Brecht também aborda este problema, que já estava presente em Warburg, e que aparecerá também em Pasolini: a questão da força ancestral resumida na gestualidade popular.

² O trecho é recitado por volta dos 20 minutos de filme.

Quando Pasolini mostra em *La Rabbia* (aos 44 minutos de filme) o desespero e a revolta de mulheres italianas ao receber os corpos de seus maridos mortos num acidente de uma mineradora, a expressão corporal e gestual do seu sofrimento (*pathos*) nos remete a uma série de imagens arquetípicas que compõem nossa cultura. Estas mulheres em “situações de Pietà” (para utilizar o termo de Didi-Huberman (2013a)) condensam um sentido de sofrimento que reconhecemos também na imagem do *Abecedário da guerra* de Brecht, que mostra o lamento de uma mãe de Singapura diante do cadáver de seu filho. Quando Brecht considera a história humana como “memória dos sofrimentos vividos”, ele parece ecoar uma perspectiva que está também em Warburg e Pasolini, que também se interessaram por essas “imagens atrozes”. Podemos identificar reminiscências (ou sobrevivências) do passado nesses gestos de cólera, indignação e sofrimento.

Poderíamos considerar estes gestos como *pathosformeln*, termo cunhado por Aby Warburg para designar imagens (arquetípicas) que retornam em diferentes contextos ao longo dos séculos. Porém, enquanto obras como a de Brecht e Pasolini parecem se interessar por esse tipo de reminiscências na cultura e na gestualidade populares, Warburg se concentra na História da Arte (embora agregue outros tipos de elementos ao seu *Atlas Mnemosyne*). O sofrimento originário ou a criação ancestral (*pathos*) se repete involuntariamente em constante mutação, assumindo diversas formas (*formel*). Longe do ideal de beleza, harmonia e equilíbrio, o *pathos* está associado precisamente ao contrário: o excesso e a comoção.

Warburg concebia essa História das imagens como estratificações de diferentes experiências, condensadas. As diversas épocas vão se acumulando como sedimentos em diferentes “camadas geológicas”, fazendo emergir constantemente imagens das profundezas, do subsolo da história da imaginação humana. Didi-Huberman considera *La Rabbia* de Pasolini um “atlas em movimento”, isto é, uma forma de conhecimento visual em que se reconhecem “paralelismos gestuais” (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Na primeira parte deste trabalho, vimos como Brecht explora estas “rimas gestuais” e visuais tanto no *Abecedário da guerra* e no *Diário de trabalho* quanto nos catálogos fotográficos como *Couragemodell*. Pasolini utiliza recursos análogos a Brecht e Warburg para chamar a atenção para a sobrevivência de determinadas formas que se exprimem em gestos. É assim com as já citadas “situações de Pietà” de *La Rabbia*: a montagem, ao unir temporalidades distintas, provoca um choque, e leva o leitor-espectador a reconhecer semelhanças e dessemelhanças.

Em outra passagem, também comentada por Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013b), Pasolini mostra um plano de uma bailarina executando passos e gestos de balé; a imagem é encadeada por uma apresentação de uma artista de circo girando pendurada por um guindaste, durante um espetáculo para operários na antiga União Soviética (a sequência aparece aos 25 minutos de filme). O efeito da “rima visual” é imediato; o espectador reconhece na hora o paralelismo entre os dois gestos. Acontece de maneira análoga com o *Atlas Mnemosyne* de Warburg e com as obras de Brecht de que tratamos na primeira parte deste trabalho: o espectador vê uma coisa e em seguida vê outra coisa distinta; naturalmente, ele é levado a tentar

estabelecer um nexos entre as duas (ou mais) imagens. Este nexos não é baseado na mera similaridade aparente, mas também na sua disformidade (ou dessemelhança). É a montagem que revela uma conexão secreta (simbólica, formal) entre as duas imagens. Esta conexão é mediada de forma dialética, por um lado, pela semelhança, e por outro, pela dessemelhança. Assim como as obras de Brecht e o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, também a montagem de Pasolini funciona como uma “ferramenta visual” que revela coerências inesperadas entre imagens, levando a uma reflexão sobre o progresso histórico.

Referências

- ADORNO, T. *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- BARTHES, R. La révolution brechtienne. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHES, R. *Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Teses Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas: volume I, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRECHT, B. *Brechts Lyrik: neue Deutungen*. Editado por Helmut Koopmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. Image, poésie, politique, à partir de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini. Paris: Centre de recherches sur les arts et le langage, 2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h622NTQNzXI>. Acesso em 1 out. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2013b. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=2639EPIBCO8. Acesso em 1 out. 2022.
- DIDI-HUBERMAN. Rendre sensible. In: *Qu'est-ce qu'un peuple?*. Paris: La Fabrique, 2013c.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013d.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- FABRIS, R. O Senhor está vendo, mas Stálin não: representação do embate ideológico no período da guerra fria na Itália. *Significação*, v. 40, n. 40, p. 111-131, 2013.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MORAES, V. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORAVIA, A. Pasolini nella trappola di Guareschi. In: *Cinema italiano: recensioni e interventi – 1933-1990*. Milão: Bompiani, 2010. p. 505-507.

PASOLINI, P. P. *La Rabbia*. Itália: Gastone Ferranti, 1963. Disponível em: <https://archive.org/details/1963LaRabbia>. Acesso em 1 out. 2022.

PEREC, G. *Je me souviens*. Paris: Fayard, 2013.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal Ediciones, 2010.

Artigo / Article

Cor e som: interfaces significantes na obra de Sonia Coutinho

Color and sound: significant interfaces in the work of Sonia Coutinho

Lilian Santana da Silva 

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Brasil

naili.salt@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8041-7265>

Recebido em: 31/10/2021 | Aprovado em: 25/03/2022

Resumo

Este estudo tem como temática as relações interartísticas entre música, arte e literatura nos contos de Sonia Coutinho. Objetiva-se analisar a integração entre as construções verbal e musical, como um sistema complexo em que a estrutura melódica projeta e atua ao mesmo tempo na constituição e na representação das personagens na contística da autora baiana. A abordagem interpretativa dos contos permite a observação de relações significativas entre elementos discursivos e sonoros. As teorias sobre as relações entre literatura e música e a Crítica Literária Feminista forneceram a base teórica para o contexto histórico-social da análise. A atmosfera construída para os contos por meio de músicas de jazz e personagens sobrepostas às imagens de divas do cinema exemplificam o caráter de jogo intertextual produzido pela autora na sua ficção.

Palavras-chave: Literatura de Autoria Feminina • Música • Sonia Coutinho • Intertextualidade • Arte

Abstract

This study addresses the inter-artistic relations between music, art and literature in Sonia Coutinho's short stories. The aim is to analyze the integration of verbal and musical constructions as a complex system in which the melodic structure projects and acts simultaneously in the constitution and representation of the characters in Coutinho's stories. The interpretive approach of the stories allows us to observe the significant relationships between discursive and sonic elements. Theories about the relationship between literature and music and Feminist Literary Criticism provided the theoretical basis for the social-historical context of the analysis. The atmosphere built in the stories by jazz music and

characters superimposed with images of cinema divas illustrates the intertextual play character produced by the author in her fiction.

Keywords: Literature of Female Authorship • Music • Sonia Coutinho • Intertextuality • Art

Introdução

A discussão sobre as relações entre música e literatura, especificamente na produção de Sonia Coutinho, parte da premissa de que a integração entre a construção verbal e a musical é um sistema complexo em que a estrutura melódica projeta e atua ao mesmo tempo na constituição e representação das personagens. A importância deste estudo está em iluminar, na discussão das narrativas de Sonia Coutinho, a arte como produtora de sentidos na representação das personagens femininas, um aspecto não trabalhado em sua obra pelos críticos literários.

As características abordadas no estudo da escrita de Sonia Coutinho que traduzem o caráter híbrido de suas narrativas são: a intertextualidade, a ironia, a linguagem labiríntica, os múltiplos narradores e a metalinguagem.

Nos contos, destaca-se o papel da intertextualidade que aparece nas referências, alusões e retomadas de elementos do cinema, da música, da arte contemporânea, da moda, da história social, da psicanálise, da literatura e da língua inglesa. A expressão de subjetividade das personagens, exposta pela relação com outras vozes no texto, permite ao leitor a construção de um vasto repertório de conhecimento de mundo, ao realizar inferências e identificar as vozes de outros textos dentro do texto, o que acentua o caráter polifônico e dialógico das narrativas.

Em Sonia Coutinho, narrador e autor se confundem: trata-se de um recurso utilizado na construção das narrativas, mantendo uma estranha relação de intersecção, num processo de apagamento da tênue linha entre o real e o ficcional nas produções da autora baiana. Nos textos de Sonia Coutinho, a figura do autor e/ou narrador é uma proposta produtiva de destituir uma voz narratória que fala de um lugar comum. Ao não assumir uma voz predominante feminina em suas narrativas, a autora inaugura um conceito de voz como significante deslocado, modificando a atribuição que normalmente se faz aos textos de autoria feminina. A alternância de uma voz masculina ou feminina constitui uma aposta estética da autora. O caráter híbrido de seu narrador subverte conceitos e funções para a posição, sexo ou voz.

Sonia Coutinho é classificada por alguns críticos como uma das mais representativas vozes da literatura de autoria feminina na contemporaneidade brasileira. A condição feminina, a ironia sutil e a escrita labiríntica revelam o talento de manipular a linguagem, a sua capacidade para construir narrativas sólidas e convincentes, a sua perspicácia psicológica na elaboração das personagens e o seu domínio da palavra, situando sua produção em uma categoria muito particular, talvez única de escrever.

Em entrevistas, Sonia Coutinho define-se como uma escritora preocupada com a condição feminina, apesar de não se considerar feminista. Perguntada sobre como surgiu esse compromisso com a questão feminina, a autora diz que se não soubesse o lugar de onde escreve – uma situação de mulher – seria uma alienada. E atribui sua sensibilidade às questões femininas à sua posição transgressora desde o início de sua carreira profissional.

Sobre o perfil de suas personagens, Sonia Coutinho informa que introduz uma nova representação feminina na literatura brasileira. Suas personagens são mulheres sozinhas, lutando para ganhar a vida, fora do casamento e da teia patriarcal da família, mulheres de classe média baixa, profissionais. Um modelo de mulher que começa a se afirmar no Brasil, em torno dos anos 1970.

Sonia Coutinho se apropria da psicanálise, do cinema hollywoodiano, das bandeiras do feminismo, da cultura negra, da tradição católica e faz dialogar esses domínios conceituais diversos. Utiliza-se desses saberes para falar sobre a mulher, para estabelecer um discurso narrativo que discuta a complexidade da existência humana – no feminino – na contemporaneidade e observar – seguindo a perspectiva foucaultiana – os “efeitos regulamentados” por esses poderes (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Desde o início do século XX até os anos 1980, a corrente de pensamento conhecida como Estruturalismo dominou os conceitos sobre linguagem, texto e literatura. Com sua base nos princípios da Linguística, o processo de decodificação do significado surge de uma relação de oposição binária. Predominava a crença de que todo e qualquer texto era portador de um sentido único, permanente.

A partir dos anos 1980, os desconstrutivistas, pós-estruturalistas ou pós-modernistas, em cujo meio encontram-se Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva e Gilles Deleuze, enfatizam a instabilidade do significado do texto. O sentido do texto é auferido na leitura concreta e individual de cada pessoa.

Na literatura, a escrita e a leitura se constrói a cada novo olhar, que ilumina as sombras e as dobras do texto. Para acompanhar a mobilidade desse olhar, é preciso dispor de referenciais teóricos de uma estrutura conceitual sólida. A crítica literária feminista possui tendências e óticas distintas para a compreensão do fenômeno da criação literária feita por mulheres. Segundo Showalter (1994), os modelos de análise do texto feminino são formas de definição e distinção de um texto que já se mostra na diferença.

A crítica orgânica ou biológica é a manifestação da diferença de gênero, de um texto marcado pelo corpo, em que anatomia é textualidade. Showalter (1994) chama a atenção para o fato de que as representações do corpo feminino são essenciais no entendimento da posição social da mulher. Um corpo atravessado pela língua e pela cultura.

As teorias linguísticas e textuais da escrita da mulher tratam das diferenças sexuais no uso da língua. Questionam sobre a possibilidade da leitura, escrita e fala marcadas pelo gênero.

As discussões giram em torno de uma linguagem própria das mulheres e a insuficiência da língua para expressar a consciência das mulheres, já que estas foram forçadas ao silêncio, eufemismo e circunlóquios.

A crítica feminista psicanalítica incorpora os modelos biológicos e linguísticos da diferença de gênero. A dificuldade desse grupo é superar o modelo freudiano que define a relação das mulheres com a fantasia, a cultura e a linguagem a partir dos conceitos sobre a inveja do pênis, o complexo de castração e a fase edípica.

A teoria baseada na cultura da mulher integra ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psicanálise, mas as interpreta em relação a contextos sociais nas quais elas ocorrem. A crítica cultural reconhece as diferenças entre as mulheres e utiliza as categorias de classe, raça, nacionalidade e história como determinantes na análise.

Para tratar do texto literário, incluo na discussão a posição de Antonio Candido sobre a contribuição das Ciências Sociais para o estudo das narrativas. Segundo este teórico, o fator externo (no caso, o social), como um elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura literária, torna-se interno e atua na composição do que é essencial na obra. Os textos analisados problematizam a questão feminina num cenário social abrangente. O social passa por um processo de interiorização em que o autor o reconstrói, elaborando de maneira estética diferenciada (sempre subjetiva e arbitrária). A criação literária do social decorre de uma certa visão de mundo, elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio (CANDIDO, 1985). Assim, a ideologia é compreendida como um conjunto de crenças, valores e representações que, através de determinados aparatos e relacionando-se às estruturas da produção material, mantém as relações do sujeito individual com as suas condições sociais, de forma a garantir a reprodução das relações sociais dominantes.

O texto literário apresenta a realidade social de forma ficcional e sem vinculação direta com as condições da realidade a que se refere tal representação. Portanto, o texto não refere o real, mas situações particulares que refletem de forma oblíqua a história. Essa forma de interpretação das narrativas literárias clarifica na análise como os mecanismos ideológicos de controle social atuam nos elementos discursivos dos contos. A ideologia expressa no ideal de beleza e na busca por rejuvenescimento serve de mote para o debate das relações sociais, econômicas e culturais envolvidas na representação do sujeito feminino no texto.

A posição da autora na obra é a de quem atua no sentido de revelar suas aspirações individuais e profundas que podem ser observadas a partir da representação do contexto histórico e social apresentado na produção da narrativa. Dentro dessa posição, ressalta-se o papel exercido pela técnica empregada na escrita: esse é o elemento que atua na formação e desenvolvimento de um público leitor. Para deslindar o processo de interação entre o leitor, a obra e o autor, faz-se necessário apresentar as características da escritura da autora baiana.

1 Sonia Coutinho: escrita e música

Na década de 1960, torna-se intenso um processo de conscientização da emancipação feminina, deflagrado por diversos movimentos feministas em nosso país. Esta nova situação questiona os padrões impostos pela sociedade patriarcal, que atribui papéis sociais de subalternidade à mulher. A partir desses questionamentos, uma nova identidade feminina foi se afirmando no país.

