

Annelise Estrela
Daniele Ribeiro Fortuna
Diego Ferreira
Leonardo Davino
(Organização)

Bioescritas/Biopoéticas:
pensamento em trânsito

Volume 2

EDITORA
pontocom

Annelise Estrella
Daniele Ribeiro Fortuna
Diego Ferreira
Leonardo Davino
Organizadores

Bioescritas/Biopoéticas:
pensamento em trânsito

Volume 2



Copyright © 2018 dos autores
Direitos adquiridos para esta edição
pela Editora Pontocom

Preparação: Sérgio Holanda
Revisão: Dalka Castanheira
Diagramação: André Gattaz

Editora Pontocom

Conselho Editorial

José Carlos Sebe Bom Meihy

Muniz Ferreira

Pablo Iglesias Magalhães

Zeila de Brito Fabri Demartini

Zilda Márcia Gricoli Iokoi

Coordenação editorial

André Gattaz

www.editorapontocom.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE (CIP)

B615 Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em
trânsito. Volume 2.

Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em
trânsito - Volume 2 / Annelise Estrella *et al.* (orga-
nizadores) — São Paulo: Pontocom, 2018.

176p.:

ISBN 978-85-66048-98-8

1. Literatura. 2. Escrita poética. 3. Linguagens. I.
Título.

CDD B869-4

Sumário

Apresentação	7
ANNELISE ESTRELLA, DANIELE RIBEIRO FORTUNA, DIEGO FERREIRA, LEONARDO DAVINO	
A experiência em Hélio Oiticica: um olhar para suas obras com inscrições textuais	11
ANNELISE ESTRELLA GALEAZZI (UERJ)	
Função corrosiva das palavras: diálogo entre Yukio Mishima e Hilda Hilst	27
DIEGO FERREIRA (PUC-RJ)	
A voz, a palavra e a resistência: relações poéticas entre Stela do Patrocínio e Carol Dall Farras	39
FABIANA BAZILIO FARIAS (UERJ)	
O espaço autoficcional na obra de Rodrigo de Souza Leão: <i>O esquizoide</i>	53
FERNANDA SHCOLNIK (UERJ)	
Pequenos museus portáteis: Walter Benjamin, Marcel Duchamp <i>et alii</i>	65
FRANCISCO CAMÉLO (PUC-RJ)	
Rastros poéticos: uma leitura de “cartões postais” do livro <i>n.d.a.</i> de Arnaldo Antunes	81
GLAUBER MIZUMOTO PIMENTEL (UERJ)	
Tudo começou no ano de 1925	93
GLAUCIA SOARES BASTOS (PUC-RJ)	
Contaminação epistêmica na peça teatral <i>Se eu fosse Iracema</i>	103
LUIZ HENRIQUE DE NADAL (PUC-RJ)	

Esta valsa é dela: a história de Zelda Fitzgerald	121
MARCELA LANIUS (PUC-RJ)	
Das páginas do diário às páginas do <i>blog</i>: deficiência e corpo na novela <i>Viver a vida</i>	139
VANESSA NOGUEIRA MAIA DE SOUZA (UNIGRANRIO)	
DANIELE RIBEIRO FORTUNA (UNIGRANRIO)	
MÁRCIO LUIZ CORRÊA VILAÇA (UNIGRANRIO)	
Virginia Woolf: tradição, <i>écriture féminine</i> e intoxicação	157
VICTOR SANTIAGO SOUSA (UERJ)	
Sobre os autores	173

Apresentação

ANNELISE ESTRELLA

DANIELE RIBEIRO FORTUNA

DIEGO FERREIRA

LEONARDO DAVINO

O livro *Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em trânsito* – volume II é resultado do VIII Seminário Internacional dos Grupos de Pesquisa Bioescritas e Biopoéticas, evento que ocupou a Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO, Duque de Caxias-RJ) numa manhã de terça-feira, em 31 de outubro de 2017. Este evento se constituiu num desdobramento de outro realizado em abril do mesmo ano na Universidade de Zurique e cujos resultados aparecem no livro *Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em trânsito* – volume I.

Buscamos reestabelecer com alguma exatidão textos que colocam em justaposição artistas e personagens como Hélio Oiticica, Hilda Hilst, Stela do Patrocínio, Carol Dall Farras, Rodrigo de Souza Leão, Arnaldo Antunes, Marcel Duchamp, Emma Bovary, Ana Cristina Cesar, Iracema, Zelda Fitzgerald, Helena e Virginia Woolf.

Os textos reunidos, assinados por alunos de pós-graduação, estão interessados em perceber as diversas redes de plurissignificações que conjugam a literatura e as outras artes contemporâneas. Se a multiplicidade de perspectivas é sintoma e signo do trânsito do pensamento na contemporaneidade, é preciso refazer o caminho em que a convivência com o contraditório seja veneno e remédio dos sentidos da reflexão

sobre arte e vida. Assim, a partir de mecanismos de atribuição de valor e princípios estabelecidos pelo arbítrio crítico, derivam-se novos modelos e múltiplas significações identitárias, literárias e sobre obra de arte.

Notadamente, o *rés-do-chão* para o desenvolvimento de trabalhos como os aqui publicados são os estudos que reúnem vida, arte e literatura. Nas palavras da professora e líder do Grupo de Pesquisa Ana Chiara, tais estudos devem sempre estar “comprometidos com a reflexão sobre questões que abarcam as condições de sobrevivência da subjetividade num cenário cada vez mais efêmero e mutável, no qual a precarização ideológica e as demandas por novas vias de participação e representatividade são cada vez mais urgentes”.

Abrir essas vias é mover o pensamento, é deslocá-lo na esteira do contemporâneo – para quiçá redescobri-lo ou desconstruí-lo. A urgência dessa abertura, motriz dos artigos aqui organizados, se confunde com a busca de um novo ângulo, de uma perspectiva que faça soar a corda que ainda vibra entre a arte e a vida. Esses são pensamentos que investem, cada qual a seu modo, nessa relação, na abertura de tais passagens, esgarçando o pano liso dos sentidos para que suporte a matéria enrugada de que é feita a vida, a escrita, o pensamento.

Desse modo, o volume II do livro *Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em trânsito* reúne investigações de áreas temáticas e conceituais tão diversas quanto interdependentes, tais como autobiografia e processos orgânicos, política e sensações, possibilidades do eu para além da literatura e a multiplicidade nas vozes femininas, refletindo e refratando as inquietações do sujeito intelectual biocrítico hoje.

A crença no *trânsito* do pensamento em transe – deslocamento físico e metafórico da linguagem – atravessa estes textos que lançam olhares para as inscrições textuais das obras de Hélio Oiticica (Annelise Estrella); percebem a função corrosiva das palavras na literatura de Hilda Hilst (Diego Ferreira);

ouvem as vozes poéticas empoderadoras de Stela do Patrocínio e Carol Dall Farras (Fabiana Farias); percorrem o espaço auto-ficcional criado por Rodrigo de Souza Leão (Fernanda Shcolnik); percebem obras que utilizam o dispositivo da miniaturização (Francisco Camêlo); discutem os rastros verbivisuais de Arnaldo Antunes (Glauber Mizumoto); autoficcionalizam-se em diálogo com *Bovary* e Ana C. (Glaucia Soares); deixam-se contaminar na epistêmica e epidérmica *Iracema* (Luiz Nadal); bailam ao som da valsa de Zelda Fitzgerald (Marcela Lanius); abordam deficiência e corpo na telenovela (Vanessa Nogueira, Daniele Fortuna, Marcio Luiz); e intoxicam-se da escritura de Virginia Woolf (Victor Santiago).

Note-se, por fim, que, seja pela pluralidade temática e modos de abordagem, seja na disposição desses pesquisadores em enfrentar suas pesquisas (seus corpora) com “a primavera nos dentes”, como cantaram os Secos e Molhados, este trabalho aglutina força e promete a manutenção do pensamento inquieto tão importante à educação dos sentidos éticos e à liberação do estético. Esperamos contribuir para um maior contato do leitor brasileiro com discussões tão caras dentro e fora do ambiente acadêmico.

Agradecemos imensamente aos pesquisadores que participaram do Seminário, aos programas de pós-graduação onde esses pesquisadores desenvolvem suas pesquisas, à Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO) e, em particular, à Daniele Fortuna, que, com sua bolsa de Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), propiciou meios para que este volume II pudesse ser publicado.

*A experiência em Hélio Oiticica:
um olhar para suas obras
com inscrições textuais*

ANNELISE ESTRELLA GALEAZZI (UERJ)

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.

Ver com olhos livres

Oswald de Andrade

O artista plástico carioca Hélio Oiticica passou, durante toda sua vida, por formas de pensar extremamente múltiplas, subindo degraus que, em perspectiva, parecem corresponder à busca pela negação máxima do sistema, pautada por um esforço constante em permanecer à margem. Como resultado, vê-se seu fazer artístico materializado na *anti-arte*: uma arte experimental, desintelectualizada, fora dos padrões. Analisar a obra de Oiticica entendendo e estabelecendo os pontos que conectam cada uma de suas fases pode funcionar como um mapa capaz de nos fazer atravessar as fronteiras entre o campo prático e o campo teórico das Artes Visuais e das Letras.

Seu pensamento nunca se deu de maneira isolada: enquanto esteve preocupado em superar a ideia do quadro na parede como elemento primordial da pintura, também interessou-se pela experiência corporal; enquanto se envolveu com a Mangueira como forma de suprir a necessidade pela “livre expressão”, paralelamente, escrevia incessantemente textos

teóricos-metodológicos-reflexivos que explicavam as próprias obras; enquanto as executava a partir de materiais diversos, tais como caixas de plástico, areia, vidro, conjuntamente, projetava a publicação de um livro. Enfim, enquanto trabalhava em seu apartamento-ateliê junto de outros artistas, planejava a exposição de seu trabalho fora do espaço museológico, de modo que a construção e atribuição de sentidos para suas obras se dessem no âmbito coletivo.

Uma das principais preocupações e desejos de Oiticica era justamente essa proposição ao público de uma obra aberta à participação, longe de pensar um espectador-modelo na projeção de seu trabalho. HO defendia o pensamento de que todo indivíduo também era um “criador latente”, ou seja, um artista inato e não assumido, cuja importância não poderia ser desconsiderada no fazer artístico e na atribuição de sentidos das propostas que fazia. Desse modo, são partes de um mesmo “fluxo temporal”, como chama Donadel (2010), a produção e a recepção de suas obras. A passividade contemplativa do observador de arte passa a ser considerada como uma intenção co-autoral. Temos, então, o “observador-participador” ativo e também passivo. Nas palavras do próprio:

a obra do artista, no que possuiaria de fixa, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante – este é que lhe empresta o significado correspondente – algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra, não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também. (OITICICA, 1966)

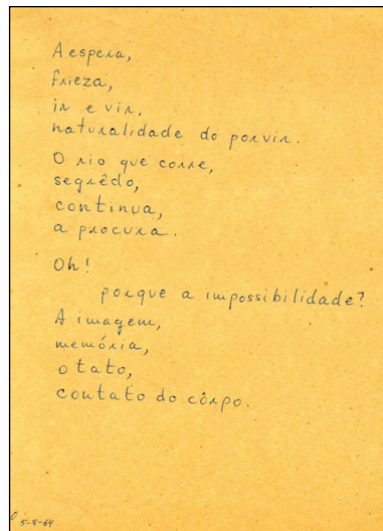
Para Oiticica, era extremamente interessante perceber como as atividades humanas de ordem cognitiva, linguística, social, política, ou até mesmo pessoal estruturam e dão sentido ao seu trabalho artístico. Nesse sentido, interessa o processo

de referenciação que não diz respeito “a uma relação representada das coisas ou dos estados de coisas, mas a uma relação entre o texto e a parte não linguística da prática em que ele é produzido e interpretado” (RASTIER, 1994, *apud* MONDADA e DUBOIS, 2016).

É na interação ativa e sensorial do público com a obra de arte que surge uma organização simbólica que imprime no imaginário do participante uma imagem representativa, pessoal e intransferível. Essa imagem, em seu sentido comparatista, é formada por um conjunto de ideias recolhidas na esfera de literarização e, principalmente, de socialização – além de fazer parte do processo de referenciação já citado. Aqui, a socialização e construção de interpretações se dão a partir do artista com seu público, do participante-observador com a obra e do participante-observador com outros participantes-observadores.

Assim, penso no conjunto específico de obras plásticas de Hélio Oiticica que possuem como elemento estruturante também a palavra. O uso da escritura já era desenvolvido por Hélio desde o começo de sua atuação – passando pela redação de peças de teatro, ensaios sobre História da Arte, montagens de projetos, entre outros. Porém, é especificamente em agosto de 1964 que escreve a chamada *Poética Secreta*, onde se encontram uma série de poemas ainda não publicados, como no manuscrito ao lado, de 5 de agosto de 1964.

O *corpus* de análise deste estudo é contemporâneo à entrega de Hélio ao meio literário, quando encontrou



na prática da escrita a oportunidade de uma liberdade ainda maior de expressão, introduzindo-a também na matéria de sua construção visual. As obras com inscrições abrangem sua produção artística em solo carioca, na década de 1960, momento em que esteve em contato direto com a comunidade do morro da Mangueira. São obras de cunho ético, que exprimem um sentimento de protesto, com preocupações sociais, políticas e ambientais, características assumidas pelo próprio artista, não deixando de considerar, é claro, os planos subjetivo e poético das proposições.

Para essas inscrições, não se admitem apenas leituras literárias, pois na sua singularidade não nos cabe definir e objetivar padrões quando já também se tem desmontado a ideia de que é necessária uma única subordinação estética-formal. Parte-se de uma proposta de questionamento da condição da arte pelo princípio do não pertencimento a um gênero tradicional (GARRAMUÑO, 2014). Queremos transitar pelos fluxos dessas obras com inscrições, percorrer seus contatos e propor conexões conceituais. No caso das obras que analiso, vale perceber como os limites entre as fronteiras da literatura e outras artes podem ser entendidos como uma zona porosa, que permite diversas contaminações. Nessa impertinência, reside o potencial crítico da arte de Hélio.

Dessa forma, chego a uma possível imagem criada na relação entre a semântica das palavras inscritas nas obras plásticas * e a observação e participação/interação do público para com elas. Acredita-se que a seleção de um referente textual, como a realizada neste trabalho, possibilita, além de sua reprodução, novas criações de interpretações. Não há qualquer

* Para este estudo, não há a pretensão de discutir os dados literais das obras de Hélio Oiticica, pois isso seria redutor demais já que suas obras foram extremamente inovadoras e extravagantes. Para as formas híbridas de suas práticas artísticas são necessárias novas epistemologias que possam dar conta desse conjunto.

vontade em atribuir uma “vontade de verdade”* (FOUCAULT, 2014) ou “efeito de real” (BARTHES, 1989) para o sentido dessas inscrições, visto que não há o acesso mediado aos referentes.** Também não há nenhuma pretensão em generalizar a obra de um artista que transitou por diversos campos como Oiticica. Apresento a compreensão de uma escrita traduzida na representação e revelação de uma imagem, um campo: a experiência.

Considera-se que essa imagem da experiência construída sobre sua obra é parte de um processo em que

as categorias e objetos de discurso são marcadas por uma instabilidade constitutiva, observável, através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não-verbais, nas negociações dentro da interação. (MONDADA e DUBOIS, 2016, p. 17)

Além do mais, acredito que o próprio artista tenha estabelecido negociações para manter uma correspondência entre as palavras inscritas e os referentes no mundo, pois ele próprio não deixaria de atribuir sentidos para essa relação. Porém, essas negociações não devem ser pensadas como preexistentes ou no sentido de recuperar a intenção do artista.

Enfim,

* O conceito “vontade de verdade”, desenvolvido por Michel Foucault, é um dos três sistemas de exclusão e controle do discurso. Para este, cabe a reflexão sobre o apoio e consentimento de diferentes instituições que consideram ou não tal discurso como verdadeiro. Sendo assim, é preciso pensar sobre a vontade e os porquês de fazer aquele discurso como o verdadeiro enquanto outros são excluídos da sociedade.

** Em Hélio Oiticica essa variabilidade de categorização e atribuição de sentido para a suas obras não deve ser considerada como “erro” ou contradição em relação a outras categorias atribuídas – sejam elas de pessoas instruídas no campo da crítica ou não.

o que está em jogo não é, de tal modo, ter acesso a um último plano referencial estável e objetivado para compreender estas referências vagas, mas muito mais a possibilidade de descrever os processos de coordenação entre os locutores e a organização das atividades nas quais eles estão envolvidos. (MONDADA e DUBOIS, 2016, p. 34)

O que implica uma construção de significados realizada em conjunto, através de processos cognitivos de diferentes sujeitos, além de exigir “dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história” (RANCIÈRE, 2012, *apud* GARRAMUÑO, 2014). Desses processos são extraídas diferentes propriedades para a tentativa de se construírem alguns “objetos cuja existência é estabelecida (se é que é possível estabelecê-la) [sic] discursivamente, emergindo de práticas simbólicas e intersubjetivas” (MONDADA e DUBOIS, 2016, p. 35).

Por consequência da participação ativa do público e dos processos de referenciação, estabelecer e estabilizar uma imagem representacional das obras de Oiticica é problemático e não basta. Ainda assim, ao meu arbítrio crítico cabe um ato de criar e registrar os elementos que essas inscrições constroem na complexa relação entre mundo e arte. Os elementos – visuais, textuais e conceituais – existentes a partir da liberdade criativa de Oiticica, e comunicados pelos meios expressivos que usa, podem ou não convir com os resultados do dilatamento individual interior dos participantes. Trabalhar com o campo da experiência parece nos abrir um lugar muito amplo de significações e com certa dificuldade para uma configuração final e única. Pois é este mesmo o objetivo e a justificativa da escolha da experiência: manter-nos longe do formalismo tradicional e mais próximos da intensidade de práticas artísticas que se abrem para o mundo.

2. Multiplicidade da experiência

Aqui, percebe-se que a palavra inscrita na obra não é campo estético ou mero “sinal”, composto por *um* significante e *um* significado. Há, mais a fundo, diversas expansões de sentido indefinidas, sendo a palavra um significante que desempenha no texto e no participador diversos efeitos de justaposição, especialização e superposição. Dizer que essas palavras são apenas representações de modos de fazer e modos de ser também não bastaria, já que não comportam relações imediatistas com as coisas. Elas são e se desdobram em metamorfoses – diferentes ou não – para cada um que com elas entra em contato.

Evidentemente, muitas direções de sentido atribuídas são distintas entre si. Contudo, são dadas, de certa forma, dentro de um espaço social, ideológico e histórico comum, e que por lugar comum nos levam a ideia da experiência, a sensibilidade de estar para além do lugar de produção e vivência da obra. É também do lugar de experimentadora que parto para desenhar as possibilidades que esse artista propôs. Olho para essas obras como quem está prestes a trilhar um bosque, metáfora de Jorge Luis Borges, e deve optar por caminhos a serem percorridos, pois “mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção” (ECO, 1994, p. 12).

As obras de Oiticica dizem respeito à experiência da palavra que ali se inscreve, do corpo que é suporte da arte, do corpo que participa, da política que o artista denuncia, da própria ideia de arte que é desestabilizada e, principalmente, da relação que a obra pode desenvolver com e em um sujeito. Vale lembrar que não existe um esteticismo que se sustenta pelo objeto de arte em si, pois a obra cumpre sua função como

tal a partir da existência do sujeito que entra em contato com ela e observa / participa.

Essa experiência ainda se revela em diversas outras direções aqui desenvolvidas:

A experiência de uma escrita de si reveladora da identidade de um grupo, como em “Da adversidade vivemos”, inscrita num parangolé capa para vestir. A frase encerra o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, de 1966, em que Oiticica propõe seis itens discursivos que caracterizam e integram o estado da arte brasileira de vanguarda. Se tratando de um estado da arte ao qual o próprio Hélio faria parte, ainda que não se conheça o texto, pode-se visualizar seu teor crítico. Os princípios passam pela desintegração do quadro como suporte, a participação do público, a ideia do artista que tem posicionamento social claro, entre outros. Com o grito final, “Da adversidade vivemos!”, propõe que os artistas trabalhem e vivam contra o conformismo dos padrões impostos pela sociedade – sejam eles artístico, culturais, políticos, ou sociais –, em uma atmosfera que repensa a cultura.