As mudanças nos padrões de conduta sexual, a legalização do divórcio, o uso de anticoncepcionais, o feminismo, o *rock*, a inserção da mulher de classe média no mercado de trabalho retiraram as mulheres do lugar de submissão e marginalização ocupado na sociedade. Muitas escritoras surgiram nesse período, estando entre os nomes mais significativos Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Helena Parente Cunha, Sonia Coutinho, Marina Colasanti, entre outras. Os motivos para a expansão da prosa de ficção feminina são as transformações políticas e econômicas no Brasil na década de 1960.

Durante essa mesma década, um grupo de intelectuais, reunidos em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), escreveu sobre a situação colonial a que estava submetido o país, em que a exploração econômica se estabelecia com a ajuda da dominação cultural. Para superar essa situação, eram necessários movimentos políticos baseados em um nacionalismo intransigente, como no cinema de Néelson Pereira dos Santos e no Teatro de Arena, que abordava em suas peças conflitos do cotidiano da população. Essas tendências também estavam presentes no Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da UNE que, apesar do breve período de existência – fundado em 1962 e desmontado no Golpe Militar de 1964 –, influenciou produções culturais por toda a década.

Foi em oposição à redução da obra de arte à sua função política que surgiu o Cinema Novo. Em uma série de artigos publicados em 1962, Glauber Rocha criticava a transformação do cinema em instrumento político e chamava a atenção para a importância da busca por uma linguagem nova.

Na música popular, a tendência engajada e politizante também era forte. Em 1958, a Bossa Nova trazia um grande número de inovações formais, com novas experiências harmônicas que, destiladas do *jazz*, rompiam as fronteiras da harmonia tradicional do samba. Do lado oposto da Bossa Nova, desenvolvia-se uma escola de interpretação que pedia da música popular engajamento político e participação social, cujos nomes estavam ligados ao CPC. Os representantes da música de protesto se reuniram e iniciaram um movimento de oposição à contrapartida cultural apoiada pelo governo militar, a Jovem Guarda. Com o objetivo de enfrentar o avanço ideológico da música estrangeira, entendida aqui como a Jovem Guarda, os integrantes do grupo MPB-4, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo e outros saíram em passeata contra a guitarra elétrica. Nesse clima inflamado, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram, no Festival da Record, no final de 1967, “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque”, músicas que representavam uma saída para o impasse daquele momento. Surge o movimento Tropicalista no cenário cultural.

Na Bahia, a década de sessenta foi muito importante para as artes. Segundo Antonio Risério (1995), entre o final da década de 1940 e o início de 1960, a Bahia se abriu a um considerável fluxo de informações, culminando nos movimentos do Cinema Novo e da Tropicália. Sonia Coutinho relata em entrevistas a importância da convivência com pessoas como Glauber Rocha e João Ubaldo Ribeiro, em um período em que o ambiente cultural possuía aspectos internacionais devido à qualidade da produção artística. O teatro baiano comandado por Martim Gonçalves destacava-se pela encenação e qualidade dos atores atuantes.

Nesse contexto de ebulição cultural, surge Sonia Coutinho, jornalista, ficcionista, ensaísta e tradutora, nascida em Itabuna, sul da Bahia. Em Salvador, participou ativamente da vida cultural na década de 1960, estreando como contista em 1966, quando publicou o seu primeiro volume individual de contos, intitulado *Do herói inútil*. Em 1970, foi publicado *Nascimento de uma mulher*, reeditado em 1996, o qual, segundo a autora, representa sua estreia literária. Os contos retratam a situação feminina através dos questionamentos dos papéis de esposa e mãe. A família é responsável pelos conflitos vivenciados pelas personagens, já que quase nunca as mulheres se distanciam o suficiente da relação com a mãe.

Os livros de contos da autora baiana foram escritos, na sua maioria, entre as décadas de 1970 e 1980, com reedições na década de 1990. Sua ficção desenvolve uma crítica, com questionamentos e propostas contrárias ao discurso tradicional sobre a mulher e seus papéis sociais de esposa e mãe, além dos conflitos vivenciados pelas mulheres solteiras e independentes:

A cisão de que são vítimas as personagens de Sonia Coutinho coincide com a crise do discurso feminista. Na década de 60, para falar em termos de Brasil, a literatura de autoria feminina começa a problematizar os papéis sociais destinados à mulher, dividida entre viver seu destino de mulher e realizar sua vocação de ser humano, ambição esta tornada possível graças à revolução de costumes (XAVIER, 1995, p. 448).

Dois textos, o conto “Os venenos de Lucrecia” (1978) e o romance *Os seios de Pandora* (1998), ambos ganhadores do Prêmio Jabuti, são paradigmáticos na produção de Sonia Coutinho: neles, a meu ver, encontram-se marcantes os temas recorrentes em sua obra e o estilo de sua escrita. Em “Os venenos de Lucrecia”, a intertextualidade, marca significativa da escrita da autora, é notável. As vozes que ecoam da História, da religião africana e da cultura popular mesclam referências que disponibilizam uma melhor interação entre o texto e o leitor. As marcas na sua escrita podem ser equiparadas às características da linguagem literária na contemporaneidade. As “vozes” no texto, a relação tempo/espço são aspectos que escritoras(es) utilizam na construção de textos. As características abordadas no estudo da escrita de Sonia Coutinho que traduzem o caráter híbrido de suas narrativas são: a intertextualidade, a ironia, a linguagem labiríntica, os múltiplos narradores e a metalinguagem.

A intertextualidade permite a articulação de outras vozes no texto. Pertence a Julia Kristeva o clássico conceito de intertextualidade: “[...] todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), o qual foi produzido quando a autora divulgava

os estudos de Bakhtin, o primeiro a tratar da questão da intertextualidade. Para Bakhtin (1997), o texto está sempre em uma relação dialógica ou polifônica, na medida em que todo discurso é composto de outros discursos, e toda fala é habitada por vozes diversas.

Nos contos, a intertextualidade aparece nas referências, alusões e retomadas de elementos do cinema, da música, da arte contemporânea, da moda, da história social, da psicanálise, da literatura e da língua inglesa. A expressão de subjetividade das personagens, exposta pela relação com outras vozes no texto, permite ao leitor a construção de um vasto repertório de conhecimento de mundo, ao realizar inferências e identificar as vozes de outros textos dentro do texto, o que acentua o caráter polifônico e dialógico das narrativas.

Tanto nos romances quanto nos contos, a música é uma referência constante. Solange Ribeiro de Oliveira, em seu livro *Literatura e Música: modulações pós-coloniais* (2002), descreve a relação de alguns autores com a música, preferências e atitudes de personagens, que oferecem elementos para a caracterização e identificação de temas. Oliveira (2002) cita trabalhos como o de Noel Smith sobre *Ulysses* (1922) do autor irlandês James Joyce, em que se destaca a importância da música na obra, cujos textos fervilham com alusões musicais e alguns efeitos dependentes de fragmentos de canções. As referências literárias, representadas da “audição” ou da “leitura” das músicas feitas pelo narrador ou pela personagem ficcional, revelam analogias, contrastes e sequências que contribuem para um sentido rico em implicações culturais.

Na autora de *O último verão de Copacabana* (1985), o jazz e o blues embalam as personagens em diversos momentos e traduzem os sentimentos incommunicáveis que transitam nos recônditos da memória revisitada pelas(os) protagonistas da ação. Ao acompanhar as personagens, as vozes de cantores como Billie Holiday, Louis Armstrong, Thelonius Monk, entre outros, desenham a solidão e a angústia com maior intensidade. Por exemplo, o conto “O último verão de Copacabana” começa e termina com Ornette Coleman, tocando *Sadness*. A função da música nos textos poderia ser a de revelar o *pathos*, como uma metáfora para algo que não foi verbalizado na escrita.

Segundo Montanari (2001), o que diferencia o jazz da música clássica e romântica é a improvisação. Na música erudita, o músico segue uma partitura rígida; no jazz, ele tem a liberdade de inventar na hora as melodias. O jazz nasceu em Nova Orleans, Estados Unidos, como um produto original, mistura de cantos negros e instrumentos de sopro e cordas. Mas sua origem é contraditória, existem versões divergentes. Certeza mesmo é sobre o seu desenvolvimento e expansão a partir da cidade de Nova Orleans. A gênese musical do jazz advém do *ragtime* e do *blues*. O *ragtime* foi marcante no estado norte-americano de Missouri, onde podia ser ouvido em bares pelas mãos dos pianistas. O *blues* é uma vertente rural, uma expressão de sentimentos. Surgiu na bacia do rio Mississippi, nas plantações de algodão. Uma música marcada pela dor, uma forma de desoprimir o negro durante o trabalho nas plantações. Em estilo de chamada-resposta (uma voz inicia o refrão e os outros completam os versos), servia

para manter o ritmo do trabalho e certificar para os proprietários de que os negros estavam no campo e o trabalho sendo feito. O *jazz* é uma música que exprime dor, sofrimento, expõe a dolorosa sensação de estar vivo, a alegria amarga, o doce veneno de se conhecer e sentir.

Nos textos, o *jazz* define o modo de ser das personagens numa simbiose perfeita entre música e identidade, como no trecho:

Mas, no fundo, como percebo de repente, continuo alimentando a esperança de que alguma coisa torne a acontecer entre nós. Namoro renovado, quem sabe, com um Celso melhor de cuca.

Uma esperança dessas, eu sei, não resistiria ao mais leve exame racional. Mas quem disse que pratico a racionalidade? Ao contrário, amo as coisas malucas, disparatadas.

Ou coisas vagas, indefinidas, lidas apenas nas entrelinhas. Melhor dizendo, insinuações. Mas carregadas de emoção. Algo assim como *cool jazz*. Só dessa forma consigo me ligar às pessoas (COUTINHO, 2001, p. 19).

Muitas vezes não aparece o nome da música, apenas a sua intérprete favorita: Billie Holiday. Em alguns contos, basta informar a cantora que o seu vasto repertório responde pela profundidade de emoção e sentimentos. A autora considerava Billie Holiday uma representante da suprema sofisticação vocal e musical. “Ser sofisticada para os americanos significa possuir uma arte refinada e perturbadora, intelectual e rara, ligeiramente erótica e amargamente doce. Cantando com voz rouca e etérea, com toques de perversidade, ninguém a superava nas baladas” (FRANCIS, 1987).

Notam-se alguns traços comuns entre a cantora e as protagonistas de Sonia Coutinho. Segundo Francis (1987), Billie Holiday teve infância e adolescência sofridas, tendo sido violentada aos dez anos de idade por um vizinho e enviada para um reformatório. Quando adolescente, foi morar com a mãe, que não tinha condições econômicas ou emocionais para cuidar dela. Seus problemas com bebida começaram cedo e as relações amorosas tumultuadas concorriam para esgotar sua estabilidade emocional. A rejeição paterna e a infância triste são pontos comuns em algumas personagens de Sonia Coutinho, a exemplo da protagonista do romance *O caso Alice* (1991), que sofreu abusos sexuais do tio quando era menina – e esse trauma infantil influenciou sua trajetória, no crime cometido e nas relações amorosas com homens mais jovens. Muitas canções de Billie Holiday retratam os sentimentos de um eu-lírico atormentado por amores não correspondidos, traições ou abandonos. A sensação de vazio, solidão e a perda amorosa são comuns em músicas como *Blue Moon*, *Love for sale*, *Yesterda'y's*, *Autumn in New York*, *Solitude*, *Only have eyes for you*, algumas delas citadas pelas personagens da autora baiana.

No romance citado, o narrador percebe a voz de Billie Holiday ao cantar *Without your Love* como “áspera, algo suja, cruamente humana, sem truques vocais” (p. 10). O narrador chega a imaginar a cena em que Billie canta, e marca os detalhes de sua forma de cantar, nesse processo reflete sua dolorosa vivência amorosa:

[...] estirado em cima de almofadas, no chão, fecho os olhos e imagino Billie em cena, com o estilo de apresentação que ela criou. Poucos movimentos, apenas a mão oscilando como pêndulo, os ombros que se erguem. Sem mostrar muita emoção, sorrindo debochadamente, a mexer com a boca (COUTINHO, 1991, p.11).

Mas o *jazz* não é o único estilo musical a estabelecer presença nos contos. A música clássica e a música popular brasileira também aparecem. Músicas de Handel, Villa-Lobos, Gal Costa, Maria Bethânia, e tangos de Carlos Gardel constroem as imagens sonoras e metáforas para os sentimentos das personagens. Segundo Schering (1941 *apud* SCHURMANN, 1989), a simbologia musical estaria intimamente relacionada com o ato de dar sentido à letra – consciente ou inconscientemente – por meio das estruturas sonoras. Ao se aprofundar na relação entre a imagem sonora e o sentido, reverenciamos a magia inerente da música, assim como as personagens mergulham suas existências nas composições musicais. Embaladas pelas canções, as personagens passam a divagar sobre si mesmas.

No conto “Camarão no jantar” (2001), a personagem espera reavivar um amor morno para ela – na verdade, um amor morto. Um homem a enganou e, ao descobrir a traição, passa o dia escutando *jazz* e chorando. Tempos depois, a personagem resolve ter esse homem de volta, prepara um jantar, mas ele não comparece. Ela fica esperando a noite toda. Ele rouba o dinheiro de seus aluguéis, foge com uma amante e depois dá um golpe em vários clientes, inclusive ela própria; mesmo assim, a personagem continua a pensar nele. A dor da perda não passa – “e se ela cutucar”: “A essa altura, só entende o que essa mulher sente quem gosta muito de *jazz*. E, de repente, ouve Billie Holliday cantando e, com uma punhalada no peito, identifica a melodia: *Can't Help Lovin' Dat Man*” (COUTINHO, 2001, p. 45). A música indica bem o estado emocional da personagem e sua relação com o amor: “Fish got to swim / and birds got to fly / I got to love one man till I die /...”¹.

A música é tão importante na escrita de Sonia Coutinho que a autora chega a estruturar um conto com base em um refrão. No conto “Palhaço das perdas ilusões”, a personagem Caio, um engenheiro que veio de Solinas para o Rio de Janeiro procurando um futuro melhor, conseguiu estabilidade e perdeu tudo com o fim do casamento. Perdeu todos os empregos que conseguiu, tornou-se alcoólatra e não tinha como manter o apartamento de luxo onde morava. No dia em que deveria sair do apartamento de que tanto se orgulhava, ao chegar à varanda, lembrou-se do refrão de uma música² e cantarolou: “Minha vida / era um palco iluminado / eu vivia vestido de dourado / palhaço das perdas ilusões /...” (COUTINHO, 2006, p. 53). E, logo depois, se suicidou. Quem fez a personagem realizar tal ato, o escritor explica:

¹ "Peixes começaram a nadar e pássaros começaram a voar / eu comecei a amar um homem até que eu morra..." (tradução minha).

² O título da música é *Chão de estrelas*, composição e interpretação de Silvio Caldas e Orestes Barbosa.

Eu, o escritor, acho que foi exatamente aí.
Sim, foi aí que Caio tomou a decisão.
Ou o Outro, que o habitava, tomou-a por ele.
Estava espantado, perplexo, jamais imaginara que faria isso.
Mas, com um quase riso nos lábios, por causa da música que acabara de cantar, viu a si mesmo – que o Outro conduzia – pisar numa cadeira e passar as pernas por cima do corrimão da varanda (COUTINHO, 2006, p. 53).

No conto “Joie de vivre”, temos uma personagem feminina que acorda um dia e descobre que o tempo passou. A personagem tenta recuperar a autoestima, os amigos e a felicidade. Nesse conto, a personagem não tem nome, o que caracteriza a identificação do leitor com a personagem, permitindo que o leitor posicione-se no lugar da personagem mais facilmente. A narração é em primeira pessoa. A personagem não tem certeza da idade: 30, 40 ou 50. A única coisa de que tem certeza é sobre a sua condição de “solteirona definitiva” e a precária situação financeira. Abandonou a si mesma, durante tanto tempo, que parece uma bela adormecida ao acordar uma manhã e dar-se conta da vida. Para celebrar seu ânimo renovado e a sensação de que a depressão foi embora, resolve fazer uma festa, ou melhor, uma reunião com os antigos amigos, como nos anos 70, em que se reuniam para trocar ideias.

A personagem olha seu corpo estirado na cama e se pergunta quem é e se está tudo no lugar. Pula da cama cheia de ânimo e escova os dentes, mas algo muda em seu espírito e ela lembra que precisa emagrecer uns “quilinhos.” Uns quilinhos amenizam a imagem de que está gorda, e por ser “quilinhos,” palavra no diminutivo, indica que é quase desnecessário emagrecer. O discurso da personagem está emaranhado no discurso médico e midiático que nos informa a todo o momento de que precisamos estar com o corpo saudável, magro e que todos precisam entrar no mesmo ritmo, ou seja, no discurso de culto ao corpo magro.

De repente, a personagem entra em pânico ao pensar em se olhar no espelho. O corpo não lhe agrada, não é o ideal, mas o incômodo não é o peso, é o envelhecimento. Quando começa a arrumar e limpar a casa para a festa, percebe o cupim nos móveis, as roupas que não usa há anos, os buracos no colchão, os armários deteriorados, desvia os olhos do espelho com medo de ver o que o tempo fez ao seu rosto. Então, ela começa a lembrar de quando comprou o apartamento, as festas, o uísque que encomendava para as reuniões com os amigos e do rapaz que lhe vendia as bebidas. Ao tentar encomendar o uísque novamente, descobre que ele morreu faz cinco anos; agora quem vende é a mãe dele. Perdeu o ânimo: a festa estava condenada a não acontecer. Decide ouvir Chet Baker tocando *My Funny Valentine* porque: “É triste, mas também alegre. O espírito do *jazz*. Para mim, a vida inteira, *jazz* tem sido sempre um remédio infalível. Cura tudo.” (COUTINHO, 2001, p. 72). E, para completar a cura, resolve olhar o livro de reproduções de Henri Matisse.

O título do conto refere-se ao quadro de Henri Matisse³ chamado *La joie de vivre* – a alegria de viver. Em sentido conotativo, é a vontade e a celebração da vida livre. Neste quadro,

³ Quando Henri Matisse (1880-1954) produziu o quadro *La joie de vivre*, pertencia ao fauvismo, um movimento paralelo ao expressionismo, mas com diferenças fundamentais, apesar de compartilharem de um mesmo

Matisse joga seres humanos nus entre árvores numa paisagem de sonho. A personagem fica extasiada com a visão do quadro e com um olhar intenso seu corpo é projetado em direção ao quadro. Atravessa-o como se fosse água seca e descobre que:

[...] Estou agora entre figuras de homens e mulheres nus, dispostos sobre o gramado... Olhando para mim mesma, descubro que também estou nua. Meu corpo é arredondado e sem detalhes, marcado apenas por uma linha, musical em suas ondulações, como o som da flauta.

Atrás de um tronco, adiante, pequenas cabras atravessam a área alaranjada. Já as árvores, submetidas a um vento imóvel, estão inclinadas. Há uma doçura sensual em tudo.

Paro um instante, agora, tentando ouvir melhor o som da flauta, que se distancia. Fico parada, em êxtase, ouvindo a flauta distante (COUTINHO, 2001, p. 47).

Esse corpo nu, entre outros corpos, como num sonho. Sua vida não tem a plenitude sexual que poderia ter. Apesar de ter casa, emprego, não tem uma vida emocional e afetiva satisfatória, conforme a avaliação que faz de si. A depressão suprime qualquer possibilidade de retorno da sua vontade de viver. Somente os prazeres da arte amenizam esse problema, porque a transportam para outro mundo. Um mundo irreal, criado para satisfazê-la. “Puro gozo do olhar: rostos e corpos simplificados, em favor da conexão das linhas com as cores, que são fortes, alegres. Sentido do ornamental, prazeroso” (COUTINHO, 2001, p. 72). Marilena Chauí (1998) afirma que olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si; por isso, a personagem busca no mundo da arte exteriorizar o que dentro de si precisa mudar. Nesse processo, ela tenta sublimar a dor ao trazer do lado de fora a parte que lhe falta.

Considerações finais

A ficção de Sonia Coutinho apresenta os problemas cruciais da mulher urbana de nosso tempo e ressalta a mobilidade do feminino nas relações sociais de gênero. O dilema de mulheres ao escolher entre a manutenção da subordinação à estrutura familiar ou a emancipação e a subversão de normas e regras sociais tradicionais. Sua crítica sutil e irônica das mudanças ocorridas na dinâmica das relações entre homens e mulheres na década de 60 e 70 demonstra que é preciso ir além de um movimento de liberação feminina. As mentalidades devem ajustar-se às nuances modeladas nas práticas culturais de uma sociedade pós-moderna.

Os espaços públicos e privados por onde transitam suas personagens labirínticas conduzem leituras situadas em contextos históricos e sociais definidos, e que atuam como modelos das novas formas de inscrição do sujeito feminino.

“ambiente de mal-estar social e de crise civilizacional”. O aspecto dominante das obras desse grupo era a utilização da cor em tons puros, elemento que chocou o público de então. O quadro resume claramente o estilo de Matisse: remetendo a um certo hedonismo feliz, exalta a leveza de um mundo despreocupado e a vitalidade. Em 1907, Matisse escreveu que estava procurando a expressão, não estava interessado na mensagem, e sim, no prazer da pintura (MATISSE; CARTIER-BRESSON, 2007).

O jogo intertextual, os múltiplos narradores e a metalinguagem são elementos marcantes na escrita de Sonia Coutinho. Essas características permitem que as(os) leitoras(es) enveredem pela criação literária através do convite de uma voz narradora que desnuda a construção das personagens, que dialoga com o leitor, que desafia o conhecimento de cultura. A atmosfera construída para os contos através das músicas de *jazz* e personagens sobrepostas às imagens de divas do cinema exemplificam o caráter de jogo intertextual produzido pela autora na sua ficção. Elementos da cultura africana, da mitologia, da poesia e dos contos de fadas tornam a intertextualidade um pretexto para recuperar um número ilimitado de textos em outros textos: um mosaico de alusões, referências e citações.

Referências

- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CHAUÍ, M. Janelas da Alma, Espelhos do Mundo. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COUTINHO, S. *Nascimento de uma mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- COUTINHO, S. *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- COUTINHO, S. *O caso Alice*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COUTINHO, S. *Uma certa felicidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COUTINHO, S. *Os seios de Pandora*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COUTINHO, S. *Mil olhos de uma rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- COUTINHO, S. *Os venenos de Lucrecia*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 7.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRANCIS, A. *Opus 86: Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MATISSE, H.; CARTIER-BRESSON, H. *Escritos e reflexões sobre a arte*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007
- MONTANARI, V. *História da música: da idade da Pedra à idade do Rock*. São Paulo: Ática, 2001.
- MOTTA, A. B. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. *Cadernos PAGU*, São Paulo, n. 13, p. 191-221, 1999.
- NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 0, p. 9-41, 2000.
- NOVAIS, F. (coord.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, S. R. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PATRICIO, R. R. *Imagens de mulher na ficção de Sônia Coutinho*. 1998. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

- PATRICIO, R. R. Sonia Coutinho e os labirintos da mulher. *Revista Iararana*, n. 2, p. 78-81, 1999.
- PATRICIO, R. R. *As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- RISÉRIO, A. *Tinharé: história e cultura no litoral sul da Bahia*. Salvador: BYI Projetos Culturais, 2003.
- RIVERA, M. M. Una aproximación a la metodología de la historia de las mujeres. In: OZIEBLO, B. (org.). *Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*. Málaga: Universidad de Málaga, 1993. p. 19-42.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, S. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- SARDENBERG, C. M. B. A mulher frente à cultura da eterna juventude: reflexões teóricas e pessoais de uma feminista cinquentona. In: FERREIRA, S.; ROSENDO, E. (org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/FFCH/UFBA, 2002. p. 51-68.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SCHURMANN, E. F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SOUZA, J. P. M.; JESUS, A. N. A transformação da visão do corpo na sociedade ocidental. *Motriz*, v. 6, n. 2, p. 89-96, 2000.
- XAVIER, E. Do “destino de mulher” à aprendizagem da independência. A trajetória das personagens de Sonia Coutinho. In: III Congresso ABRALIC: Limites, 1994, Niterói, *Anais...* São Paulo: EDUSP, 1995. v.1, p. 445-449.
- XAVIER, E. Tornar-se mulher: um árduo aprendizado. In: SCHMIDT, R. T. (org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997. p. 169-173.
- XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Tradução / Translation

Artes cênicas e interdisciplinaridade: o interartístico em questão

Theatre and Interdisciplinarity: The Interartistic at Issue

Marie-Christine Lesage 

Université du Québec à Montréal, Montreal, Canadá
Autora

lesage.marie-christine@uqam.ca
<https://orcid.org/0000-0002-5478-4010>

Daniela Nienkötter Sardá 

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Tradutora

danielasarda@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7128-2469>

Guilherme Soares dos Santos 

Université Paris-Sorbonne, Paris, França
Tradutor

guilherme.sds@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-3497-6138>

Resumo

Neste artigo, a autora faz uma distinção conceitual entre a interdisciplinaridade teórica e a interdisciplinaridade das práticas artísticas. Com efeito, existem duas maneiras de encarar a interdisciplinaridade: no âmbito dos saberes teóricos e da epistemologia, e do ponto de vista das práticas artísticas. A interdisciplinaridade, no sentido estrito, é um confronto de disciplinas constituídas, de metodologias e de teorias provenientes de horizontes epistemológicos diferentes. Por isso, importa diferenciar esta última do encontro de várias artes no interior da representação teatral ou da performance, que é da alçada do interartístico. A criação interartística, por sua vez, remete mais especificamente a processos de criação fundados em diálogos complexos entre diversas práticas que preservam a sua autonomia, o que deve, ainda, ser distinguido do fato de que a arte do teatro recorra a diferentes meios. A noção de interartístico busca, antes de tudo, designar a *praxis*, a qual – trata-se de uma hipótese – tenderia a se afastar do modelo de encenação.

* Artigo publicado originalmente na revista *L'Annuaire théâtral* (atual *Percées - Explorations en arts vivants*), n° 60, p. 13-25, 2018 (Doi: <https://doi.org/10.7202/1050919ar>), e intitulado: "Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu.". Agradecemos à direção da revista, bem como à autora do artigo, a autorização da publicação desta tradução na revista *Linha D'Água*.

Abstract

The author of this article makes a conceptual distinction between interdisciplinarity in theory and in artistic practices. Interdisciplinarity can, in fact, be viewed from two perspectives: theoretical knowledge and epistemology on one hand, and artistic practices on the other. Interdisciplinarity, in the strict sense of the word, involves a confrontation of constituted disciplines, methodologies and theories from different epistemological horizons. It is therefore important to distinguish this confrontation from the encounter of several arts within theatrical performance or performance, which is interartistic. Interartistic creation, for its part, refers more specifically to creative processes based on complex dialogues between various practices that preserve their autonomy, which is yet to be distinguished from the fact that the art of theatre calls upon different mediums. The notion of interartistic seeks to designate *praxes* above all, which (this is a hypothesis) would tend to move away from the staging model.

A interdisciplinaridade artística caracterizou cada um dos movimentos de vanguarda do século XX, tanto o do início do século quanto a vanguarda americana que se desdobrou a partir de 1950. Ora, desde os anos 1995, o fenômeno ganhou novamente importância no cenário das artes cênicas como no das artes visuais e midiáticas. Algumas publicações quebequenses (HUGHES e LAFORTUNE, 2001; LARAMÉE, 2001; LAFLAMME, 2011) tentaram fazer um balanço da interdisciplinaridade para apreender, tanto do ponto de vista dos criadores quanto da teoria, o que essas práticas implicam nos planos artístico e institucional. Longe de se limitar a questões estéticas, a interdisciplinaridade se colocava, desta vez, de maneira crítica, ao interrogar mais especificamente as relações entre as artes e as disciplinas tais como elas são definidas e transmitidas no interior das instituições (estabelecimentos de ensino, organismos de amparo à pesquisa, espaços de difusão artística, etc.). Nesse contexto, o Agrupamento das artes interdisciplinares do Quebec [Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec] (RAIQ), fundado em 2005, surgiu a fim de reunir artistas cujos modos de criação escapavam às disciplinas instituídas, o que era uma demonstração das novas forças e pensamentos em ação nos territórios da criação contemporânea¹. Surgiram, também, denominações que favorecem mais o uso das palavras “arte indisciplinada” ou “indisciplinar” (HUYS e VERNANT, 2012; SUCHET, 2016) para qualificar as criações que se situam fora dos gêneros artísticos instituídos, uma vez que a arte indisciplinada é mais associada a criadores que operam voluntariamente à margem de todo o sistema. De nossa parte, preferimos recorrer ao termo “prática interartística”, que deve ser distinguido da interdisciplinaridade, a qual se situaria mais no âmbito da reflexão. Este artigo empenhar-se-á, portanto, em propor um panorama atinente às noções e às abordagens existentes para designar as teorias e as práticas contemporâneas.

¹ Pode-se ler no site do RAIQ uma definição das artes interdisciplinares adotada pelos membros em 2005, a qual diz o seguinte: “uma prática artística que integra os conhecimentos, competências, assim como os modos de pensamento de duas ou mais disciplinas artísticas e não artísticas, cujas linguagens e léxicos estão inter-relacionados” (<http://raiq.ca/mandat/>).