A experiência de uma escrita *bios*, que acontece, por exemplo, em “Por que a impossibilidade?”, no *B44 Bólide-caixa 21 caixa-poema 3*, quando Oiticica traz para jogo o contar de uma vida, e vidas, explorando a temática da biografia tradicional para além dos limites formais e de data e corpo. O artista permite que pensemos o *bios* como parte de um panorama filossófico que elabora a vida como matéria ética. Ali e em outras obras homenagens – como nos bólides *B33* e *B56* –, visual e textualmente, o artista narra e homenageia pessoas reais com as quais conviveu em contato direto. Há poesia e fotografia dos homens marginais, chamados por Hélio de heróis anti-heróis, potencialmente transgressores. Ao fazer essas homenagens, inverte o que foi imposto pelo modelo biopolítico de poder (AGAMBEN, 2010): aquelas vidas consideradas matáveis e apagadas pelo Estado em outrora, agora são vidas subjetivadas, com identidade e potência, que resistem.

A experiência do corpo desdobrada em três diferentes direções: primeiramente, como o corpo-obra em todas as capas parangolés. Nessas capas, o corpo físico é elemento indispensável para a obra: ele é suporte e mecanismo de ação. Ou seja, o corpo é a obra. Em segundo plano, o corpo é também parte de uma experiência política, como na bandeira “Seja Marginal, Seja Herói” (1968): o elemento imagético da bandeira é constituído pelo fac-símile de uma fotografia jornalística da época do bandido Alcir Figueira da Silva, marginal que se suicidou para não ser preso após o roubo a um banco, em 1966. A inscrição funciona como uma ordem/sugestão para a atuação fora do sistema. Por último, tem-se ainda o corpo metafórico, no convite para se adentrar na experiência artística, como no bólido não manuseável “Mergulho do corpo” (1966-67). Neste caso, a participação se dá no momento em que o participante se curva para a caixa que está no chão ou em apoio e, com a cabeça baixa, pode ler a inscrição onde

o “mergulho” põe em evidência o corpo, em detrimento da primazia do intelecto. Há [...] um reposicionamento [...] para o elemento vivencial direto, deslocando as preocupações relativas ao constructo do “objeto” para outras referentes à totalidade dos sentidos do participante (convocada num “mergulho”). (LOEB, 2010, p. 75).

Nesses três processos de referenciação da experiência do corpo ainda temos em comum a liberdade poética de uma escrita que pensa no corpo desajustado, imperfeito.

A dupla experiência: do estímulo e da anestesia. Ou, se preferir, a dupla experiência da atividade *versus* passividade, sistema paradoxal já levantado por Nuno Ramos (2001) em polêmico artigo sobre Hélio. Vejo que, de um lado, há os parangolés capas “Incorporo a revolta” e “Estou possuído”, em que as frases posicionam e movimentam de maneira política

e não apática o participante. Paralelamente a esse incentivo para o posicionamento à margem, há no horizonte de outras obras, a revelação da percepção de marco zero da vida, em que se aceita, por exemplo, a condição humana daquele que é marginal (mais uma vez a marginalidade como temática), como no *Bólide caixa-poema B33*, com a inscrição “Aqui está, e ficará! Contemplai o meu silêncio heroico” e a fotografia do suicida Alcir.

A respeito de duas das obras trazidas na análise acima, “Incorporo a revolta” e “Estou possuído”, soma-se o também parangolé “Da adversidade vivemos”, numa tríade que, por construção sintática em comum, vê-se a conjugação dos verbos em primeira pessoa. Nessas escritas inscritas, interessa ao artista essa passagem do “eu” que se torna uma voz coletiva: o uso de um “narrador” em primeira pessoa somado ao trabalho de liberdade poética coloca em cena um diálogo extremamente necessário entre escrita-vida e arte-vida que conduz um terceiro à incorporação de um ideal. Ao utilizar essa equação para introduzir o participante não só na obra – através do uso da capa –, mas também no ideal, Oiticica fala sobre si na sagacidade de quem consegue falar sobre aquele passado coletivo que também é hoje. Cera (2012) diz:

Oiticica parece que veio do futuro, pois é possível colocá-lo na pauta política que, ainda hoje, anuncia um processo de aniquilação de mundos com uma série de mega-projetos que ameaçam e extinguem modos de vidas que não coadunam com a política desenvolvimentista.

Dá-se, assim, o ato de escrever uma identidade, iluminado por uma prática artística que não se sustenta apenas pelo efeito estético, que ganha aspecto político e reflete simultaneamente que a arte está na vida.

Como levantamento da última experiência, tem-se a experiência formal revelada na chamada da literatura fora de

si, novamente no *Bólide B33*. Ali há a projeção da inscrição “Aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heroico” dentro do bólido na estrutura de um poema. Esse poema, evidentemente, está fora da sua própria categoria contida, havendo assim interdisciplinaridade e coexistência das artes plásticas e literatura em uma mesma obra. Com outras inscrições, a escrita de HO opera como experiências nova no sentido da indefinição de um gênero ou forma as quais poderia pertencer, desestabilizando o rigor formal da especificidade literária ou artística. Em texto sobre a obra em homenagem a Cara de Cavallo, vemos que o próprio criador nomeia sua “criatura”, o texto que produz é uma “imagem-poema-homenagem”. Ele diz:

não é um poema mas uma espécie de imagem-poema-homenagem [...] a Cara de Cavallo (o morto em cada uma das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim mais um “momento ético” do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. (OITICICA, 1986, p. 133)

Permito-me, por fim, desdobrar brevemente a experiência em outros interesses como sugestões de encorajamento. São esses: o do luto, no bólido “Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá”; do contato com o ambiente, no parangolé “Brotou a Humidade. Da terra. O gosto. O calor”; de uma realidade estrangeira e também cultural, também em parangolé: o “Guevaluta Baby”; do Brasil afetado pelas mais diversas etnias, na inscrição “A pureza é um mito”, no penetrável *Tropicália* (1966). É possível investigar a fundo essas outras complexas experiências e suas relações com o meio, que, no momento, ficam citadas.

3. Às margens

Considerando a biografia de Oiticica como um artista que esteve impulsionado durante seus anos de vida por escrever, suas inscrições não poderiam deixar de exprimir suas próprias reflexões e despertar o ânimo para que o participante também preencha esse campo. Justamente pelo caráter reflexivo e/ou poético, essas inscrições estão descoladas de uma reprodução do real, trazendo-o, na verdade, como um ambiente experimental onde se possa questionar, negar, atacar e, por que não, fazer plena observação da vida.

Se comparado com um escritor, Oiticica permite pensar seu “projeto literário” frente às inscrições para além do simples conceito específico e limitado dos gêneros textuais. Demonstra, assim, que o participante também faz parte desse jogo de dentro e fora dos lugares marcados social e intelectualmente, fazendo-o perceber também sua especificidade fragmentária, como é o ser humano. Esse tipo de escrita aponta para “uma ideia de obra para a qual o próprio conceito de obra seria inapropriado; uma espécie de arquivo do real despedaçado parece emergir dessas práticas que caberia nomear, com Hélio Oiticica, como *euxistenciatecas do real*” (GARRAMUÑO, 2012, p. 31). Seu trabalho com a expansão de territórios imagéticos e textuais em que mistura prosa com verso, ficção com realidade, escultura com instalação é extenso; essas misturas promovem e permitem múltiplas interpretações e experiências, o “suprassensorial”.

Ao produzir discursos que desestabilizam as noções e consolidações de gêneros, padrões, imposições das tradições estéticas e burguesas, HO aponta para uma participação dentro de uma cultura e produção artística marginal. E aqui friso que não me interessa afirmá-lo ou não na “poesia marginal” já cristalizada e desenvolvida dentro da crítica literária. O que vale ressaltar é a participação de sua escrita que, não

coincidentalmente, dialoga com toda uma geração que teve e manifestou no horizonte estético as problemáticas mais gerais de transformação do conceito de poesia e prática literária/escrita. Ao fazer uma leitura em conjunto de todas as inscrições, parece haver uma situação tensa e caótica, fruto tanto da fusão de formas artísticas, como também da capacidade de Hélio em pensar a realidade não só de seu tempo, mas também a de hoje, com o retorno das mesmas incertezas sociais, por exemplo.

A priori, todas as nomenclaturas de categorias criadas por Oiticica (Núcleos, Bólides, Penetráveis e Parangolés) são também uma maneira encontrada pelo artista para “substantivizar” suas inovações artísticas que romperam com condicionamentos e relações hierarquizadas da tradição artística. Há muita vontade – e um gesto generoso – de permitir novos sentidos por parte do participante. Sua “vontade de vontade”, ou “vontade de potência” (termo de Nietzsche), que encontrou lugar nas obras suprassensoriais levam, com as inscrições, a liberdade de expressão ao seu máximo, já que a experiência de contato do participante com as palavras, em especial, é sempre carregada de diferentes significados. Entender as inscrições dentro de um campo / imagem da experiência parece nos levar ao lugar que Oiticica buscava ao criar proposições cada vez mais abertas,

dirigidas aos sentidos para, através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Isto implica uma série de argumentos impossíveis de serem aqui discutidos: de ordem social, ética, política etc. (OITICICA, 1986, p. 104)

Parece que visualizamos a trajetória, o caminho de um artista intermedial, que desmontou a ideia de que é necessário um gênero ou forma para considerar seu conjunto artístico. Seu texto é texto, mas na obra não deixa de ser também um elemento plástico. Oiticica desconstrói o discurso formalista, valendo pensar suas obras como expandidas e inespecíficas, o que causa, sim, um “mal estar da disciplina”, e a partir disso questionamos seu potencial crítico. Considerar seus efeitos e enigmas parece mais importante e relevante do que se concentrar na forma puramente formal.

Por fim, percebemos que escritas como as aqui expostas procuram desenvolver reflexões em torno da(s) experiência(s) do estar em contato com a obra: sendo o fluxo de invenção e criação permanente, ganha-se tónus diferente a cada contato do participador com a obra. A estética se torna não mais uma disciplina que se dedica a estudar o belo, até mesmo porque essas novas práticas artísticas fazem parte das mudanças da pós-modernidade; trata-se agora, mais profundamente, da estética como um estudo que procura entender o sensível, os sistemas de percepções e afetos, nas formas de viver e perceber o objeto, enfim, nas experiências que deixam e deixarão marcas.

Referências bibliográficas

- ADAM, J. M.; HEIDMANN, U. “Introdução: por um abordagem interdisciplinar dos textos”. In: *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 13- 30.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BARTHES, R. “O discurso da história”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 145-157.
- _____. “O efeito de real”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 158-165

- CAVALCANTI, J. D. "Parangolé: anti obra de Oiticica". Digestivo Cultural, 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_ant_i-obra_de_Helio_Oiticica>. Acesso em: 28 jul. 2017.
- CERA, F. "Evang' Hélio". *Cultura e Barbárie*, mar. 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/mundoabrigo/2012/03/evanghelio.html>>. Acesso em: 5 jan. 2018.
- DONADEL, B. A. *Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na Arte Brasileira dos anos 60: da "Obra Aberta" ao "Exercício Experimental da Liberdade"*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, março de 2010.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- GARRAMUÑO, F. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2012.
- _____. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JUSTINO, M. J. *Seja Marginal, Seja Herói*. Paraná: Editora UFPR, 1998.
- LOEB, A. V. "Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica". *Revista Ars*, ano 9, no 17, 2010, p. 48-77.
- MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referencialização. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.). *Referencialização – Clássicos da Linguística*. São Paulo: Editora Contexto, 2016, p. 19-51.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *O museu é o mundo*. FILHO, C. O. (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- PAGEAUX, D. H. Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistema. In: *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Orgs.: MARINHO, M.; SILVA, D. A.; UMBACH, R. K. São Paulo: Editora Hucitec, 2011, p. 109- 127.
- RAMOS, N. "À espera de um sol interno". In: *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007

Anexo: Inscrições textuais



Função corrosiva das palavras: diálogo entre Yukio Mishima e Hilda Hilst

DIEGO FERREIRA (UERJ)

Tudo acontece ainda como se [...] o dilaceramento do homem tivesse se tornado a única saída a permitir reencontrá-lo por inteiro, não mais na sua ilusória completude antropomórfica, mas em seu permanente incabamento... Lançado à vertigem das metamorfoses e deformado até o ponto de se tornar informe, o homem desfigurado se apresentava então como um sobrevivente. [...] Não se trata simplesmente de aproximar duas realidades distantes para obter uma imagem nova mas, antes, de reconhecer as formas concretas que expressam as grandes angústias do homem e os grandes transtornos da humanidade onde o deslocamento das formas não visa apenas produzir um efeito estético, mas sobretudo a deslocar o próprio pensamento. (MORAES, 2012)

Corrosão e deslocamento

Procuro em Hilst seus incessantes gestos de produção de estranheza, seu modo ruidoso de olhar para a matéria, de notar algo de fugidio na aparência das coisas. Passei a perseguir o que chamei em um primeiro momento de “aberração”, porque os olhares lançados por Hilda sugeriam uma realidade impossível, produto de um desvio profundo da “normalidade”, um desvio, uma perturbação. Assim, gradativamente, apareciam

formas grotescas, personagens cujos corpos se dissolviam ou se petrificavam, mas que conservavam um aspecto escandaloso que flertava com a ideia de um corpo em constante movimento, um corpo irrefreável, que desliza e desmorona e não para de se refazer. No entanto, para que esse corpo se refaça, algo no olhar de Hilda provoca uma espécie de reação, talvez como uma reação química pela qual a matéria sofre as transformações de sua aparência com o contato de outra substância, muitas vezes imperceptível, que atua ali como um agente de deterioração – a esse agente eu chamaria de olhar, que no caso de Hilda se daria como um gesto de perversão. É nesse momento que chego à ideia de corrosão, que em sentido dicionarizado aponta tais significados: “efeito do ácido corrosivo nos metais”, “trabalho de desgaste que, nas regiões desérticas, realiza o vento carregado de areias”, e por último e mais importante, para minha reflexão, “que desorganiza pelo contato os tecidos vivos” (Dicionário Priberam). Sendo assim, parto do pressuposto de que Hilda produz uma estética que encena o gesto do atrito de um corpo sobre outro, uma estética que causaria desordem nos tecidos vivos, em outras palavras, uma estética corrosiva.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que este pensamento – da ação do olhar na matéria – encontra vasta literatura, desde o campo de uma “antropologia dos sentidos” ao da física quântica e seu princípio da incerteza. Segundo Le Breton, “‘devorar com os olhos’ não é só uma metáfora. Algumas crenças assumem ao pé da letra. Ver é uma porta aberta sobre o desejo, uma espécie de raio fulminante sobre o corpo do outro, segundo a antiga teoria da visão, um ato que não deixa incólume nem o sujeito, nem o objeto do desejo” (BRETON, 2016, p. 75). Devorar com olhos é, portanto, transgredir a forma, descoagular, deixar a forma ser passagem e deslizamento. Aproximo-me, portanto, do que Didi-Huberman chama por transgressão da forma, de que “o ato de transgressão não era

apenas dos limites ultrapassados, mas também o dos limites tornados móveis, deslocados, rebaixados, 'recolados' e unidos em 'alguns pontos precisos', precisamente ali onde não eram esperados" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 53). O sintoma desta transfiguração aparece também nas palavras de Hilst:

Em todos há uns ares de pequeno disfarce, alisam simultâneos o dorso do cão, será porque a pergunta traz no corpo, mergulhadas, as palavras Tempo e Duração? Eternidade e seu corpo de pedra e dentro desse corpo o tempo procrax, insolência soterrado na carne, ai Rute, se o tempo no teu rosto te cobrisse de rugas, se tivesses a dura e adocicada comunhão com as coisas, talvez sim tu serias mais bela porque o rosto adquire refulgência se dor e maravilha e matéria de tudo o que te rodeia te penetra. (HILST, 2004, p. 40)

Ainda percorrendo a ideia do contato do olhar, em seu potente gesto violador do objeto, percebo que Hilda aponta para aspectos mais terrenos e tangíveis que o sugerido pelas monstruosidades e aberrações. A potência de sua escrita estaria em violar a cápsula de normalidade que recobre o olhar, um gesto contestador do hábito e dos corpos dóceis, da domesticação do que por ventura chamaria de realidade (conceito que ganhará novos contornos no decorrer do texto). Hilda nos conduz a um caminho de perdição e sem-lugar que propriamente de compreensão e solidez. Encontra, nesse efêmero, fonte de angústia, mas também potência – espécie de sagrado para qual a vida se abre. Somos conduzidos, então, em um processo semelhante ao da decomposição. Também a escrita vai se moldando, gradativamente, da prosa à poesia, por vezes desmoronando suas formas, pouco a pouco, deslocando o aspecto engessado dos sentidos, do corpo, e até mesmo da figura humana. A escrita de Hilda, nesse sentido, vai replexando essas imagens, desfigurando, tal Francis Bacon, ou,

como quer Didi-Huberman, lacerando a semelhança, criando dessemelhanças. Para um exemplo figurativo: só notamos em uma forma semelhanças com o corpo humano na medida em que nos apoiamos em um original “corpo humano” que serve de comparação. A decomposição da carne, passar do estado de pedra à poeira, sua erosão, sua corrosão, vai soltando também esses nós, se aproximando do que identifico como informe – “reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29) – e além, sugerindo que surge de uma provocação, de uma inquietação tão grande que os olhos já não poderiam mais alcançar pedra angular, apoio, das bengalas que sustentam ainda ideias fixas.

nós os imundos, os grotescos e as palavras sempre entupindo arcas, armários, cestas... se entendêssemos o grande buraco escuro onde nos metemos, tudo seria silêncio, e só haveria boca para molhar a língua. ahhhh! mas estou longe de entender o funil, apenas ouço silvos, às vezes um apito, e me remexo lânguido, até me enterneço, porque o Sem Forma e esses sons ainda me dizem que estou vivo, vou dançando no arame, algumas piruetas, sou exímio, enquanto danço sei que estou chorando, sem lágrimas, esgares na cara, torcidas de boca, um passo em falso e agora, caio de lado e quase rompo o baço. (HILST, 2004, p. 60)

E na esteira dos sentidos, os cenários construídos pelos olhares dos personagens criados por Hilda se apresentam também muitas vezes como dúvida, incerteza, como houvesse um aspecto fugidio na aparência das coisas, algo que escapa ao olhar. A corrosão demarca essa reação, lembra-nos a transitoriedade das formas e da matéria. A corrosão é um processo que

nada desvela, apenas desloca, estranha, renova, se afastando da cola dos olhares habituais. Arranca, desse modo, a matéria de um suposto estado de preservação. É, portanto, a emergência das formas. Como destaca Didi-Huberman, a “capacidade de se decompor mutuamente, de se tornarem formas desconjuntadas cujo aspecto ‘contunde’, por tabela, fará delas, para quem as olha, formas deslocantes” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 217). A escrita de Hilst, nesse sentido, fabrica “imagens da decomposição da imagem [...], dupla superação dos pontos de vista óptico e estético tradicionais” (*Idem*, p. 219).

O texto de Hilst se constrói sobre essa corrosão das palavras, da palavra que não reconhece a coisa dita, que se constrói sobre a dificuldade de percepção. Seria essa uma alusão de Hilst à figura de um corpo fora dos limites, que nos aparece em um texto-corpo que aponta para esse lugar de infinito, mas em muitas nuances, que vão desde a construção de personagens inumanos, até, de modo mais radical, a uma “escrita orgástica”, para aludir a ideia de “orgasmo-fogo”, de Hélio Oiticica – “o saber do corpo e uma aproximação a própria vida em que se aproximam o gozo, dor e autodestruição” (AGUILAR, 2016, p. 27). Escrita orgástica esta, que se aproxima da corrosão pela produção de um fogo que consome formas. O fogo seria, portanto, uma imagem desse devoramento incessante da forma, é a forma-fogo que insiste sobre a rigidez da matéria, lenha e fagulha. A corrosão, nesse sentido, frustra a expectativa de uma forma “bem acabada”, de um corpo significante, de um corpo escamoso que morde à feição o anzol de nossos olhares.