Existe, com efeito, duas maneiras de encarar a interdisciplinaridade: do ponto de vista das práticas artísticas ou, ainda, dos saberes teóricos e da epistemologia. Patrice Pavis está entre os raros teóricos do teatro a fazer uma distinção conceitual que permite separar a interdisciplinaridade teórica da interdisciplinaridade de criação². A interdisciplinaridade no sentido estrito, segundo ele, é um confronto de disciplinas constituídas, de metodologias e de teorias provenientes de horizontes epistemológicos diferentes. Por isso, é importante diferenciar esta última do “encontro de várias artes no interior da representação teatral ou da performance” (PAVIS, 2001, p. 14), o que é da alçada do *interartístico*. Adotamos o termo proposto por Pavis, que permanece, infelizmente, muito pouco empregado pela crítica universitária para discriminar a interdisciplinaridade como crítica epistemológica da interação entre práticas artísticas diversas no interior de uma criação cênica. A reflexão sobre o interartístico foi frequentemente feita sob a categoria geral de interdisciplinaridade, sem que um exame mais rigoroso da história do conceito, que se inscreve em uma história do conhecimento no século XX, fosse realizado. Isso sem contar, aliás, com a proliferação de construções com prefixos tais como “multidisciplinar”, “pluridisciplinar”, “transdisciplinar”, ou mesmo “indisciplinar”, utilizados indistintamente em maior ou menor grau! Por isso, antes de tratar do interartístico como fenômeno característico das artes cênicas atuais, parece essencial fazer um balanço da própria noção de interdisciplinaridade, a qual foi pensada com atenção nas ciências humanas: essas reflexões permitirão alimentar e esclarecer a conceitualização do interartístico.

A interdisciplinaridade

A primeira constatação que se impõe diante da noção de interdisciplinaridade é que ela é intrinsecamente vinculada à de disciplina, já que ela designa um “entre” disciplinas que permanece vinculado *a priori* a estas últimas. Antes de tratar as modalidades desse “inter”, convém que se contextualize brevemente essa noção. Cada disciplina remete a um campo de conhecimentos, de saberes, assim como a um modo de transmissão próprio: no campo das artes, a universidade e as escolas especializadas ensinam um corpo de saberes e de técnicas que devem ser dominados para que o aluno possa qualificar-se no plano profissional. A universidade como instituição tem contribuído para a consolidação das disciplinas, quer elas sejam científicas, humanas ou artísticas. Na introdução da obra que ele consagrou à interdisciplinaridade, Joe Moran explica: “O desenvolvimento e a consolidação das disciplinas na era moderna estão fundamentalmente relacionados tanto ao progresso das universidades quanto à crescente complexidade das sociedades europeias” (MORAN, 2002, p.4). As diferentes disciplinas que

² No contexto deste artigo, escolhemos apoiar-nos nas proposições e nas hipóteses feitas por Patrice Pavis no número temático de *L'Annuaire théâtral*, que ele aceitara organizar, a pedido nosso, em 2001, e que se intitulava “Métodos em questão”. Ele fazia, ali, uma constatação acerca dos estudos teatrais no começo do século XX, que merece, a nosso ver, ser levada adiante e desenvolvida.

³ “The development and consolidation of disciplines in the modern era was fundamentally related to both the growth of universities and the increasing complexity of European societies”. Todas as citações em inglês deste artigo são de nossa autoria. Na sua introdução, Moran faz uma síntese da história das disciplinas.

se estabeleceram, distinguindo-se umas das outras dentro da universidade, tendem a defender seu território ao desenvolver um tipo de discurso exclusivo, o que leva o autor a afirmar que elas são embasadas em construções discursivas (*ibid.*, p.14). Já o pesquisador francês Edgar Morin esclarece que as disciplinas científicas (humanas e artísticas, pode-se acrescentar) são constituídas pelas instituições, e que elas se fixaram no século XIX com a formação das universidades modernas. Ele ressalta igualmente que cada disciplina constrói seu objeto de pesquisa e que o risco da hiperespecialização é esquecer esse estado de coisas (MORIN, 1994). Por fim, Patrice Loubier lembra que

toda disciplina, enquanto ramo do saber, implica um saber-fazer que se ensina e que supõe, para quem quiser dominá-lo, a submissão a um processo de *formação*. A palavra “disciplina” não designa somente a matéria ensinada e aprendida, mas também a realidade institucional de um modo de transmissão em que um mestre inculca no indivíduo um sistema de normas, de valores e de modos de fazer (LOUBIER, 2001, p. 24; grifos no original).

Nesse contexto, a interdisciplinaridade constitui-se potencialmente, escreve Julie Thompson Klein (1991), como crítica à especialização acadêmica: ela interroga as estruturas e valores dominantes do conhecimento e da educação com o intuito de transformá-los e, até mesmo, de transgredi-los. Pode-se acrescentar que ela está frequentemente vinculada a questões epistemológicas, já que ela abre quadros de referências sobre os quais funda-se o conhecimento tanto em ciências humanas como nas artes. Ela questiona os métodos instituídos ao revelar os valores subjacentes que os governam, e o faz por meio de um jogo de perspectivas complexas vinculado à multidimensionalidade que ela introduz no exame dos fenômenos. A interdisciplinaridade permite ajustar-se a novos dados do real, visto que ela funciona por projeto mais do que por campo disciplinar.

No âmbito do teatro, pode-se observar, nestes últimos anos, que a mudança das práticas da cena para formas mais heterogêneas, combinando corpo (dançante e teatral), texto (literário, poético e dramático), performatividade, música, criação sonora e artes midiáticas, levou a questionamentos discursivos e epistemológicos dentro da disciplina dos estudos teatrais, a ponto de se sentir a necessidade de interrogar estas últimas: seria preciso falar de artes cênicas de modo genérico? Pavis afirma que com o século XX encerrou-se a era da encenação como arte⁴ e como teoria, antes de acrescentar: “Mas, desde os anos 1990 até hoje, convém reavaliar o próprio objeto dos estudos teatrais, assim como o objeto teatral ou espetacular, cuja natureza interartística lhe vale, por vezes, o título de *interdisciplinary performance* (espetáculo interdisciplinar)” (PAVIS, 2001, p.15). Uma coisa é certa: as formas descompartmentalizadas e interartísticas tendem a pressionar os limites da disciplina teatral no interior das instituições⁵.

⁴ Uma constatação que parece ser ratificada pelo ensaísta Bruno Tackels. Ele escreve: “Insensivelmente, a encenação vem-se tornando um ofício antigo, ainda maciço, mas cuja sombra lançada deixa desde já entrever novas linguagens da cena. Aqueles que as inventam ocupam logo de início a função de *escritor* de um gênero particular, cujo meio e matéria provêm essencialmente do palco” (TACKELS, 2005, p.13; grifos no original).

⁵ Um dos objetivos do projeto de pesquisa financiado que nós conduzimos na Université du Québec à Montréal, intitulado “A cena interartística contemporânea (1990-2016): uma teatralidade na encruzilhada das artes visuais

Além disso, a hipótese avançada por Pavis sobre o fim da era da encenação⁶ permite pensar as formas interartísticas como um paradigma de criação cênica distinto, o qual levanta vários questionamentos epistemológicos em razão de todas as migrações entre as práticas que ele implementa, assim como as mudanças nos modos de criar, de fabricar e de imaginar o palco. A cena interartística tende a funcionar por projeto, por coletivo de criação, seguindo cada vez processos singulares. À luz desse estado de coisas, os discursos universitários devem renovar suas abordagens a fim de reajustar as relações entre teoria e prática. Nesse contexto, a interdisciplinaridade teórica se apresenta como uma via incontornável onde, cada vez mais, práticas operam nos interstícios das e entre as disciplinas.

A interdisciplinaridade representa, pois, a possibilidade de inter-relacionar os saberes, ao se opor à hiperespecialização das disciplinas (que certos autores associam a uma visão unitária do mundo). Ela teria surgido, segundo Morin, “inicialmente no domínio científico, em reação à hiperespecialização disciplinar, mas igualmente para enfrentar novos fenômenos ou objetos de pesquisa, que exigiam recorrer a várias disciplinas para serem estudados” (MORIN, 1994). Moran, por sua vez, observa que a primeira utilização do termo nas ciências sociais remonta aos anos 1920 e que ele se torna de uso corrente nas ciências humanas após a Segunda Guerra Mundial (MORAN, 2002, p.15). Morin, Moran e Thompson Klein concordam quando distinguem a interdisciplinaridade da multidisciplinaridade, esta última originando-se de uma justaposição das disciplinas sem que haja integração e interação entre estas. Thompson Klein esclarece que a utilização de uma disciplina para a contextualização (histórica, filosófica, etc.) de outra disciplina é da ordem da multidisciplinaridade, e não da interdisciplinaridade. Esta última requer antes, com efeito, colaborações integradoras dos conhecimentos heterogêneos, que sejam fundadas nas interações dinâmicas entre os métodos, teorias, práticas e epistemologias diferentes (THOMPSON KLEIN, 1991, p.18). A interdisciplinaridade pode repensar as abordagens existentes e permite analisar questões e problemas que não se enquadram no escopo de disciplinas particulares. Thompson Klein realiza uma ampla taxonomia das diferentes interdisciplinaridades possíveis na pesquisa, distinguindo as formas mais gerais (tais como a teoria da complexidade de Morin) das formas cooperativas (*bridge building*), específicas, metodológicas e reestruturantes. Neste último caso, as categorias tradicionais que ancoram as disciplinas são questionadas, e suas fronteiras começam a se apagar, abrindo o caminho para uma coerência teórica alternativa (*ibid.*, p.21). Moran, por sua vez, defende a ideia, inspirada entre outros no pensamento de Roland Barthes, de que a interdisciplinaridade deve ser transformadora e produtora de novas formas de conhecimento na

e midiáticas” [« La scène interartistique contemporaine (1990-2016) : une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques »] (CRSH, 2016-2018), é justamente desenvolver uma teorização fundada nas práticas interartísticas, a fim de renovar as metodologias e teorias da pesquisa teatral enquanto dialoga com os artistas. Esse projeto nasceu, entre outras razões, da constatação de que a maioria dos estudantes de pós-graduação em teatro desenvolvem pesquisas na junção do teatro e das artes visuais e midiáticas, e de que os métodos existentes em estudos teatrais, mais focados na encenação, parecem insuficientes para lidar com essas práticas.

⁶ Não se trata de fazer o prognóstico da morte da encenação, mas sim de afirmar que esse regime de criação pertence ao século XX. A cena interartística pertenceria mais ao século XXI e sobrepor-se-ia (sem substituí-lo) ao regime de criação da encenação. A primeira, contudo, carece de uma teoria adequada.

sua maneira de se envolver com cada disciplina distinta. Mais crítica do que sintética (ela não visa a uma síntese ou a uma totalidade qualquer dos saberes), a interdisciplinaridade tende a ser mobilizada para resolver problemas que não podem ser refletidos sob o ângulo de uma única disciplina e, em contrapartida, levanta questões epistemológicas sobre a natureza dos conhecimentos disciplinares.

O valor do termo interdisciplinaridade reside igualmente na sua flexibilidade e, mais precisamente, no seu prefixo — que remete tanto à ideia de conexões entre disciplinas quanto à de interstícios, de espaçamentos, de distância e de intermediação —, de modo que não seja possível nem desejável fixar a noção no plano teórico e metodológico. Em suma, a interdisciplinaridade constitui uma abordagem que considera a complexidade dos fenômenos observados sem reduzi-los a um ângulo disciplinar; ela representa também um momento crítico dos saberes disciplinares, que abre uma reflexão epistemológica transformadora, capaz de produzir novos modos de conhecimento. Enfim, na sua forma mais radical, ela é transgressora e indisciplinada: “Salter e Hearn (1996) chamam de interdisciplinaridade a necessária ‘mescla do sistema’, alinhando-a a uma dinâmica que busca uma mudança que venha perturbar a continuidade e a rotina. Esse imperativo é significado por uma nova retórica de ‘anti’, ‘pós’, ‘não’ e ‘des-disciplinar’, que se sobressai nos *Cultural Studies*”⁷ (THOMPSON KLEIN, 1991, p.23). A vontade de desconstruir os saberes disciplinares e as fronteiras que os separam é representada de modo eloquente nos *Cultural Studies* e nos *Performance Studies*, que romperam as barreiras entre os objetos e as questões de pesquisa e de pensamento disciplinar tradicional, ao fazer surgir os valores normativos, discursivos e políticos subjacentes às disciplinas.

No campo dos estudos de artes e cultura, as abordagens dos *Cultural Studies*, dos *Visual Studies* e da intermedialidade invocam todas elas a interdisciplinaridade. Pavis lembra que é preciso ter cuidado para não confundir interdisciplinaridade e *Cultural Studies*, estes últimos constituindo “um conjunto de estudos em que a arte literária, assim como a arte elitista, não são mais o foco da observação, e em que todo o conjunto das produções culturais de massa é estudado” (PAVIS, 2001, p.15). A interdisciplinaridade é uma confrontação crítica de métodos e de teorias que exige uma metodologia precisa (a qual é explicitada por Thompson Klein na sua taxonomia), caso se queira evitar cair na armadilha do ecletismo. A intermedialidade invoca também a interdisciplinaridade em razão da diversidade de seus objetos de estudo (cinema, artes midiáticas, artes da cena), os quais são cruzados com as teorias das mídias. Quanto aos *Visual Studies* e à iconologia, W. J. T. Mitchell apresenta outro ponto de vista sobre a interdisciplinaridade. Assim como Thompson Klein e Moran, embora mais mordaz nas suas afirmações, ele critica os estudos feitos sob a rubrica de interdisciplinaridade, mas que, segundo ele, não são de forma alguma da alçada desta última:

⁷ “Salter and Hearn (1996) call interdisciplinarity the necessary ‘churn in the system’, aligning it with a dynamic striving for change that disturbs continuity and routine. This imperative is signified in a new rhetoric of ‘anti’, ‘post’, ‘non’, and ‘de-disciplinary’ that is prominent in cultural studies.”

Nessas formas mais seguras de interdisciplinaridade, estudos “comparativos” entre as artes podem ser conduzidos dentro de estruturas históricas familiares, ou aplicar métodos sociológicos, literários, psicanalíticos ou semióticos testados nos problemas históricos da arte e ter a certeza de obter resultados. [...] A interdisciplinaridade, em poucas palavras, é uma maneira de ter um ar levemente audacioso e mesmo transgressor, porém não demasiado⁸. (MITCHELL, 1995, p.540).

Recorrer a uma disciplina para esclarecer outra não seria da ordem da interdisciplinaridade no sentido estrito, mas de um uso multidisciplinar ou, ainda, de uma interdisciplinaridade instrumental, para retomar o termo de Thompson Klein. Como nota Pavis, os estudos teatrais construíram seu campo de estudos ao tomar empréstimos de diversas disciplinas das ciências humanas (antropologia, semiologia, sociologia, etc.) sem invocar, contudo, a interdisciplinaridade. Segundo Mitchell, existiria três formas de interdisciplinaridade. A primeira, do tipo *top-down*, teria em vista uma convergência piramidal das teorias que poderiam ser englobadas por uma metateoria, uma metalinguagem ou uma epistemologia geral para o estudo da cultura (o que a semiologia tentou fazer, e que a intermedialidade atualmente busca, talvez, impor); a segunda, do tipo *bottom-up*, seria uma abordagem interdisciplinar ditada por um problema ou um acontecimento específico, em resposta a assuntos da atualidade (os *Gender Studies* e *Cultural Studies*, entre outros, constituiriam os modelos principais desse tipo de pesquisa); a terceira, do tipo *inside-out*, seria um momento indisciplinado e anarquista, um momento de ruptura em que uma disciplina é sacudida do interior e/ou do exterior (*ibid.*, p.541). Ele esclarece:

Meu verdadeiro interesse, em outras palavras, não reside tanto na interdisciplinaridade, e sim nas formas “de indisciplina”, de turbulência ou de incoerência no interior e no exterior das fronteiras das disciplinas. Se uma disciplina é uma maneira de garantir a continuidade de um conjunto de práticas coletivas (técnicas, sociais, profissionais, etc.), “a indisciplina” é um momento de quebra ou de ruptura, quando a continuidade é rompida e que a prática é posta em xeque⁹ (*idem.*).