A imagem é o vestígio de uma vista que tem em vista e vislumbra a cada vez o impossível: o inacessível “sob o olhar do mundo”, onde o mundo me olha olhar. É sempre o olhar que se embaça de si mesmo. O olhar que se recompõe do inacessível fora, onde foi se perder. Meu olhar retorna para mim como a visão de um outro que

sustenta, na verdade, a visão de fora da minha própria vista: como ela se abre, se escancara, se ofusca, se cega. (NANCY, 2015, p. 33)

Mishima e Hilst: contrastes

É neste momento que, ao realizar a leitura de *Sol e Aço*, do escritor japonês Yukio Mishima, encontrei em sua metáfora da corrosão um salto de pensamento que o ligaria intimamente ao que eu percorria com as leituras de Hilda. É importante salientar que este livro foi o último publicado por Mishima antes de seu suicídio, onde busca “uma espécie de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico” (MISHIMA, 1985, p. 7), uma confiança crítica, portanto. Em *Sol e aço*, Mishima percorre as memórias de sua vida, da infância à carreira literária e mais tarde seu envolvimento com as artes marciais e o halterofilismo. Descreve o seu gesto como a busca por uma “linguagem do corpo”, aproximando-se das coincidências que ligavam seu “eu” ao espaço físico que seu corpo ocupava. Relaciona então sua existência a um pomar que poderia ser cultivado e que mais tarde daria os frutos dessa dedicação, frutos que ocupavam seu pensamento. Sol e aço são elementos fundamentais dessa atividade agrícola. Mishima passa posteriormente às memórias de infância, dando-se conta de que sua relação muito precoce com as palavras o afastou de seu corpo, de algo que chama de realidade. Segundo relato de Mishima, a realidade e as palavras são universos inconciliáveis, já que as palavras teriam uma função corrosiva sobre essa realidade – as palavras impediriam a experiência do real na medida em que se constroem em um esforço para organizar o que por essência é puro caos, ou seja, que fora da atividade racional que se apoia nas palavras, há um terreno movediço e incapturável, que poderia unicamente ser experimentado se aliado ao que Mishima chama de coragem do corpo. É nesse momento

que relata seu esforço (que também é um esforço físico, que depende da construção de músculos, da resistência, da agilidade) para reencontrar em uma experiência da realidade que as palavras corroeram. Inicia, portanto, uma guarda constante para evitar que as palavras se voltassem contra algum objeto que pudessem corroer. Nas palavras de Mishima: “o corolário natural dessa tendência era que eu só admitiria, abertamente, a existência da realidade e do corpo em lugares onde as palavras não tivessem nenhum poder; assim, realidade e corpo viraram sinônimos para mim” (MISHIMA, 1980, p 10). Mishima segue relatando que esse preconceito em relação às palavras era alimentado por um contraste criado de propósito, gerado por sua profunda incompreensão da natureza da realidade, da carne e da ação, que nasciam da mesma fonte. Segue nos dizendo que o poder corrosivo das palavras teria alguma função criativa, embora se inicie na busca de uma realidade absolutamente livre da corrosão.

A relação entre as palavras e a realidade não é a mesma que existe entre o ácido e a placa de metal. Palavras são um recurso que reduz a realidade a uma abstração que nossa razão possa aceitar, e em seu poder de corroer a realidade, inevitavelmente insinua-se o perigo de que as próprias palavras também sejam corroídas. Melhor, na realidade, comparar sua ação com o excesso de sucos estomacais que digerem e, pouco a pouco, acabam por carcomer o próprio estômago. (*Idem*, p. 9)

Nesse momento, retorno à Hilda para reconstruir uma ideia de corrosão que parta do sentido apontado por Mishima, mas que ganhe novos contornos e direção. Em primeiro lugar, é preciso admitir que o olhar habitual não está mais próximo de realidade alguma, e que tudo que se supõe real se constrói geralmente apoiado em uma ideia de natureza e tradição, no

entanto, é um pensamento frágil e facilmente contestado. Em todo caso, não posso deixar de associar Hilda a uma busca por “uma realidade corrosiva”, em direção oposta à de Mishima, que quer evitar a corrosão a todo custo, pela busca de uma experiência “perfeita”, sem interferências corrosivas. É importante dizer que, em Hilda, a perversão de sua escrita não quer deteriorar real algum, não parte na direção da uma pureza da experiência, a qual as palavras deteriorariam, mas ao contrário, quer consumir e corroer o hábito, a ilusão de que o real pode ser percebido em sua forma pura. Hilda quer, com sua acidez, formar grandes buracos na retina coagulada, abrir o corpo e mostrar que o sangue, a carne e os ossos fazem parte também de uma dimensão ininteligível, e que por dentro da aparente solidez desse corpo há uma espécie de vácuo, um oco que se investe contra os olhares habituados em direção ao que chamaria de “um corpo impossível” e que talvez Mishima se referisse como uma fenda, quando a corrosão, além de tingir o metal de uma cor alaranjada, consome sua forma a ponto de fazer buracos, o que na dimensão do corpo torna impossível um reconhecimento.

Coisa curiosa, minha teimosa recusa em me dar conta do corpo devia-se a um belo equívoco, latente na minha concepção de corpo. Eu não sabia que o corpo de um homem nunca se apresentaria como “existência”. Para mim, ele tinha que se tornar visível, claro e certo como existência. Natural que quando ele se mostrou, como um apavorante paradoxo de existência que rejeitava a existência – eu tenha entrado em pânico como se tivesse encontrado um monstro. (MISHIMA, 1985, p. 11)

Nas palavras de Eliane Robert Moraes: “se não conseguimos nos manter indiferentes diante de monstros, é porque entre as formas e as deformações inscreve-se o mesmo movimento de vaivém do qual o homem não pode se livrar”

(MORAES, 2012). A função corrosiva da palavra, portanto, pode imitar o gesto deslizante do corpo, pode se aliar ao corpo, como em Hilda, pela impossibilidade de reter esse fluxo, por reabrir o gesso do hábito:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que se olham nessa vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmo os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa. (HILST, 2001, p. 23)

A corrosão, portanto, é um gesto parecido ao da metamorfose, não quer se aliar a um real que signifique ponto fixo. Olhar para a matéria em transformação, sua dissolução, sua corrosão, é enfrentar o grande general das certezas, é desestabilizar as formas impostas de existência, nos obrigar a recriar uma estética de existência que desafia as retenções do olhar, é nos aproximarmos de um princípio de mutação permanente que comanda a percepção sensível do universo:

O dia se funda à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade. [...] Uma vez libertados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Instaure-se uma atmosfera de indeterminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo incessante de metamorfoses. (MORAES, 2012)

A corrosão é, portanto, uma imagem-síntese para a metamorfose, e se tanto a associamos à deterioração dos objetos é porque ela, a força da dissolução dos corpos, não zela pela utilidade dos objetos que queremos conservar. E se a corrosão se associa a uma ideia de horror (dos objetos sem utilidade), se nos causa uma ojeriza – como para Mishima, que enxerga a corrosão como ameaça, que faria deteriorar o aço dos halteres, das espadas, e, metaforicamente, a própria realidade – em Hilda, a corrosão é positivada, não exatamente sacralizada, mas a via por onde seus personagens e sua escrita se dissolvem, por onde devém. A recusa de Mishima à corrosão, a ponto de dela querer se afastar ostensivamente, é parte de um pensamento que separa a experiência vivida da experiência plástica (como da própria escrita), cria uma fissura, separando-as em duas categorias inconciliáveis. Dessa forma, a realidade, em Mishima, deve ser experimentada passivamente, como consequência de seus movimentos corporais, como uma espécie de transe. Para Hilda é diferente, não há uma realidade a se experimentar que já não esteja corroída, é um gesto afirmativo, ativo: fazer da corrosão uma plasticidade, torná-la a matéria de sua vida e sua escrita.

Para voltar ao texto de Mishima, recorro a passagem onde o autor descreve os movimentos do pensamento. Fala de sua geração, um geração pós-guerra, que se habituou a encontrar o pensamento confinados em um quarto, numa espécie de sombra que mais se aproximava da noite e que pouco se aliava ao sol. O pensamento imitava o gesto enquanto procurava profundezas, o abismo, se ocupando de uma descida vertiginosamente vertical, separando o espírito do corpo. E se pergunta “por que é que não é possível para o pensamento mudar de direção e ascender na vertical, sempre para cima, até a superfície? Por que razão a área da pele, que garante nossa existência no espaço, é tão desprezada e relegada aos ternos favores dos sentidos?” (MISHIMA, 1985, p. 22).

Percebo então que o movimento da escrita de Hilda se afasta aqui do que sugere Mishima, porque, à sua maneira corrosiva, faz de sua profundidade a “superfície”. Hilda não lamenta a impossibilidade da ascensão do pensamento porque faz da escrita-superfície sua grande potência. Sob o olhar de Mishima, o pensamento parece enterrado dentro da pele, às vezes fala como se o corpo o impedisse de libertá-lo, fosse uma barreira. Hilda, ao contrário, arranca da pele adestrada a ferocidade de um animal, arranca do rosto de todos os dias o monstro movediço, sua bestialidade. Imita, desse modo, a força que quer unir o fora ao dentro, que quer que a palavra se junte à pele e queime ao sol. Ascender o pensamento até a superfície, é o trajeto da escrita de Hilst, encontrar na pele do outro a tua pele, tua escandalosa pele, teu corpo impossível. Marcá-lo com a violência do olhar, corroê-lo, até desconhecer.

Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente, a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e nem instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. (HILST, 1993, p. 12)

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boi Tempo, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BENTES, Ivana. *Hélio Oiticica quasi-cinemas*. Nova York: Hatje Cantz Publishers, 2002.
- BRETON, David Le. *Antropologia dos sentidos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.
- COELHO, Eduardo Prado. *Situações de infinito*. Porto: Campo das letras, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Geroges. *A semelhança informe*. 2011. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____. *De semelhança a semelhança*. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext/> Acesso em: 20 de jul. 2017.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 1993.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión – Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- LACAN, Jacques. “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- _____. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- _____. *Embriaguez*. Buenos Aires: Amorrortu. 2006.
- _____. *La oferenda sublime*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- SOARES, Ana Claudia Marinho. “A sublimação como a recuperação do objeto”. In: *Latusa*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2012.

A voz, a palavra e a resistência: relações poéticas entre Stela do Patrocínio e Carol Dall Farras

FABIANA BAZILIO FARIAS (UERJ)

A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sons injustos.

Conceição Evaristo

Maria Antonieta Antonacci, em seu *Memórias ancoradas em corpos negros* (2014), traz algumas reflexões importantes para entender a relação entre a oralidade e o escrito. Sua leitura dialoga com as contribuições de Walter Benjamin para falar das experiências “dos que só tem corpo em suas formas de comunicação, heranças de seus antepassados e marcas de sua história” (BENJAMIN, 1994, p. 17). A questão da oralidade e do corpo são pontos centrais no seu estudo e tentam desconstruir a visão de que oralidade não é apenas a palavra, mas é também o gesto e a performance corporal. O atravessamento da oralidade e da transmissão de saberes passa pelo corpo e pela noção de comunidade na projeção de uma memória. Além do fato de ser o corpo que fala e emite sons, ele “se constitui em texto, por onde transitam experiências e narrativas encarnadas” (*Idem*, p. 62).

Dessa forma, a transmissão de saberes de uma determinada cultura, povo ou grupo social pode ser realizada pela

oralidade aliando a potência da palavra à força do corpo. Essa transmissão agrega perspectivas variadas quando abordamos questões referentes à representatividade e à situação periférica desses grupos. O corpo é o instrumento da voz, do gesto e do espaço de memória coletiva marcado por significados sociais. Quando tratamos de corpos negros, nesse sentido, a ideia de coletividade e memória ganha mais espaço nas discussões, principalmente quando consideramos a dimensão histórica do povo africano, que traz no corpo a memória de performances ritualísticas, de gestos, de danças e de uma tradição em que o feminino é visto como guardião da memória, como assinala Débora Ferreira (2004):

Vimos essa tradição de mulher como “guardiã e veículo de identidade africana” no intuito de manter seu status e sua sobrevivência dentro de uma sociedade patriarcal, e diante de suas “obrigações” como mãe e mulher. Ser mulher em África era se posicionar diante das condições limitadas e castradas, e mesmo que de forma mais silenciosa.

A oralidade presente na transmissão da tradição já traz o signo da resistência na perspectiva da sobrevivência social da mulher. O corpo negro feminino, dessa maneira, carrega uma herança irrecusável que está em consonância com as tradições ressignificadas pela diáspora africana (ou diáspora negra). Esta abarca todo o processo de captura e migração forçada de homens e mulheres do continente africano e a transformação de suas identidades por meio do processo de inserção violenta em um novo contexto social. No Brasil, o resultado é uma grande e complexa herança social de exclusão, violência, hiperssexualização e invisibilidade do negro ao longo dos séculos. A voz que se levanta desses corpos precisa enfrentar o embate pela legitimação e pela disputa de espaços ocupados pelo “outro” que ainda persiste numa lógica silenciadora.

“Pode o subalterno falar?”, questiona Gayatri C. Spivak em seu livro homônimo que discute como o sujeito no Terceiro Mundo é representado pela ótica ocidental. A autora reflete sobre o contexto cultural e histórico das mulheres indianas, em especial o ato de imolação das viúvas, para abordar o conceito de sujeitos subalternos, que são descritos como “[...] as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 14). Sendo o subalterno este sujeito destituído de voz, Spivak argumenta que a situação de marginalidade do subalterno é imposta de forma mais brutal à mulher, já que esta, em seu papel de subalternidade, “não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (*Idem*, p. 15).

Partindo dessas questões acerca dos signos da voz, da exclusão e da resistência é possível iniciar uma discussão sobre a perspectiva poética da voz e da performance do corpo negro feminino. Para Paul Zumthor, em *Performance, recepção e crítica* (2007), a performance é a única forma eficaz de comunicação poética:

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz [...]. A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido. (ZUMTHOR, 2005, p. 84-86)

Para distinguir a diferença entre a leitura individual e a performance, Zumthor traz como exemplo uma experiência de sua infância, quando assistiu com os amigos alguns cantores de rua em Paris. Ao tentar recuperar a emoção daquele momento, anos depois, na leitura de uma daquelas canções da infância, percebe a impossibilidade de revivê-lo. Dessa forma, o autor demonstra que o texto não é apenas a vocalização, mas inúmeros fatores exteriores que compõem o momento da performance. Logo, a presença do corpo em sua intensidade é o fator diferencial da leitura individual.

A partir desta perspectiva, podemos observar a produção poética da artista Stela do Patrocínio e as relações entre oralidade, performance vocal e as questões envolvendo o caminho da escrita na sua obra. Stela nasceu em 1941 e morreu em 1992. Desses 51 anos de vida, 30 anos foram de internação na Colônia Psiquiátrica Juliano Moreira, situada em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Stela falava. Uma fala poética, fragmentada (em termos de eixo de sentidos) e contínua (no que se refere ao fluxo da fala) que impressionou a artista plástica Nelly Gutmacher quando esta montou, na década de 80, um ateliê na colônia Juliano Moreira. Stela do Patrocínio denominou essas falas de “falatório”, que foram gravadas em fitas cassetes e transcritas pelas estagiárias deste ateliê. Viviane Mosé, posteriormente, realizou a organização desse material e transformou em escrita o falatório de Stela, resultando no livro *O reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, publicado pela editora Azougue em 2001.

Em alguns textos sobre a poeta, é recorrente a expressão, com algumas variações, “Stela se destacava dos outros pacientes”. O destaque surge de uma previsibilidade de apagamento que instituições psiquiátricas fazem com as identidades que ali entram. Tornam-se números, doenças, tratamentos e abandonos. Stela foi completamente abandonada pela família e morreu de uma infecção generalizada na colônia psiquiátrica. Não viu seu falatório em livro.

Stela vocaliza sua resistência à uniformidade imposta pelo sistema psiquiátrico: no princípio a voz, antes da palavra em livro. Stela não parte da escrita, mas é guiada pela palavra e cria uma obra vocalizada. Em busca rápida pela internet, podemos localizar alguns vídeos com seus áudios. Ouve-se e experiencia-se o “falatório” que se presentifica pela sua voz. Citamos Stela do Patrocínio:

*Eu sou seguida acompanhada imitada assemelhada
Tomada conta fiscalizada examinada revistada
Tem esses que são iguaizinhos a mim
Tem esses que se vestem e se calçam igual a mim
Mas que são diferentes da diferença entre nós
É tudo bom e nada presta.
(PATROCÍNIO, 2009, p. 55)*

Como instrumento de resistência, a fala de Stela é uma libertação do controle dos corpos e das individualidades presentes no sistema de internação psiquiátrica. Ouve-se respirações, pausas, frenesis. Stela repete cinco vezes em uma gradação: “Não sei o que tem aqui dentro”. Na organização textual, feita por Viviane Mosé, esse trecho da gravação se transforma em três repetições, versos organizados sob controle na folha (PATROCÍNIO, 2009, p. 81). O falatório escrito garante a permanência do texto de Stela diante da precariedade dos registros feitos à época de seu falatório e também uma abertura para os estudos críticos acadêmicos, embora não traduzam a experiência das performances corporal e vocal da artista.

A cadência da voz de Stela, a pronúncia inteligível de cada palavra se mistura com atravessamentos físicos: da boca sem nenhum dente* que confere a essa voz uma vibração de revelação, uma categoria espiritual ligada às falas em transe,

* Como descrito por Viviane Mosé em sua introdução ao livro (MOSÉ, 2009, p. 15).

que podem remontar à mitologia dos pretos velhos que surgem de uma dimensão sacralizada da experiência coletiva da escravidão do negro. E essa relação de sacralidade e ancestralidade do negro na voz de Stela do Patrocínio não é ingênua. Estamos falando da colônia que, segundo o livro *O asilo e a cidade: histórias da Colônia Juliano Moreira* (2015), que reúne vários estudos sobre a instituição, era formada por pacientes marginalizados em sua maioria negros, mulheres e pobres. Foi na colônia Juliano Moreira que ficou conhecido, por exemplo, outro artista negro também interno, Arthur Bispo do Rosário.

*Eu sou Stela do Patrocínio
Bem patrocinada
Estou sentada numa cadeira
Pegada numa mesa nega preta e crioula
Eu sou uma nega preta e crioula
Que a Ana me disse.
(PATROCÍNIO, 2009, p. 58)*

Os signos da loucura passam pelo conceito de exclusão. Foucault fala sobre a loucura na Idade Média e no Renascimento como presença no horizonte social, como um “fato estético” ou cotidiano. A loucura possuiria uma natureza de revelação. E, com o passar do tempo, a partir da Idade Moderna, a exclusão alcança a loucura e subtrai-se dela sentidos mais sensíveis e a ressignificam como doença mental a ser tratada e retirada das relações sociais.

No meio do mundo sereno da doença mental, o homem moderno não se comunica mais com o louco; há, de um lado, o homem de razão que delega para a loucura o médico, não autorizando, assim, relacionamento senão através da universalidade abstrata da doença; há, de outro lado, o homem de loucura que não se comunica

com o outro senão pelo intermediário de uma razão igualmente abstrata, que é ordem, coação física e moral, pressão anônima do grupo, exigência de conformidade. Linguagem comum não há; ou melhor, não há mais; a constituição da loucura como doença mental, no final do século XVIII, estabelece a constatação de um diálogo rompido, dá a separação como já adquirida, e enterra no esquecimento todas essas palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes, nas quais se fazia a troca entre a loucura e a razão. A linguagem da psiquiatria, que é monólogo da razão sobre a loucura, só pode estabelecer-se sobre um tal silêncio [...]. Não quis fazer a história dessa linguagem; antes, a arqueologia desse silêncio. (FOUCAULT, 2006, p. 154)

A discussão da relação entre loucura e arte é complexa e passa obviamente pelo fascínio que o “obscuro da desrazão”* provoca. Mas, em termos sociais, podemos falar que a loucura tem sua parte de exclusão, silenciamento e marginalidade. São considerados loucos aqueles que não se adaptam a uma ordem social, que se destacam da normalidade e são isolados pela força. Suas particularidades e, muitas vezes, sua história pregressa são apagadas tanto pelo isolamento quanto pelo abandono. O signo da resistência surge neste cenário como possibilidade de pensar na função da voz e da palavra como posicionamento frente à exclusão e à invisibilidade.

* “É preciso voltar-se para as grandes obras sombrias da literatura e da arte para – talvez – ouvir novamente a linguagem da loucura. Goya, Sade, Hölderlin, Nietzsche, Nerval, Van Gogh, Artaud, essas existências nos fascinam pela atração que sentiram, mas também pela relação que cada uma parece ter mantido entre o saber obscuro da Desrazão e aquilo que o saber claro – o da ciência – chama de loucura” (BLANCHOT, 2007, p. 178).

*Eu já não tenho mais voz
Porque já falei tudo o que tinha que falar
Falo, falo, falo, falo o tempo todo
É como se eu não tivesse falado nada
Eu sinto fome matam minha fome
Fico cansada fala que tô cansada
Matam meu cansaço
Eu fico com preguiça matam minha preguiça
Fico com sono matam meu sono
Quando eu reclamo
(PATROCÍNIO, 2009, p. 134)*

Considerando essas categorias poéticas mediadas pela voz, a poeta e cantora Carol Dall Farras permite um aprofundamento da discussão principalmente no que se refere à performance poética do corpo negro feminino. Carol Dall Farras nasceu em 1995, em Duque de Caxias, região periférica do Rio de Janeiro localizada na Baixada Fluminense. A artista usa a voz e a palavra como instrumentos de resistência ao apagamento social de um grupo coletivo no qual está inserida: mulher, negra e periférica. Rompe a invisibilidade pela representatividade de sua voz e da performance poética.

Em Stela do Patrocínio, observamos a voz como resistência ao apagamento da individualidade imposto pela condição de interna na colônia psiquiátrica. Em Carol Dall Farras, a voz também surge como resistência ao apagamento não somente individual, mas coletivo de grupos sobreviventes e socialmente marginalizados.