Essa indisciplinaridade coincide com o momento transgressor da interdisciplinaridade identificado por Thompson Klein, enquanto ecoa a exigência transformadora que deve ter diante das disciplinas instituídas de acordo com Moran. Mitchell faz desse momento transgressor um lugar crítico e caótico do pensamento, sempre chamado a se reconfigurar, em seguida, em uma nova “rotina” (*idem.*).

⁸ “In these safer forms of interdisciplinarity, one could conduct ‘comparative’ studies of the arts within familiar historicist frameworks, or applied tested sociological or literary or psychoanalytic or semiotic methods to art historical problems and be sure of getting results. [...] Interdisciplinarity, in short, is a way of seeming to be just a little bit adventurous and even transgressive, but not too much.”

⁹ “My real interest, in other words, has not been in interdisciplinarity so much as in forms of ‘indiscipline’, of turbulence or incoherence at the inner and outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), ‘indiscipline’ is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question.”

A interdisciplinaridade como confronto das disciplinas forma certamente uma crítica sã, que aponta as insuficiências de certas teorias em um momento preciso de sua história, como diante dos movimentos e transformações do campo e dos fenômenos que elas observam e buscam analisar. Os estudos teatrais têm, sem dúvida alguma, necessidade de uma mescla epistemológica e metodológica para adaptar suas abordagens às mudanças nas práticas e nas disciplinas artísticas. Ainda segundo Pavis,

[a] crise da pesquisa universitária, notadamente histórica, dramatúrgica, semiológica, provém seguramente da triste constatação de que essa pesquisa não parece interessar em nada às pessoas do teatro. Cabe a nós, teóricos e universitários, inventar um novo uso da interdisciplinaridade que não seja um fim em si, mas que ajude os profissionais do teatro a reinvestir imediatamente na sua prática o que “nossa” interdisciplinaridade por vezes lhes sugere (PAVIS, 2001, p.18).

Os estudos teatrais deveriam rever suas relações entre teoria e prática de modo a propiciar o encontro das descobertas dos profissionais do teatro com as descobertas da pesquisa: aí residiria o espaço renovado de uma interdisciplinaridade plenamente artística, em diálogo com a criação.

O interartístico

Logo de início, importa distinguir a arte teatral, que recorre a diferentes linguagens visuais, sonoras e midiáticas, da criação *interartística*, a qual remete mais especificamente a processos de criação fundados em diálogos complexos entre práticas autônomas. O teatro convoca de modo evidente várias formas artísticas, mas ele o faz em uma perspectiva dramatúrgica (tanto textual quanto cênica), o que significa que as linguagens são utilizadas de maneira mais instrumental para servir à visão da encenação. Elas não preservam necessariamente sua autonomia e sua identidade próprias: elas servem a um propósito, a uma imagem, a uma cena, a uma interpretação. Nesse sentido, parece essencial distinguir as modalidades teatrais de encontro entre as artes e as mídias associadas ao regime da encenação das modalidades que advêm propriamente do interartístico e, portanto, de processos totalmente distintos. Mais uma vez, concordamos com Pavis, que, para definir o interartístico, afirma:

[t]rata-se de experimentar encontros onde cada arte obstina-se a manter sua identidade e seus princípios. [...] O interartístico reside na arte de utilizar o melhor possível o que cada arte traz de único, opondo-lhe outra maneira de significar ou de representar. A incompatibilidade ou a diferença produz um efeito de perspectiva que obriga a reconsiderar cada arte e a pensá-la na sua relação com as outras (*ibid.*, p. 23).

Assim, cada criação estabelece nós entre as artes, ao deslocar as fronteiras entre as práticas e ao imaginar novas possibilidades para o cenário das artes cênicas. Como sugere seu prefixo, o interartístico trabalha na diferença das artes, ao valorizar uma interação dinâmica de práticas diversificadas que não têm mais nada a ver com qualquer ideia de fusão harmoniosa

das disciplinas¹⁰. Aqui, a reflexão aberta sobre a interdisciplinaridade permite esclarecer este aspecto: Moran distingue, com efeito, uma interdisciplinaridade oriunda de um pensamento tradicional (que, segundo ele, remonta aos filósofos gregos), a qual visa a um conhecimento totalizante, de uma interdisciplinaridade mais radical, que questiona a própria natureza do saber e as tentativas de organizá-lo. Além disso, acrescenta ele, o prefixo “inter” pode sugerir diversas relações: “[pode tratar-se de] estabelecer conexões entre diferentes disciplinas; mas isso pode também significar o estabelecimento de um tipo de espaço indisciplinado nos interstícios entre as disciplinas, ou mesmo a tentativa de transcender completamente os limites disciplinares”¹¹ (MORAN, 2002, p.15). O interartístico, tal como nós o observamos no campo de certas práticas contemporâneas em artes cênicas, advém precisamente desta última modalidade mais radical, que tende a operar nos interstícios das artes e das práticas, a criar vínculos por vezes dissonantes, fazendo ao mesmo tempo pressão sobre as fronteiras que, pelo menos institucionalmente, separam as artes e suas disciplinas. As práticas interartísticas, impulsionadas por artistas que inventam outras trajetórias criadoras, desafiam e questionam criticamente as normas disciplinares que estruturam, entre outras coisas, o campo do teatro. Elas reúnem em ato a forma crítica e transgressora da interdisciplinaridade teórica e apelam, ao mesmo tempo, para um ajustamento do olhar crítico. Por isso, pudemos observar, desde os anos 2000, uma proliferação da denominação “artes indisciplinadas¹²”, tanto da parte dos artistas quanto de seus comentadores: essa indisciplinada, reivindicada como distância em relação às fronteiras que definem as disciplinas artísticas, buscava marcar a ruptura com uma interdisciplinaridade herdada das vanguardas do século XX e reivindicar uma mudança de paradigma.

O fenômeno da interdisciplinaridade artística, em constante reconfiguração ao longo de todo o século XX, parece, com efeito, caracterizar, segundo Nathalie Heinich, um regime de criação distinto no âmbito do que ela denomina “paradigma de arte contemporânea” (HEINICH, 2014). A cena contemporânea é marcada por misturas heterogêneas e por travessias (in)disciplinares, as quais evidenciam práticas que tendem a sair de seus domínios específicos para trabalhar na *diferença das artes*¹³. As práticas transversais, prossegue Heinich, desafiam ao mesmo tempo os processos de criação (tradicionalmente fundados em uma competência artística e técnica do artista) e as categorizações genéricas (*ibid.*, p.137-141). A compartimentagem das artes, cujo fundamento é a distinção entre disciplinas (LOUBIER, 2001), tem sido constantemente corroída. Por isso, é possível levantar a hipótese de que uma

¹⁰ A questão da obra de arte total ou do *Gesamtkunstwerk* wagneriano deriva, nesse sentido, de outra modalidade, mais histórica. Sobre a questão da obra de arte total hoje, ver o livro editado por Danielle Cohen-Levinas, *Le renouveau de l'art total* (2004).

¹¹ “[...] forging connections across different disciplines; but it can also mean establishing a kind of undisciplined space in the interstices between disciplines, or even attempting to transcend disciplinary boundaries altogether.”

¹² Ver notadamente Lynn Hughes e Marie-Josée Lafortune (2001); Laure Fernandez (2008); Viviane Huys e Denis Vernant (2012) assim como Myriam Suchet (2016).

¹³ A questão da diferença das artes foi abordada por Jean-Luc Nancy (“Les arts se font les uns contre les autres”, 2000) e por Peter Szendy e Jean Lauxerois (*De la différence des arts*, 1997).

parte das práticas habitualmente associadas apenas à cena teatral tende, hoje, a considerar esta última como um *dispositivo experimental* que não é mais reservado exclusivamente aos diretores: ela constituiria, antes, um espaço potencial a ser explorado pelos profissionais do teatro de todos os horizontes. É interessante observar que artistas oriundos das artes visuais e midiáticas apoderaram-se da cena teatral, produtora de materialidades visuais e sonoras, para criar obras híbridas, ao cruzar formas plásticas e teatralidade, ou ainda, novas mídias visuais/sonoras e corpos em cena. Desse modo, a distinção entre artista visual e artista em artes cênicas tende, por vezes, a se apagar¹⁴. Profissionais do teatro recorrem a artistas plásticos, artistas sonoros, especialistas em informática ou a engenheiros para desenvolver obras e dispositivos híbridos. A cena torna-se um lugar que permite o desenvolvimento de diálogos renovados entre os profissionais do teatro. Ela se transforma assim em um espaço gerador de formas artísticas inusitadas e frequentemente inclassificáveis. Inversamente, numerosos artistas cênicos trocam a cenografia pela instalação e se distanciam da encenação, tal como ela foi fundada no século XX. O objeto deste artigo não é propor uma análise dessas práticas, mas assinalemos, ainda assim, no Quebec, o trabalho de Claudie Gagnon, Stéphane Gladyszewski, 2 Boys TV, a Compagnie Artificiel, Théâtre Rude Ingénierie, La 2^e Porte à Gauche e Le bureau de l'APA, para citar apenas alguns.

O desafio colocado pela cena interartística aos estudos teatrais, ao quebrar as barreiras do teatro, reside na heterogeneidade e na diversidade formal das obras, difícil de vincular a uma disciplina precisa, o que complexifica tanto a análise quanto a possibilidade de lhe traçar a história no plano estético. A expressão, privilegiada pela crítica especializada, de “teatro performativo” ou “cena performativa” pode parecer, à primeira vista, oferecer uma solução a essa questão, ao fazer do performativo um conceito que englobaria as descompartimentagens disciplinares do teatro e das artes cênicas. Todavia, o performativo não permite analisar todos os processos interacionais e diferenciais que compõem as obras que denominamos interartísticas. Como explica claramente Chiel Kattenbelt:

Uma expressão performativa é uma ação intencional, que não é simplesmente “performada” no sentido (literal) de executada, mas que é encenada. A ação de encenar supõe, por um lado, a existência de um performador, aquele ou aquela que se apresenta e que, ao fazê-lo, cria seu eu, sua identidade (sexual), e, por outro lado, um espectador (aquele ou aquela que, ao adotar a posição de membro do público, ajuda o performador a exercer seu papel). Pôr-se em cena diante de um público nos leva ao conceito de situação performativa ou de performance (KATTENBELT, 2015, p.102-103).

As situações performativas permitem, em contrapartida, refletir sobre a experiência cênica tal como ela é vivida e percebida pelo espectador, o qual é qualificado cada vez mais como um *experiencer* da obra, uma questão de análise pragmática e fenomenológica. Os estudos do espectador como ator envolvido em uma situação performativa são uma contribuição

¹⁴ Esse fenômeno tem relação com a importância crescente adquirida pela forma de instalação nos anos 1990, a qual coloca em primeiro plano obras mais experimentais, ou mesmo performativas. Sobre esse assunto, ver Anne Ring Petersen, 2015.

atual importante das reflexões sobre a cena contemporânea¹⁵. Dito isso, o sentido de nosso comentário visa, aqui, distinguir a noção de performatividade da noção de interartístico, que busca designar a *praxis* antes de qualquer coisa, a qual — trata-se de uma hipótese — tende a se afastar do modelo da encenação (a encenação como prática, como estética e como modo de pensar a cena). O interartístico não se reduz a uma estética, ele deriva antes de tudo de processos de criação que operam, cada vez, de maneira singular e inédita: ou um artista cria recorrendo a várias práticas e meios artísticos, ou um projeto coletivo é forjado reunindo artistas e pesquisadores de diversos horizontes e práticas, que devem inventar uma maneira de fazer dialogar suas linguagens respectivas. Entre os dois, existe toda uma série de variações e de possíveis que as barreiras disciplinares não intimidam mais. Assim, a *praxis interartística* pode engendrar uma multiplicidade de formas performativas e representacionais como uma diversidade de estéticas, as quais são qualidades emergentes dos processos complexos de criação envolvidos.

A fim de abordar essa *praxis*, a análise ganharia ao tomar os caminhos de uma interdisciplinaridade teórica do tipo *bottom-up*, para utilizar o termo de Mitchell, ou seja, ao considerar a natureza heterogênea da obra e de sua fábrica para determinar os campos de pesquisa a serem convocados. São as vias da criação, onde se tramam e se inventam, cada vez, maneiras únicas de (des)fazer as artes constituídas, por interações, jogos diferenciais e diálogos entre artistas, pesquisadores e suas práticas, as quais merecem ser examinadas. Uma teoria das práticas interartísticas não pode ser feita sem um trabalho de campo onde são fabricadas essas criações. Ela deveria documentar esses territórios que às vezes se desenvolvem à margem dos circuitos institucionais, sem buscar cartografar ou capturar uma estética que, de todo modo, escapa a toda categorização. A forma final das obras depende cada vez das interações estabelecidas no decorrer do que é amiúde uma pesquisa no cerne da criação.

Se as práticas interartísticas convidam os pesquisadores em artes cênicas a adotar uma interdisciplinaridade teórica do tipo *bottom-up* (MITCHELL) e *bridge building* (THOMPSON KLEIN), elas podem também dar lugar a reconfigurações teóricas mais radicais, que Thompson Klein denomina “interdisciplinaridade reestruturante” (“restructuring interdisciplinarity”; THOMPSON KLEIN, 1991, p.21). Neste último caso, as categorias que fundamentam as disciplinas são questionadas, e uma nova coerência conceitual pode nascer de seu confronto. Dito isso, parece essencial desenvolver um procedimento teórico que se componha a partir do campo das práticas, seja pela observação dos processos de criação *in situ*, seja por um trabalho com os arquivos de criação complementado por entrevistas com os artistas, de modo que a teorização das práticas interartísticas possa emergir a partir da observação destas, o que deriva de uma *teorização fundamentada*¹⁶. Essa abordagem empírica propõe um procedimento no

¹⁵ A esse respeito, o artigo de Kattenbelt (2015) propõe uma reflexão muito pertinente para abordar a questão do espectador como *experiencer*.

¹⁶ A teorização fundamentada, ou *grounded theory*, foi desenvolvida por Barney G. Glaser e Anselm L. Strauss. Ver *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative* (2010).

interior do qual uma teoria ou conceitos são elaborados a partir de dados do campo estudado (documentos visuais, cadernos de criação, entrevistas e diálogos com artistas, observações *in situ*, pesquisas em arquivos), mais do que trabalhar com um quadro teórico preconcebido. Ela se mostra mais adequada para conceitualizar os processos de criação heterogêneos das práticas interartísticas, ainda mais que ela permite considerar a percepção e a maneira pelas quais os próprios artistas descrevem seu trabalho. Ela exige que se arrime a teoria e a compreensão das práticas, que se estabeleça um diálogo com os profissionais do teatro, para que se faça uma reflexão sobre as obras observadas. As etapas da análise ancoradas na prática (codificação, categorização, relacionamento, integração, modelização e teorização; PAILLÉ, 2006) possibilitam a emergência da multidimensionalidade dos processos artísticos estudados, sem englobá-los em um sistema ou em uma metateoria. Trata-se, antes, de cartografar os sistemas complexos próprios a cada projeto, de explicitar as dinâmicas em questão, de mostrar a *praxis* ao mesmo tempo complexa e sensível que forja as experiências cênicas, para as quais os espectadores são convidados.