Carol Dall Farras faz parte de um movimento poético muito importante e atuante no Rio de Janeiro que reúne vários jovens em batalhas poéticas ou, como são chamados, *slams*. No *slam*, normalmente, os participantes têm até três minutos para apresentarem sua performance – uma poesia de autoria própria, sem adereços ou acompanhamento musical. O

texto pode ser escrito previamente, mas também pode haver improvisação. Não há regras sobre o formato da poesia. Esses coletivos poéticos cresceram em número, participação de poetas/artistas e mobilização de público ao longo dos anos. Tal popularidade está obviamente ligada ao poder de alcance da internet e das redes sociais. Diferente do movimento da poesia marginal da década de 70, em que a poesia escrita era distribuída/vendida em um número reduzido de exemplares, as performances de *slam* conseguem um alcance muito maior devido à facilidade de compartilhamento dos vídeos das performances e ao seu impacto gerado.

Os vídeos, embora não possam reviver a experiência da intensidade da presença do corpo da poeta, permitem um registro audiovisual da performance que funciona como um recorte fotográfico que acaba por excluir partes do acontecimento performático.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 1994, p. 167)

Carol Dall Farras também coloca em destaque as discussões de gênero em sua trajetória artística por meio da temática em suas letras e poesias e também através de sua atuação

no grupo que promove batalhas poéticas entre participantes mulheres, o *Slam das Minas*. Espaço de representatividade da mulher dentro de um cenário majoritariamente masculino que é o universo ligado à cultura do hip hop.



Carol Dall Farras – Final do *Slam das Minas*, RJ, 2017. Foto: Bléia Campos.

São mulheres negras que utilizam e se instrumentalizam da voz como forma de resistência contra imposições de estigmas sociais e culturais de apagamento. Carol Dall Farras surge com sua poesia falada e seu rap como armas de denúncia e de busca de ressignificação de sua experiência coletiva “a poesia amparou as minhas causas”, diz na entrevista em vídeo “A poesia de Mc Dall Farra” (2017) para o Canal *Mulheres de Luta*. Em seus poemas o corpo negro e a marginalização são temas recorrentes, como pode ser verificado naquele que lhe garantiu o terceiro lugar na edição de 2017 do *Slam das Minas*:

*Na ponta do abismo lá vai a mãe preta.
Aguenta o infinito em um corpo que o grito socorro
Acusa suspeito*

*Não chora nem fala das mortes diárias
Pariu cinco vezes sem anestesia com falas no ouvido:
Preto é firme
Teu corpo foi alvo da falta de amor
Teu peito batuca a dor de um dos filhos que ontem dor-
miu
Quando na escura da noite
Um corpo fardado mirou sem certeza por causa da cor
Mas preto é forte eu sempre ouvi falar
Mãe preta resiste desde que não sabia o que era existir
(DALL FARRAS, 2017)*

Carol Dall Farras fala, na já citada entrevista (2017), que, antes da poesia, pensava: “como não me calar como mulher negra, como não me calar como mulher periférica?” e, para ela, a poesia foi a resposta. A “poesia marginalizada”, como Dall Farras define, é um espaço de resistência; para a poeta, o ato de empunhar uma caneta para escrever um poema é vencer inúmeras barreiras impostas à juventude periférica. Ela cita a barreira do tráfico, do genocídio do povo negro e da carência educacional tão comum em lugares periféricos. Mas não são somente essas barreiras que a poesia vocalizada que vem desses corpos de sujeitos marginalizados enfrenta, há outras que circulam nos espaços de consumo e envolvem questões de legitimação. Escrever poesia é também adentrar nas discussões sobre o que é ser poeta, como é seu rosto, sua pele e qual é o CEP da poesia. Essas questões da violência e da exclusão podem ser vistas no trecho abaixo de poema performado na edição do *Slam da Minas* de 2017:

*Eu tô acostumada com os picotes da vida]
Com a falta de afeto
Desde menor sempre sozinha me amando sem entreli-
nha, me amar foi escolha minha*

Porque eu vim para cumprir a função

[...]

*Mas agora o amor vende parece que tá em alta, mas
tem lugar que ainda falta*

Vai na quebrada perguntar

Pergunta pros menó, dos fuzil e das HK

*Se com os trampos lá do morro, com pouco, dá pra
comprar amor.*

*Se a pistola que não endola, mas na real defende
agora, tá podendo amar o menor muito mais que tu e
eu.*

Senta ele e pergunta:

*A cor da parede escondida. Se os furos decoram a vista
ou fazem parte do acidente.*

Que às vezes decora a gente que tá subindo o morro.

(DALL FARRAS, 2017)

Paulo Franchetti, em depoimento para o *site LyraCompoetics* (2011), diz que “perguntar se a poesia é resistência é também perguntar se há resistência à poesia em nossa sociedade”. A ponderação é muito interessante porque propõe que pensemos o signo da resistência, não só como ato político ou ato afirmativo, mas também como forma de recusa e negação do outro. Resistir contém dessa forma uma oposição e uma posição de um sujeito, “opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118), mas também resistência como uma não integração. Esses dois sentidos da palavra resistência dialogam com a trajetória dessas duas mulheres; suas vozes buscam dar abertura ao poético que nasce ou se manifesta pela oralidade em espaços de exclusão e retomam certos aspectos das discussões da crítica literária sobre o tema.

A literatura atualmente é um ambiente de disputa de diferentes grupos sociais que buscam no protagonismo a voz em primeira pessoa que, durante muito tempo, foi mediada por

outras falas distantes de sua realidade. São vozes que interferem no status quo e causam atravessamentos que têm levado os estudos críticos a repensarem continuamente, ao longo do tempo, os espaços e as trajetórias canônicas da literatura.

Referências bibliográficas

- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2. ed. São Paulo: Educ, 2014.
- BALBINO, Jéssica. *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica*. Campinas, 2016. Dissertação de Mestrado. 185p.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DALL FARRAS, Carol. "A poesia de Mc Dall Farra". *Canal Mulheres de Luta*. 11 set. 2017. Disponível em <https://youtu.be/vd3KuM-D90pg>. Acesso em 10 nov. 2017.
- DALL FARRAS, Carol. "Slam das Minas RJ – final 2017 – Carol Dall Farras". *Canal Slam das Minas RJ*. 08 out. 2017. Disponível em https://youtu.be/DbOXy_jcXE. Acesso em 10 nov. 2017.
- DALL FARRAS, Carol. "Slam das minas 'Carol Dall Farras'". 06 nov. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-dOsRRdxR62w> Acesso em 10 nov. 2017.
- FERREIRA, Débora Armelin. "O corpo negro como lugar de discurso". Disponível em <http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/>. Acesso em 20 nov. 2017.
- FOUCAULT, Michel. "Loucura, literatura, sociedade". In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 232-258. 2006.
- FRANCHETTI, Paulo. "Poesia e resistência". Nov. 2011. Disponível em <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/05/normal>

-0-21-false-false-false-pt-br-x_27.html. Acesso em 7 nov. 2017.

MOSÉ, Viviane. “Stela do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica”. In: PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco Azogue Editorial, 2009, p. 13-35.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2009.

VENANCIO, Ana Teresa; POTENGY, Gisélia Franco (Orgs.). *O asilo e a cidade: Histórias da Colônia Juliano Moreira*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O espaço autoficcional na obra de Rodrigo de Souza Leão: *O esquizoide*

FERNANDA SHCOLNIK (UERJ)

Em sua literatura, Rodrigo de Souza Leão (1965-2009) embaralha as fronteiras entre vida e obra através da construção de um texto ficcional no qual abundam referências autobiográficas. Em *Todos os cachorros são azuis* (2008) e *O esquizoide* (2011) temos a presença de um *eu* que narra experiências que enfocam sua relação com o mundo sob o prisma da esquizofrenia. Embora em ambos os livros citados tenhamos indícios autobiográficos em torno do universo temático da loucura, a presença de ambiguidades mais flagrantes em *O esquizoide* situa esta obra em uma zona limítrofe entre ficção e autobiografia. A problematização desses espaços pelo narrador, em um jogo de construções e desconstruções autorreferentes que permeia a narrativa de *O esquizoide*, evoca uma leitura à luz das teorias concernentes ao gênero da autoficção. Neste trabalho, apresento uma breve análise de *O esquizoide*, destacando os aspectos que permitem situar sua construção como autoficcional.

Em um mundo em que a lógica midiática da exposição e da espetacularização elimina as fronteiras entre o público e o privado em espaços como os de reality shows e redes sociais, trazendo a intimidade do indivíduo comum para a esfera pública, observa-se, no espaço literário, o deslocamento da figura do autor para um lugar de destaque, saindo da invisibilidade em que as teorias imanentistas passaram a situá-lo. Assim, o autor pós-moderno volta à cena como escritor e figura pública, mas também sob o signo de uma aura de celebridade

– fenômeno típico da contemporaneidade, em um contexto da chamada sociedade do espetáculo. Com isso, desde fins do século XX até estes primeiros decênios do século XXI, o contato do leitor com o autor transcende o espaço estritamente literário, já que o escritor se faz presente em instâncias como festivais, lançamentos, palestras, entrevistas, reportagens em mídia impressa, audiovisual e digital, eventos acadêmicos e até mesmo como protagonista de documentários.

Esse contexto de retorno do autor e do crescente interesse do público por sua figura não se restringe às instâncias da crítica, aos registros midiáticos e eventos literários, invadindo o terreno da literatura contemporânea através do gênero da autoficção, que se torna uma tendência no momento presente, podendo ser observado na obra de vários escritores de diferentes nacionalidades. Trata-se da construção de um espaço de ambiguidade entre as esferas da ficção e do “real”, cujos limites veem-se problematizados por um autor que se faz presente no próprio texto mediante atuação performática em que, encenando a si mesmo, estabelece com o leitor um pacto que já não garante nenhuma verdade.

Serge Doubrovsky é considerado o criador da autoficção, tendo pensado o gênero a partir da teoria de Philippe Lejeune sobre a autobiografia. Esta é definida por Lejeune como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14, *apud* LIMA, 2016, p. 23). O teórico enfatiza dois aspectos que considera constitutivos do gênero e cruciais para que um texto seja uma autobiografia: a identidade entre autor e narrador e a situação do narrador, que deve ser o personagem principal. Ambos devem se fazer presentes em um texto autobiográfico, imprescindivelmente.