Os estudos sobre a cena contemporânea parecem dominados, na América do Norte, pelos *Performance Studies*, que, de fato, possibilitaram o desenvolvimento de novos campos de pesquisa e o deslocamento do foco das análises da encenação, tal como ela se desenvolveu ao longo de todo o século XX. No momento em que o cenário das artes cênicas encontra-se em plena reconfiguração, quando a multiplicação de intersecções entre práticas e processos de criação perturba nossa apreensão do teatro como disciplina autônoma, abordagens interdisciplinares, bem como teorizações fundamentadas, parecem ser as mais adequadas para compreender e tentar conceitualizar a diversidade da *praxis* interartística. Os instrumentos críticos tradicionais não funcionam mais para desenvolver uma reflexão sobre criações que muitas vezes se revelam mais processuais. Os procedimentos inspirados na etnografia pós-moderna permitem privilegiar uma abordagem descritiva dos processos e dos modos de pensar criadores, ao levar em conta, simultaneamente, as condições de produção e de interação entre os diferentes agentes envolvidos em um projeto. Observar, escutar e tentar compreender do interior implica aceitar a parcialidade do olhar e a pertença implícita do pesquisador ao campo de criação examinado. É importante evitar a adoção de um ponto de vista sobranceiro às práticas estudadas, e oferecer cartografias provisórias, suscetíveis de contribuir para uma compreensão sensível dos fenômenos interartísticos.

Referências

- COHEN-LEVINAS, D. (Org.). *Le renouveau de l'art total*. Paris: L'Harmattan, "Orfeo", 2004.
- FERNANDEZ, L. *Éloge de l'indisciplinaire: du théâtral (ou non) dans le solo de danse contemporaine*, *Registres*, nº 13 ("Théâtre et interdisciplinarité", Marie-Christine Lesage [Org.]), 2008, p.76-92.
- GLASER, B. G. e STRAUSS, A. L. *La découverte de la théorie ancrée: stratégies pour la recherche qualitative*, trad. Marc-Henry Soulet e Kerralie Ouevray. Paris: Armand Colin, "Individu et société", 2010 [1967].

HEINICH, N. Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique. Paris: Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 2014.

HUGHES, L.; LAFORTUNE, M. J. (Orgs.). Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art. Montreal: Optica, 2001.

HUYS, V.; VERNANT, D. L'indisciplinaire de l'art. Paris: Presses universitaires de France, "Formes sémiotiques", 2012.

KATTENBELT, C. L'intermédialité comme mode de performativité. In: LARRUE, J. M. (Org.). Théâtre et intermédialité. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, "Arts du spectacle – Images et son", 2015, p.101-116.

LAFLAMME, S. Recherche interdisciplinaire et réflexion sur l'interdisciplinarité. Nouvelles perspectives en sciences sociales, vol. 7, n° 1 ("Sur le thème de l'interdisciplinarité", Rachid Bagaoui e Alain Beaulieu [Orgs.]), 2011, p. 49-64

LARAMÉE, G. (Org.). L'espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art / Reflexions on Interdisciplinary Practices in Art. Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, "Essai", 2001.

LOUBIER, P. Du moderne au contemporain: deux versions de l'interdisciplinarité. In: HUGHES, L.; LAFORTUNE, M. J. (Orgs.). Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art. Montreal: Optica, 2001, p.22-29.

MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin, vol. 77, no 4, 1995, p.540-544.

MORAN, J. Interdisciplinarity. Londres: Routledge, "The New Critical Idiom", 2002.

MORIN, E. Sur l'interdisciplinarité. Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, no 2, 1994. Disponível em: <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>.

NANCY, J. L. Les arts se font les uns contre les autres. In: BLOCH, B. et al. Art, regard, écoute: la perception à l'œuvre. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, "Esthétiques hors cadre", 2000.

PAILLÉ, P. (Org.). La méthodologie qualitative: posture de recherche et travail de terrain. Paris: Armand Colin, "U Sociologie", 2006.

PAVIS, P. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. L'Annuaire théâtral, n° 29. In: PAVIS, P. (Org.). Méthodes en question, 2001, p.13-27.

RING PETERSEN, A. Installation Art: Between Image and Stage. Copenhague: Museum Tusulanum Press, 2015.

SUCHET, M. Indiscipline! Tentatives d'UniverCités à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens. Montreal: Nota Bene, "Indiscipline", 2016.

SZENDY, P.; LAUXEROIS, J. (Orgs.). De la différence des arts. Paris: L'Harmattan, "Cahiers de l'Ircam", 1997.

TACKELS, B. Les Castellucci. Besançon: Les solitaires intempestifs, "Du désavantage du vent", 2005.

THOMPSON KLEIN, J. A Taxonomy of Interdisciplinarity. In: DOREN, C. L. van (Org.). A History of Knowledge: Past, Present and Future. Nova Iorque: Carol, 1991, p.15-30.

Nota biográfica

Marie-Christine Lesage é professora na Escola superior de teatro [École supérieure de théâtre] da Universidade do Quebec em Montreal [Université du Québec à Montréal] (UQÀM). Seu ensino e sua pesquisa em teatro versam sobre os processos de criação interartística no teatro e nas escritas contemporâneas. Ela publicou reflexões sobre esse assunto em várias revistas e obras coletivas, com um interesse marcado pelas questões atinentes às práticas interdisciplinares, à intermedialidade e à performatividade em sua relação crítica com a experiência do comum. Ela publicou uma obra dedicada ao teatro de Denis Marleau, intitulada *Paysages UBU: mises en scène de Denis Marleau, 1994-2014* (Somme toute, 2015). A pesquisa financiada que ela conduz atualmente trata da “Cena interartística contemporânea (1990-2016): uma teatralidade na encruzilhada das artes visuais e midiáticas” [« La scène interartistique contemporaine (1990-2016): une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques »] (CRSH, 2016-2018). Nesse contexto, ela lidera o grupo de pesquisa PRint – Práticas interartísticas & cenas contemporâneas [PRint – Pratiques interartistiques & scènes contemporaines]. Ela também é membro do GRIAV (Grupo de pesquisa interdisciplinar em artes cênicas) [Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants] da Faculdade de Artes da UQÀM.

Entrevista / Interview

Entrevista com Daniela Galdino: estética literária e fotográfica em diálogo - uma encruzilhada epistemológica

*Interview with Daniela Galdino:
literary and photographic aesthetics in
dialogue - an epistemological crossroads*



Daniela Galdino 

Universidade do Estado da Bahia, Ipiaú, Brasil
Entrevistada
galdinoacademica@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3149-9046>

Elisiane Santos de Matos 

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
Entrevistadora
elis.coms@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3518-9427>

Recebido em: 16/10/2022 | Aprovado em: 29/11/2022

* Daniela Galdino é doutora em Estudos Étnicos e Africanos pelo Pós-Afro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2005). É Professora Assistente B na Universidade do Estado da Bahia - UNEB, atuando na graduação em Letras - campus XXI-Ipiaú. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL), UNEB-campus I. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Autoria de Mulheres na Literatura Brasileira: Percursos Transgressores na Poética de Gilka Machado (UNEB/PPG-Programa IC, FAPESB). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa LEALL - Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (CNPq/UNEB). Coordenadora do GRUPELE (Grupo de Estudos sobre Literatura e Etnicidade - UNEB). Atua como orientadora de pesquisas desenvolvidas por estudantes cotistas no Programa Afirmativa UNEB desde 2019. Coordenadora do Curso de Licenciatura em Letras (Língua Portuguesa e suas Literaturas), da Unidade de Educação à Distância - UNEAD/UNEB. Idealizadora e Curadora do Circuito Editorial Profundações, destinado ao mapeamento e à publicação de escritoras em sua maioria nordestinas e inéditas. É também Poeta, Performer e Produtora Cultural.

Apresentação

A *encruzilhada epistemológica* comparece como cerne da entrevista com a poeta/performer e docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Daniela Galdino, que soma forças aos movimentos de re-existências ao mercado editorial brasileiro, criador de obstáculos à publicação e à circulação de obras literárias assinadas por escritoras e demais identidades dissidentes. A fim de combater os silenciamentos históricos, obras colaborativas, como a coletânea por ela organizada *Profundanças*¹ - antologia híbrida – literária e fotográfica – promovem, a partir do diálogo entre diferentes estéticas, a *guerrilha literária*, de outro modo, dribla o mercado editorial brasileiro. No que toca à metodologia que orientou a condução da entrevista, essa compreende a escrita de perguntas e respostas e a disponibilização por troca de mensagens, via *email*, de modo a garantir uma amplitude de temas a serem tratados e uma gama de referências, construindo interlocuções profícuas, no intervalo de tempo justo.



Crédito: Ana Lee (2022)



Crédito: Carlos Tenório (2022)



Crédito: Capa: Natali Yamas/Otávio Rêgo

¹ Link de acesso à obra *Profundanças 3*: <https://profundancas.com/>

Elisiane Matos:

Partindo de uma perspectiva comparativista, na linha do que pensava Bakhtin, a literatura é passível de se interrelacionar com outros objetos estéticos, num movimento complexo de construção de sentidos. Seu percurso enquanto poeta/performer e professora acadêmica apresenta muitas interlocuções, nesse sentido. Em caráter especial, a obra *Profundações*, cuja organização é assinada por você, traz o entrecruzamento entre a estética literária e a estética imagética da fotografia. Neste sentido, antes de mais, gostaria de saber: como a sua trajetória influencia na configuração da obra que, à primeira vista, se apresenta com um duo de significados?

Daniela Galdino:

Sou uma mulher das encruzilhadas e, como tal, acredito na potência imprevista dos encontros. O signo da inquietação é meu guia nas veredas acadêmicas, artísticas, editoriais e da produção cultural. Tenho pesquisado, há algum tempo, sobre os silenciamentos históricos impostos a escritoras brasileiras. Nessa trajetória venho construindo um entendimento de que o meu fazer acadêmico não pode caminhar apartado do fazer artístico, daí que os estudos desenvolvidos na universidade dialogam intensamente com os movimentos editoriais que tenho ajudado a consolidar no amplo contexto nordestino. *Profundações* se apresenta como uma guerrilha literária; e não existe guerrilha individual. Como bom combate produzido a várias mãos, *Profundações* é uma jornada de diálogos. Entendo que não sou a única escritora brasileira/nordestina/interiorana grávida de palavras inadiáveis. Daí que a nossa tarefa transgressora é conectar diversas escritoras que também têm as suas urgências literárias, que não podem adiar o ato de lançar palavras ao mundo – sob pena de sucumbirem. Para combater os silenciamentos históricos e as tentativas de apagamentos, temos investido em antologias híbridas – literárias e fotográficas – justamente para mediar o acesso de leitoras/es/ys a visualidades contra-hegemônicas. Possivelmente nossas antologias têm borrado os limites palavra-imagem na construção de sentidos literários.

Elisiane Matos:

Seguindo nessa linha do entrecruzamento entre a estética literária e a estética imagética da fotografia, na obra *Profundações*, pergunto: o funcionamento é mesmo dual? Há entrecruzamento e diálogo entre os textos literários e as fotografias? Se sim, de que maneira isso se dá? E, extrapolando, como este diálogo ultrapassa a materialidade da obra produzindo sentidos outros na sociedade?

Daniela Galdino:

Há entrecruzamentos, sim. Não requisitamos a fotografia como recurso ilustrativo ou acessório. Penso que o principal entrecruzamento é autoral, autorrepresentativo. A artista que escreve e, como tal, engendra transgressões a partir da - e com a linguagem literária, é a “corpa” que mapeia os lugares autorrepresentativos revelados pelos ensaios fotográficos. Em *Profundanças*, respondemos às tentativas de apagamentos com palavras e imagens irmanadas e potencializadas nas suas energias dissidentes. Os sentidos produzidos são múltiplos. Penso que a cada antologia lançada, localizamos nossas palavras e imagens autorrepresentativas numa extensa trajetória de resistência que alcança incontáveis escritoras – e suas estratégias para não sucumbirem aos silenciamentos históricos imputados pela crítica hegemônica e pelas instituições consagradoras da literatura.

Elisiane Matos:

Profundanças é produzida de forma colaborativa e disponível para *download* gratuito, a fim de “driblar” o mercado literário, que impõe barreiras materiais às publicações de mulheres, sobretudo, mulheres negras, pobres, de diversidade sexual e de gênero etc. Vislumbrando a relação mais direta entre a escrita literária, a cultura e a história, como pensou Bakhtin, no que toca a um estudo da literatura e, mais amplamente, da linguagem, é possível pensarmos numa interlocução entre a resistência implicada na vida e na obra das escritoras em *Profundanças* e o percurso historiográfico da literatura, no cenário cultural brasileiro? De outra maneira, como a relação intersemiótica da obra permite abordar questões sociais, identitárias que realizam a transitividade do estético?

Daniela Galdino:

As barreiras impostas pelo mercado editorial brasileiro obstaculizam – ainda nos dias atuais – a circulação de obras literárias assinadas por escritoras. Nossos estudos acadêmicos atestam que a inserção de mulheres nos espaços de visibilidade e consagração literária vem se ampliando ao longo de algumas décadas – desde os anos 70, por exemplo. No entanto, considero que poderíamos ter avançado mais. A misoginia, o racismo, a lesbofobia, a transfobia, o etarismo, o metropolocentrismo – enquanto produções sociais – também se manifestam nos mecanismos que permitem a edição e divulgação de livros no Brasil. Por tais questões precisamos atentar para os movimentos protagonizados por escritoras brasileiras especificamente no campo editorial. Desde os coletivos de editoras independentes, passando pelas cartoneras, saraus, clubes de leituras, dentre outros, são muitas as marés transgressoras que têm impedido o apagamento de vozes. Essa tem sido a vida de incontáveis artistas da palavra – inclusive a minha. Essa tem sido a luta travada

contra a concentração editorial que caracteriza os grandes eixos de produção cultural. Pensando nas noções de escrevivência (cf. EVARISTO, 2017) e de escrita orgânica (cf. ANZALDÚA, 2000), entendo que essas batalhas não devem ser lidas à parte dos nossos escritos. Esses combates compõem os nossos escritos. Seria possível para Conceição Evaristo suspender a sua condição de mulher negra situada numa sociedade racista, quando ela escreve e publica literatura? Poderia Graça Graúna colocar entre parêntese a sua condição de mulher indígena e nordestina ao escrever e publicar literatura num país que insiste no aniquilamento dos povos originários? Penso que não. Estou citando duas das nossas mais-velhas para dizer que essas impossibilidades também atravessam a produção das escritoras que estão em *Profundanças*. Essa luta é inconclusa. Como terceiro exemplo, cito: o Brasil tem uma dívida histórica com Gilka Machado, e todas as violências sofridas por essa escritora ao longo do século XX resultaram no seu “suicídio literário”, como bem observa a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra (2014). O que significa esse suicídio específico? Gilka abdicou de publicizar os seus escritos poéticos – muito embora eu suponha que parar de publicar não necessariamente significa parar de escrever. Estamos aqui, com *Profundanças* e outros empreendimentos protagonizados por mulheres, para impedir a continuidade de histórias violentas como essa vivida por Gilka Machado.

Elisiane Matos:

Ao publicar diversas escritoras mulheres, em suas três edições, a coletânea *Profundanças* parece cocriar um verdadeiro caleidoscópio de identidades – pensadas, aqui, não como algo fechado e já dado *a priori*, mas como construtos fluidos afetados social, histórica e culturalmente. No entanto, parece-me que estas diversas identidades têm algo em comum, a saber, seus corpos estão posicionados às margens da inteligibilidade ocidental – eugenista, patriarcal, sexualmente binarista e heteronormativa. Nesse contexto, como, na obra, são postas as discussões em torno do feminino, mais especificamente, do corpo das mulheres?

Daniela Galdino:

Não estou certa de que esse feminino – no singular – se manifesta em *Profundanças*. O nosso caminho implica em abarcar multiplicidades com todas as potências e tensões daí advindas. Na impossibilidade de um feminismo que represente as experiências de mulheres situadas em locais de culturas diversos, estamos muito mais interessadas em compor diálogos amplificados e produtivos com escritoras negras, lésbicas, não binárias, trans, camponesas, idosas, indígenas que produzem experiências feministas dissidentes – sejam em territórios metropolitanos ou interioranos. Nem todas essas sujeitas se identificam com o *feminino*, mas certamente todas rasuram as imposições que aspiram

enclausurar corpos e corpos no index de desejos comprimidos e existências autorizadas. Nesses oito anos de circuito editorial com *Profundações*, publicamos 55 escritoras e 52 fotógrafas que, em textualidades e visualidades contra-hegemônicas, têm desafiado os limites estéticos, políticos, eróticos, existenciais dos quais precisamos nos desvencilhar. Daí que as discussões sobre corporeidades - advindas de *Profundações* - se deem na encruzilhada e com vários direcionamentos possíveis.

Elisiane Matos:

Profundações deixa entrever a literatura em sua transitividade, ou seja, a escrita literária de mulheres realizando o exercício de refletir/significar sobre temas afetos aos seus respectivos lugares sociais. Pensando a transitividade, no que toca às questões presentes em *Profundações*, está o horizonte imaginativo o encontro e a interlocução com o outro, o diferente de/em nós, como uma dialética importante à produção literária?

Daniela Galdino:

Numa resposta anterior afirmei que não sou a única mulher grávida de palavras inadiáveis. Somos muitas com urgências vivenciadas a partir de lugares incontornáveis. Precisamos dizer, precisamos registrar nossas palavras para que não sejam apagadas por outrem, como provoca Gloria Anzaldúa (2000). Em busca desses diálogos que se efetivam nas nossas batalhas cotidianas, é preciso que, entre nós, evitemos o caminho da imposição universalista. Explico: um feminismo branco, acadêmico, metropolitano não pode se impor como totalidade das experiências vivenciadas por mulheres situadas em diversos lugares sociais. Penso que no caráter inconcluso das nossas lutas está o desafio em articular o dizer e o ouvir, pois toda experiência é uma particularidade. Se nos lançarmos a essa tarefa crítica, entenderemos que as nossas vozes são convergentes, mas só há convergência a partir do momento em que nos desvencilhamos das seduções universalistas. Eu vislumbro essa horizontalidade porque, aqui, a encruzilhada é requisitada em todas as suas potências.

Elisiane Matos:

Em diálogo com *Profundações* e tendo como fio condutor a escrita de mulheres, seus corpos e suas sexualidades, vamos enforçar agora suas produções, enquanto escritora. Nas obras *Espaço Visceral* (2018) e *Inúmera* (2011) você aborda questões muito afinadas à liberdade sexual, ao corpo feminino, ao erotismo, certo? Como gesto transversal, comparativamente, como estes temas afetam e são afetados pelos motes ditos universais, na literatura? E, de forma mais específica, como buscam alterar a dinâmica mulher/objeto x homem/sujeito da sexualidade na historiografia literária?

LINHA D'ÁGUA

Daniela Galdino:

Nessa pergunta você cita dois livros de poesia que publiquei em 2011 (a edição comemorativa bilíngue de *Inúmera* é de 2017) e em 2018 (primeira edição de *Espaço Visceral*). No primeiro, busco materializar a estética da encruzilhada, ao rejeitar um eixo temático único que sustente a obra literária. A pessoa leitora, em contato com *Inúmera*, será desafiada a perceber entrecruzamentos eróticos, políticos, memorialísticos. Gotas de infância recuperadas, corporeidade dissidente, re-existências, imaginação transformadora, cartografia de desejos desautorizados fluem nas páginas dessa obra que, durante dois anos, foi performada por pessoas leitoras das formas mais inusitadas. Desde o seu lançamento, *Inúmera* estimulou uma iconografia dissidente constituída por seres que reelaboraram as transgressões poéticas. E assim comecei a receber fotografias de leitoras/es/ys; a surpresa foi essa: o livro era reencenado em Berlim (por brasileiros e alemães) e nos sertões da Bahia (como no caso do operário que lia poemas de *Inúmera* no ônibus da empresa, a caminho do trabalho exaustivo numa mineradora). À época o espanto gerou um texto-relato². *Inúmera* nunca esteve na vitrine ou estante de uma mega livraria brasileira, mas por causa desse livro cheguei a fazer circulação artística pela Alemanha em 2013, por ocasião da homenagem ao Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. Passados esses anos que nos distanciam da primeira edição, penso que “Há muita vida pulsando para além dos lugares e gestos oficiais...”³, afinal, foram as pessoas leitoras, em suas experiências corriqueiras de fruição, que projetaram a obra para territórios imaginados por mim enquanto autora.

Em *Espaço Visceral*, de maneira deliberada, recuperei um dos direcionamentos da encruzilhada de *Inúmera*: a escrita erótica. Aqui a plenitude dos gozos desautorizados novamente se manifesta, não como repetição, mas antes como experiência em curso. O para além do binarismo e dos posicionamentos historicamente impostos a nós é um por fazer-se. Gosto quando Homi Bhabha (2003) discute a “descosadura iterativa”, e muito embora, ao escrever poesia, eu não requisite teorizações, aqui recupero essa imagem-conceito de Bhabha para investir na potência desse exercício de retomar genealogias opressoras para descosê-las. Expor os limites de tais genealogias irmana-se com a necessidade vital das desconstruções. Nesse voo erótico visceral, lancei-me a tais processos criativos.

Não posso afirmar que nessas duas obras “os motes ditos universais” foram afetados, ou ainda “a dinâmica mulher/objeto x homem/sujeito da sexualidade na historiografia literária” tenha sido alternada. Prefiro banhar-me nas correntezas das pessoas leitoras que, por vezes, me arrebatam.

² A autora faz referência ao texto publicado em seu blog, presente no link a seguir: CANAVIAL GRÁVIDO DE CIRANDAS | OPERÁRIA DAS RUÍNAS 2 (operariadasruinas2.blogspot.com)

³ GALDINO, Daniela. Excerto retirado do texto publicado em seu blog, presente no link a seguir: CANAVIAL GRÁVIDO DE CIRANDAS | OPERÁRIA DAS RUÍNAS 2 (operariadasruinas2.blogspot.com)

Elisiane Matos:

Em seus trabalhos, Bakhtin evidencia o caráter dinâmico da linguagem e sua potencialidade na aproximação de tempos-espacos, que permitem o entrecruzamento de sentidos. Sabendo que o corpo funciona como uma dessas instâncias mínimas de sentidos, na semiose com outras, ele é capaz de dialogicidade. No que toca às *performances* que você desenvolve, quais sentidos e diálogos podem ser empreendidos, tanto em relação as suas outras produções, como, de forma mais ampla, pensando num movimento interartes, com outras estéticas artísticas?

Daniela Galdino:

Por mais de uma vez requisitei a imagem da encruzilhada nesta entrevista. Não o fiz de maneira fortuita. Acredito mesmo nos entrecruzamentos, nas confluências e no que a pesquisadora Ciane Fernandes (2014) considera como busca somática no campo das artes. O corpo que escreve é afetado pelas imagens poéticas daí advindas. Sinto uma profunda necessidade de performar os poemas de minha autoria. Isso significa não um projeto narcisista, mas uma experiência amplificada dos sentidos. O caminho da performance permite-nos jogar com o imprevisível, intensificar os diálogos co-criativos (nas circulações nunca penso em plateia, mas em pessoas que, movidas por energias que desconheço, constroem o instante consagrado ato performático). Atualmente estou em circulação com a performance *Céu em Si* (em cartaz na programação do projeto *Arte da Palavra* – Rede SESC de Leituras), justamente nesse “movimento interartes”. *Céu em Si* nasce das intersecções poesia-performance-audiovisual-música numa grande encruza que se realiza plenamente com os intensos diálogos experienciados junto às diversas presenças do que não se pode nomear como plateia. É altamente produtivo descobrir no meu corpo os movimentos, os sons, as visualidades que representam os versos já lançados no mundo. Nesse projeto atual gravitam os medos, as angústias e re-existências de mulheres em tempos atravessados por ataques fascistas. Performar *Céu em Si* tem me permitido fazer apresentação num grande teatro (por exemplo) e, numa semana depois, estar no refeitório de uma escola pública. Não há linha reta a ser percorrida, e sim muita sinuosidade – o que considero bastante produtivo. Acredito que escrever, performar, pesquisar, produzir, editar são atos complementares dessa minha vivência inquieta e desejosa de implodir modelos assentados – tanto nas artes quanto no campo dos estudos acadêmicos. E como costumamos dizer: “eu não ando só” – estou profundamente afetada por todas as presenças que tornam possível o ato performático.

Elisiane Matos:

Por fim, na linha do entendemos como interartes, enquanto diálogo e confluência entre diferentes estéticas, como é o caso de *Profundanças*, pensando nos percursos já abertos e nas

LINHA D'ÁGUA

possibilidades ofertadas pelas categorias tecnológicas, como você imagina que as interseccionalidades podem contribuir na construção de caminhos únicos, mas plurais, no sentido de confluírem diferentes perspectivas em diálogos constantes?

Daniela Galdino:

Acredito que nas respostas anteriores eu tenha tocado nessas questões, sobretudo quando discuto a importância de construirmos a horizontalidade no campo da pesquisa acadêmica, dos espaços de debates feministas e, também, no campo editorial. Cada vez mais acredito na potência dos espaços plurirreferenciados. Precisamos ultrapassar o caráter monolítico no campo cultural.

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, ano 08, 1º semestre 2000, p.229-236. DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>.

BHABHA, Homi. *O local de cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka, a maldita. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, nº 15, 2014, p.117-129. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98599>. Acesso em: 29 nov 2022

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 200p., 2017.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. DOI: <http://doi.org/10.36025/arj.v1i2.5262>.

GALDINO, Daniela. *Inúmera*. Ilhéus, BA: Editora Mondrongo, 2011.

GALDINO, Daniela. *Espaço Visceral*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018.

Resenha:

Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes

Review:

Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes

Urbano Cavalcante Filho 

Instituto Federal da Bahia, Ilhéus, Brasil

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

urbanocavalcante@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1429-5300>

Recebido em: 03/10/2022 | Aprovado em: 12/11/2022



Na contemporaneidade, com as variadas produções discursivas e artísticas entremeadas por diversas mídias e códigos, mesclando linguagens, a exemplo da pintura, da televisão, do cinema, da pintura, do teatro e da literatura, temos visto aumentar estudos e discussões em torno do entendimento dessas semioses, principalmente no escopo dos trabalhos voltados à tradução, às interartes e às intermedialidades. Nesse cenário, então, a perspectiva comparativista de se analisar essa gama múltipla de linguagens e semioses, em diferentes línguas e culturas, tem se apresentado promissora, do ponto de vista teórico-metodológico e analítico nos estudos dos discursos e da cultura.

Nesse contexto, o ano de 2022 foi contemplado com a publicação de uma obra que se enquadra nessa esteira de estudos e interesses. Trata-se da publicação da obra *Tradução, Comparatismo e Estudos Interartes*, uma coletânea que agrupa trabalhos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros interessados nas discussões que giram em torno da tradução, da literatura comparada, da intermedialidade e dos estudos interartes. A obra publicada pela Pontes Editores representa uma iniciativa dos coordenadores e membros do Grupo de Pesquisa GELCON (Estudos de literatura contemporânea: comparatismo, tradução e interartes), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Seus organizadores, Camila Paula Camilotti, Claudia Marchese Winfield, Marcos Hidemi de Lima, Mariese Ribas Stankiewicz, Mirian Ruffini e Wellington R. Fioruci, são professores do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), atuantes nas disciplinas de Estudos da Tradução, Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Linguística Aplicada, Língua Inglesa e suas Literaturas.

Contando com um excelente conselho editorial, assinado por pesquisadores de ponta das nossas universidades brasileiras, a exemplo de Angela B. Kleiman, Eni Puccinelli Orlandi (Unicamp), Edleise Mendes (UFBA), José Carlos Paes de Almeida Filho (UnB) e Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva (UFMG), só para citar esses, a obra apresenta ao leitor 15 trabalhos em torno dos estudos tradutórios, interartísticos e de literatura comparada, que, sob diferentes enfoques teóricos, metodológicos e analíticos, investigam obras de línguas e culturas variadas. Os 15 capítulos que compõem a obra (que é aberta com uma *Apresentação* e finalizada com uma *Biobibliografia dos autores*, pesquisadores do Brasil e do exterior) são distribuídos em 3 eixos, assim nomeados pelos organizadores: *Estudos da Tradução, Literatura Comparada e Intermedialidade e Estudos Interartes*.

A primeira seção do livro é dedicada aos estudos da *Tradução*. Cinco capítulos integram essa primeira parte da obra dedicada à análise de traduções/adaptações de diferentes aspectos de obras/textos. São elas: “Tradução como subversão: *The hunt* e *That is called loneliness* - duas propostas tradutórias resistentes”, “*Macbeth* e suas reescritas: as relações entre textos e sentidos na tradução, adaptação, encenação e intermedialidade”, “*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: interfaces do mito e o romance em sua tradução”, “Alice traduzida ou adaptada? Tradução e adaptação de Monteiro Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland*” e “*Disney’s success in Latin America: a case of translation?*”.

O primeiro capítulo, “Tradução como subversão: *The hunt* e *That is called loneliness* – duas propostas tradutórias resistentes”, de autoria de Baiana Presotto e Claudia Marchese Winfield, toma como objeto de análise os processos de tradução, por elas considerada “resistente e inovadora”, de duas obras de Lygia Fagundes Telles, “*The hunt*” e “*That is called loneliness*”, traduzidas respectivamente por “*A caçada*” e “*Que se chama solidão*”. Nesse estudo, a partir das reflexões da teoria do polissistema de Even-Zohar (1990) e da perspectiva da tradução estrangeirizante de Lawrence Venuti (1995; 2002), além de mostrar as duas propostas de traduções comentadas e estrangeirizadas das obras de Telles, as autoras destacam a importância do papel dos tradutores, que oportuniza a leitores de língua inglesa o acesso às obras de uma escritora que não tem seus trabalhos amplamente traduzidos para o inglês.

O segundo capítulo da seção, “*Macbeth* e suas reescritas: as relações entre textos e sentidos na tradução, adaptação, encenação e intermedialidade”, de autoria de Maíra Castilhos e Marina Bento Veshagem, é dedicado ao estudo das reescritas do texto dramático shakespereano *Macbeth*. No escopo dessas releituras – aí pensadas especialmente a tradução, a adaptação e a encenação teatral e suas interações com diferentes mídias –, as autoras se propõem a questionar e problematizar as noções de *fidelidade* e de *original* para discutir possibilidades de releituras de um determinado texto que, no caso em estudo, é o texto dramático de 1606 do dramaturgo William Shakespeare e suas variadas traduções/reescritas ao longo do tempo.

“*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: interfaces do mito e o romance em sua tradução” é o terceiro capítulo dessa primeira seção de Tradução. De autoria de Kélen da Silva Melo e Mirian Ruffini, o objetivo do estudo é investigar a configuração psicológica bem como os arquétipos míticos/mitológicos das personagens do romance *O retrato de Dorian Gray*, tomando seu texto originário, escrito por Wilde em 1891 e a tradução feita por Paulo Schiller em 2012, publicado pela editora *Penguin*. A partir de textos teórico-críticos dos estudos da tradução e das referências do mito de Narciso, na análise comparada dos aspectos psicológicos das personagens, as autoras mostraram que a tradução respeitou características do texto fonte de Wilde, oportunizando ao leitor do texto traduzido uma leitura mais próxima do texto fonte, elevando “o valor da tradução como um importante instrumento capaz de eternizar uma obra e seu autor no cânone mundial” (p. 83).

Mirian Ruffini também assina o capítulo seguinte, dessa vez em coautoria com Nathalia Ferreira Terres. O capítulo intitulado “*Alice* traduzida ou adaptada? Tradução e adaptação de Monteiro Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland*” se dedica a analisar a primeira tradução literária feita por Monteiro Lobato para o português da obra de Lewis Carroll de 1864, “*Alice Adventures in Wonderland*”. Novamente, estamos diante de um estudo comparado, cujo objetivo das autoras é analisar as possíveis relações intertextuais entre a tradução feita por Lobato e a narrativa de Carroll, tomando como foco de comparação as personagens Alice (de Carroll) e Emília (conhecida personagem das histórias de literatura infantil brasileira escritas por Monteiro Lobato). Ao considerar aspectos da tradução linguística e cultural, as autoras centram sua questão de pesquisa na problemática em torno da aproximação feita na adaptação

(ou “tradução domesticante”?) feita por Lobato de Alice a partir das características da personagem brasileira Emília.

Finaliza a primeira seção dedicada aos trabalhos de tradução o capítulo de Odile Cineros, intitulado “Disney’s sucess in Latin America: a case of translation?”, cujo foco de análise são os lançamentos dos filmes da Disney na América Latina. Nesse estudo, a autora se dedica a comparar as traduções e dublagens desses filmes para o português brasileiro e para o espanhol latino-americano, destacando, nas análises, que o sucesso e boa recepção desses filmes dos estúdios Disney em terras sul-americanas se devem, em grande parte, ao excelente trabalho de tradução e dublagem, por meio do exímio desempenho de tradutores, compositores e intérpretes.

A segunda seção do livro é dedicada à *Literatura Comparada*. Também composta por 5 capítulos, o leitor encontrará estudos sobre *Malévola* (de Linda Woolverton), *The Cordelia Dream* (de Marina Carr) e *Rei Lear* (de William Shakespeare), *Luciola* (de José de Alencar) e *Lucas Procópio* (de Autran Dourado), *A chave do tamanho* (de Monteiro Lobato), *Alice no país das maravilhas* (de Lewis Carroll) e *As viagens de Gulliver* (de Jonathan Swift).

O capítulo “Ternura e criatura: uma análise da desconstrução de Malévola, de Linda Woolverton”, de autoria de Camila Amanda Rossoni e Mariese Ribas Stankiewicz, ancorado nos estudos do feminino e do feminismo, se dedica a investigar o processo de adaptação da obra *A Bela Adormecida no bosque* (*La Belle au Bois Dormant*, de 1697) para o cinema, mais precisamente, da desconstrução empreendida por Linda Woolverton da personagem Malévola para o filme homônimo de 2014, a partir da animação de *A Bela Adormecida* (1959). Assim, o estudo, baseado nas elaborações de Julie Sanders, de Linda Hutcheon (2006) e, principalmente, na noção de desconstrução de Jacques Derrida (2005 [1972]), oportuniza uma reflexão que mostra a comparação entre a personagem bruxa do desenho infantil e a personagem do longa-metragem. Alinhando-se, portanto, aos estudos que se dedicam a mostrar outras facetas e características atribuídas às figuras femininas em textos, o trabalho acaba dando vozes a mulheres, revisando e reinterpretando valores, perspectiva que vem se tornando mais comum nos estudos culturais contemporâneos.

“Alguma coisa entre o amor e a morte: considerações sobre o diálogo entre *The Cordelia Dream* e *Rei Lear*” é o segundo capítulo da segunda seção de autoria de Mariese Ribas Stankiewicz. Esse estudo compara a peça da irlandesa Marina Carr (*The Cordelia Dream*, publicada pela *Faber and Faber* de 2008) e a complexa e contemporânea tragédia *Rei Lear* (1605-1606), de William Shakespeare, em sua versão traduzida por Barbara Heliodora, em 2011. Alicerçada nos conceitos bakhtinianos de dialogismo e heteroglossia, a autora mostra como se dão as interações dialógicas entre os dois enredos, flagrando semelhanças e diferenças em vários pontos das peças teatrais, “sua dinamicidade, contemporaneidade e possibilidade de compartilhamento de discursos, ideias ou temáticas, como, certamente, acontece entre *The Cordelia Dream* e *Rei Lear*” (p. 169-170).

Viviane Carvalho da Anunciação é a autora de “Scottish and Brazilian concrete poetry: scientific exchahnges”, capítulo dedicado ao estudo comparado das produções de poetas concretistas escoceses e brasileiros. Na busca de observar como o uso do discurso científico se manifesta nos movimentos concretistas de poetas de duas línguas e culturas distintas, a autora se debruça sobre uma discussão que envolve uma abordagem dialógica interdisciplinar entre discurso científico e literário, entre ciência e literatura, mostrando como os discursos vanguardistas do pós-guerra se materializaram nos poetas Augusto e Haroldo de Campos, Edwin Morgan e Ian Hamilton Finlay.

Já o estudo comparativo de Ivonete Dias e Marcos Hidemi de Lima objetiva analisar a representação da mulher brasileira em dois romances *Lucíola* (José de Alencar, de 1862) e *Lucas Procópio* (de Autran Dourado, de 1985), a partir das personagens Lúcia/Maria da Glória e Isaltina. Sob o título “Mulheres à margem da sociedade”, o contexto do estudo comparativo é o século XIX, cuja observação se dá na influência exercida pelo período histórico e pelo espaço ocupado pela mulher na sociedade em que viviam nessa época. Com a pesquisa, os autores discutem sobre os mais variados modos com os quais o preconceito se manifestava socialmente em relação aos padrões de comportamento das figuras femininas que fugiam às expectativas e jugo do modelo masculino patriarcal vigente na época.

Essa seção dedicada à Literatura Comparada finaliza com o estudo de Thiago Alves Valente intitulado “A miniaturização em *A chave do tamanho*: atualizando estudos comparatistas”. Nesse estudo, seu autor argumenta sobre a importância das atividades de uma perspectiva comparada entre textos no âmbito dos estudos literários, o que oportuniza observar como este “é fundamental para se compreender o funcionamento do sistema literário, inclusive para que a crítica construa parâmetros sobre a produção deste ou daquele momento histórico” (p. 223). O empreendimento analítico feito pelo autor sobre a noção de miniaturização recai sobre a obra infantil de Monteiro Lobato, *A chave do tamanho*, cuja primeira edição é de 1942.

Atendendo a uma demanda contemporânea, cujos estudos sobre arte estão fortemente relacionados com as novas formas da tecnologia midiática, variados diálogos e relações têm oportunizado o surgimento de múltiplas obras e, conseqüentemente, tem aumentado o interesse sobre o entendimento de como se dá a construção dessas obras. Nessa terceira parte do livro, o leitor se depara com mais 5 trabalhos, dessa vez numa sessão dedicada à *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Compõem os variados *corpora* das 5 pesquisas dessa última seção uma montagem teatral de uma obra shakespeariana; um conto português e sua comparação na adaptação cinematográfica; poesias inglesas na observação de seus pactos visuais; série televisiva, um conto e um filme numa análise comparativa e, por fim, um longa-metragem.

Com o fito de analisar a produção brasileira teatral *Hamlet no Kabuki*, o trabalho de Adriano Mafra e Camila Paula Camilotti, intitulado “*Hamlet no Kabuki*: uma abordagem japonesa para a encenação da peça shakespeariana no Brasil”, toma a montagem em todas as fases pelas quais passa o texto dramático ao ser levado ao palco, ou seja, desde o texto original, concretização linguística, concretização dramaturgica, concretização cênica e concretização

receptiva, como sustenta Paris (2010), um dos pressupostos teóricos que sustenta as análises dos autores. Essa montagem, dirigida por Carmen Fossari, encenada em 2013 em Florianópolis-SC, baseada na estética do teatro *kabuki*, se destaca por dois aspectos: pela sua originalidade e pela construção cênica do espetáculo, argumentam os autores, na medida em que a montagem de *Hamlet* traz características e elementos da dança e do teatro japoneses, notadamente do *kabuki*, tornando, assim, uma referência na dramaturgia nacional contemporânea.

Ainda sob a perspectiva da comparação, em “*O ponto de vista das gaivotas: um pesadelo de Ana Teresa e Alfred Hitchcock*”, Gregório Foganholi Dantas apresenta um estudo em torno de um conto e uma cinematografia. São escolhidos para essa empreitada de estabelecimento de um diálogo interartístico, o conto “O ponto de vista das gaivotas”, da escritora portuguesa Ana Teresa Pereira, e a cinematografia do diretor inglês Alfred Hitchcock. Nesse estudo intermediário, são observados os recursos intertextuais que a autora lança em sua narrativa a partir das influências e os procedimentos que Hitchcock utiliza no cinema.

A escolha dos autores Javier Sánchez Zapatero e María Marcos Ramos em seu texto “*Patria, de la literatura a la televisión*”, é a série televisiva da HBO espanhola, criada por Aitor Gabilondo chamada *Patria* (de 2020). Esse estudo intermediário, que objetiva traduzir intersemioticamente uma obra literária para uma produção de linguagem audiovisual, direciona sua atenção na observação das diferentes representações ficcionais e de escolhas de adaptação que a série televisiva apresenta a partir do romance homônimo de Fernando Aramburu, que serviu de base para sua construção.

“Violência, sujeitos ex-cêntricos e autorreflexividade: sobre *A coleira do cão e Amores perros*”, de autoria de João Pedro Faccio Cardoso e Wellington R. Fioruci, é o penúltimo capítulo da seção. Novamente, temos um estudo interartístico que propõe um estudo entre literatura e cinema. Os autores tomam o conto “A coleira do cão”, do escritor Rubem Fonseca, e o filme “Amores Perros” (na tradução “Amores Brutos”) do diretor Alejandro González Iñárritu, para empreender uma análise comparativa sob o prisma da poética do pós-modernismo sobre a violência urbana a qual estão submetidos os sujeitos, analisando “a presença da paródia e da autorreflexividade como características de obras sobre o ex-cêntrico e o marginal no pós-modernismo” (p. 289).

O último estudo que compõe a coletânea é o “*Donnie Darko: um caleidoscópio pós-moderno*” de Rafaela Lampugnani e Wellington Ricardo Fioruci. Sob o prisma da poética da pós-modernidade, ao analisar e explicar o processo de transposição do roteiro *Donnie Darko* (1997), escrito pelo diretor estadunidense Richard Kelly, para a obra cinematográfica homônima, dirigida também por Kelly (2001), os autores voltaram seus olhares para a identificação dos elementos da ficção científica com contornos psicológicos e de crítica social que marcam presença nas referidas obras.

Diante dos estudos apresentados nessa coletânea, fica evidente o crescimento de produções que dialogam diferentes semioses, diferentes linguagens, diferentes mídias. Dessa forma, observamos que falar de arte contemporânea é um desafio para os estudiosos, na medida

que ela tem sido forjada com a contribuição e mescla cada vez mais múltipla e complexa de diferentes materiais semióticos, notadamente os digitais. Assim, mais desafiador se torna para a academia e para os estudiosos buscar explicar como esses produtos são construídos, que sentidos transportam, que diálogos estabelecem. Nesse sentido, essa obra *Tradução, comparatismo e estudos interartes* cumpre uma finalidade importante e atualíssima: o de trazer empreendimentos investigativos que reivindicam consistentes repertórios teóricos, colocam em debate reflexões epistemológicas de variados campos e abrem possibilidades analíticas em torno de diferentes fenômenos culturais, materializados nas semioses literária, cinematográfica, audiovisual, teatral, televisiva, etc., nas suas fusões, complementaridades e/ou indissociabilidades.

São 15 textos, pois, que, escritos em português (em sua maioria), mas também em inglês e espanhol, oportunizam aos leitores o conhecimento sobre diferentes trabalhos realizados sob a perspectiva da inter/trans/multidisciplinaridade, operando sempre com mecanismos e procedimentos dialógicos e comparativos, em maior ou menor grau. Um dos destaques da obra que vale sua leitura diz respeito à variedade de objetos de análise, materializada em diferentes produções (contos, romances, filmes, poemas, séries). Sobre esses materiais plurissemióticos, os pesquisadores promovem reflexões, problematizam conceitos, reivindicam mudanças de paradigmas no entendimento dos fazeres e dizeres nas diferentes artes.

Enfim, esta obra, ao suscitar a curiosidade de pesquisadores de diversos campos do saber interessados nas questões do diálogo e da intermedialidade, das fronteiras e dos contatos, poderíamos sintetizar o escopo da obra ora resenhada na seguinte tríade: “diálogos-relações-comparações”; afinal, estamos falando de objetos que estão no lugar do “entre”, e o “entre” é central na escolha do *corpus*, na definição da metodologia e na representação analítica de se entender os diferentes fenômenos dos estudos constantes da obra, enquanto objetos culturais, produzidos por sujeitos sociohistoricamente situados em suas diferentes línguas-culturas. Assim, de maneira acertada, tanto o título da obra quanto seu conteúdo, dialogam perfeitamente com este número da revista *Linha D'Água* que chega aos leitores em seu volume 35, número 3, confirmando que na contemporaneidade o campo dos diálogos, das relações e das comparações, enfim, das combinações, é rico e frutífero.