Essa convergência identitária entre autor, narrador e protagonista é articulada, na teoria de Lejeune, pelo nome próprio, que deverá coincidir, adquirindo, assim, um lugar central,

[...] pois é ele o responsável por atribuir ao autor, produtor do discurso, uma existência real, isto é, o nome do autor na capa do livro é o nome de uma pessoa que nasceu, teve seu registro em algum cartório e é uma pessoa de carne e osso, que está apta a narrar sua existência. Muitas vezes, segundo Lejeune, o nome do autor é o único dado extralinguístico do texto, suficiente para a personificação do escritor. (LIMA, 2016, p. 23)

Sendo o nome próprio a base do pacto autobiográfico, ele se torna a senha para o leitor, com o qual é estabelecido um contrato de leitura que determina a crença no cunho autobiográfico da narrativa. Dado que, diferentemente do discurso historiográfico, científico e jornalístico, não há verificabilidade quanto à veracidade do texto autobiográfico, o nome próprio determina o viés da leitura. Assim, o leitor assume um papel primordial na teoria de Lejeune, que parte do princípio da veracidade do texto autobiográfico, por ele considerado indubitável. Para o teórico, a despeito de recortes, escolhas e supressões dos fatos e mesmo de falhas na memória, o autor de uma autobiografia tem a autoridade de um discurso verdadeiro e o contrato estabelecido por meio do pacto autobiográfico garantiria a leitura do texto enquanto tal, atribuindo-lhe veracidade a partir da crença e credibilidade nele depositadas pelo leitor.

De acordo com a teoria do pacto autobiográfico, toda coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem configura, necessariamente, uma autobiografia, não podendo caracterizar um romance de ficção. Desse modo, Lejeune estabelece a definição de uma fronteira clara entre texto autobiográfico e texto ficcional, demarcando-os como categorias estanques, não admitindo, assim, a interpenetração desses espaços. Segundo sua formulação, não haveria registro de romances que contassem com a concordância identitária entre estes três elementos.

Buscando preencher esta lacuna, Serge Doubrovsky publica, em 1977, o romance *Fils*, uma narrativa de ficção sobre si mesmo, cujos protagonista e narrador carregam o nome próprio autoral. Doubrovsky apresenta sua obra como um romance autoficcional, preenchendo, assim, a “caixa vazia” da interseção entre os gêneros de ficção e de autobiografia na teoria de Philippe Lejeune e criando um espaço textual a partir desse cruzamento.

Segundo Doubrovsky, para que haja autoficção, é preciso que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos, mas também que o texto seja lido como romance, e não como recapitulação histórica, como ocorreria na autobiografia. Outro diferencial da autoficção em relação ao relato autobiográfico é que se, neste último, tenta-se contar a própria história desde as origens, na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance. Para o criador da autoficção, o gênero seria

[...] uma variante “pós-moderna” da autobiografia, na medida em que não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente que se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memórias. (VILAIN, 2005, p. 212, *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92)

Em *O esquizoide*, de Rodrigo de Souza Leão, temos o recorte de um período da juventude do protagonista, que se desdobra a partir de um surto psicótico, compreendido pelo narrador, em seus delírios persecutórios, como um ato intencional e calculado por parte de seu chefe, que teria instalado uma bomba em sua cabeça, a qual poderia ser detonada e matá-lo a qualquer momento. Esses delírios do personagem, que determinam o sentimento de perseguição e controle, permeiam todo o romance, que é construído através da voz de um

homem esquizofrênico – assim como o autor desta obra – que relata as memórias de um período conturbado iniciado quando tinha 23 anos, pontuadas por momentos de reflexão sobre a obra que escreve e outros em que se dirige diretamente ao leitor. A coincidência onomástica entre personagem, narrador e autor se faz presente em *O esquizoide*, já que o protagonista e narrador também se chama Rodrigo.

A presença da esquizofrenia, mote da escrita de Leão, constitui um primeiro e principal aspecto autobiográfico no texto, coincidindo com a convivência do próprio autor com a patologia. O tema se apresenta de imediato, situando o leitor no universo do romance através da declaração “Eu sou esquizofrênico”, que abre a obra em questão. É assim que Leão introduz o leitor no espaço narrativo que tem como fio-condutor a relação – sempre atravessada pela esquizofrenia – deste eu com o mundo. Apresentando um caráter reflexivo através de comentários sobre o próprio texto que permeiam o romance, a voz narrativa afirma, nas primeiras páginas do romance: “Digo o que sou e me defino para que as pessoas que têm medo de gente maluca logo desistam de me ler. Ler-me significa ler o estranho. Ler um outro lado que existe em cada um” (LEÃO, 2011, p. 10). Ao apresentar-se como esquizofrênico de maneira tão imediata e lúcida, o narrador aponta para este terreno que transcende as margens da razão, explorando os limites entre “normalidade” e loucura. Este é o espaço temático construído por Rodrigo de Souza Leão em sua obra.

Ao longo da novela, também os limites entre literatura e experiência, vida e obra são explorados pelo autor, que os problematiza mediante a voz provocativa de um narrador que embaralha a própria identidade de autor, narrador e personagem. Trata-se de um esforço para experimentar, no texto, a ficção da identidade – um dos procedimentos autoficcional, de acordo com Régine Robin (ROBIN, 1997, p. 16 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 93). No âmbito extraliterário,

a condição de esquizofrenia de Rodrigo de Souza Leão torna-se conhecida por figurar no espaço jornalístico, notadamente após a morte do escritor. As matérias informam sobre o seu falecimento em uma clínica psiquiátrica, desnudando os dados biográficos de sua esquizofrenia e da experiência de internação, ambos presentes de maneira central na literatura de Leão. Outra fonte que menciona esses fatos é a palestra sobre o arquivo de Rodrigo de Souza Leão concedida por Rosely Rondinelli, arquivista do Arquivo – Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, instituição para a qual os materiais de arquivo do escritor foram entregues para a formação de um acervo público destinado à pesquisa. Antes de abordar o arquivo, Rondinelli contextualiza sua fala fornecendo informações pessoais sobre Rodrigo de Souza Leão, e afirma:

[...] ele nasceu no Rio de Janeiro, no dia 04 de novembro de 1965, e teve uma atuação na literatura brasileira, jornalismo, música e artes plásticas [...]. É interessante, eu não sei se vocês sabem, que ele padecia de esquizofrenia, o Rodrigo, [...] e é muito interessante como ele tem, na esquizofrenia, uma lucidez tão grande em perceber a doença e em escrever coisas tão interessantes sobre os momentos que ele foi internado, é muito denso. E ele faleceu no Rio de Janeiro, em 2 de junho de 2009, com 44 anos, e há uma dúvida se ele morreu normalmente, por excesso de remédio, como ele morreu numa clínica psiquiátrica, ou se ele se matou. (RONDINELLI, 2016)

A palestra, que visava apresentar a mais recente aquisição arquivística da instituição, assim como seu primeiro arquivo originalmente digital, está disponível no YouTube, sendo um dos primeiros vídeos que aparecem nesse *site* ao digitarmos o nome de Rodrigo de Souza Leão no campo de busca. Nela, é trazida, inclusive, a informação acerca de uma

suposta carta de suicídio assinada por Rodrigo de Souza Leão, cujo conteúdo e data próxima do dia do falecimento do escritor problematizam as circunstâncias de sua morte, as quais, por opção da família, não foram investigadas.

Tendo em vista que *O esquizoide* é uma obra publicada postumamente, considero relevante trazer os referidos dados extratextuais e de cunho pessoal, dado que, na medida em que se tornaram públicos por sua circulação em instâncias discursivas de prestígio, como a midiática e a acadêmica, exercem um papel na leitura da obra do autor, suscitando a associação quase inevitável entre as esferas de vida e obra. Assim, a autorreferencialidade e os indícios autobiográficos ganham relevo em *O esquizoide* por tratar-se de uma obra situada em um cenário em que aspectos biográficos do autor já haviam circulado em circuitos públicos de difusão de informações.

Considerando-se a possibilidade de uma leitura autobiográfica de *O esquizoide*, a partir do uso do nome próprio, que remete ao pacto autobiográfico, outras coincidências podem ser observadas, reforçando o aspecto referencial do texto em questão. Uma delas está na referência aos membros da família do narrador – pai, mãe, irmão e irmã –, os mesmos que constituem o núcleo familiar do autor. Há também a contextualização topográfica do romance, que se passa na cidade do Rio de Janeiro. O bairro e a rua do protagonista são identificados no livro e coincidem com a localização da residência do autor, em Copacabana. Outro momento em que estes aspectos figuram com clareza se dá quando é narrado o trajeto de retorno da clínica para casa, no último capítulo do livro. Nele, afirma o narrador:

Peguei um ônibus. No caminho, fui vendo o quanto a cidade tinha mudado. Passei por Leblon e Ipanema. Saltei em Copacabana e fui andando [...]. Subi a ladeira do Corte do Cantagalo e parei na frente do meu prédio.
(LEÃO, 2011, p. 74)

O nome dado à clínica na ficção também permite ao leitor familiarizado com o Rio de Janeiro inferir o local de internação do autor, quando ele afirma: “O nome do hospício era Clínica Gavela. Um lugar muito arborizado, cheio de plantas e árvores” (*Idem*, p. 33). A definição é facilmente associável a uma clínica psiquiátrica localizada em um bairro nobre da cidade. Outros dados coincidentes com a esfera referencial em *O esquizoide* são as menções da atuação do protagonista como letrista e vocalista de uma banda de rock e do hábito de escrever poemas. Seu interesse pela pintura também aparece no romance, e surge, no plano textual, como experiência vivida pelo personagem dentro da clínica em uma de suas internações, na qual ele se destaca ao participar de uma oficina de pintura oferecida aos internos, tendo a oportunidade de expor seus trabalhos em uma galeria. Este dado do texto aponta para a recriação literária de fatos vividos por Rodrigo de Souza Leão, já que é sabido que o escritor fez curso de pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Após seu falecimento, foi realizada uma exposição de suas pinturas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e uma delas ilustra a capa da obra *O esquizoide*.

Embora essas referências apontem para uma leitura biográfica, que alimenta a sensação de proximidade com o autor ao longo do texto, há sempre o complicador da impossível verificabilidade dos fatos, em se tratando de um confronto entre relato romanceado e aspectos autobiográficos. De todo modo, mais que a mera verificação ou confirmação dos fatos, interessa pensar os registros da obra em questão enquanto reinvenção de si pelo autor, que, na esfera ficcional, performatiza a si próprio enquanto escritor. Como afirma Lima,

[...] os dados referenciais impressos no texto, antes de procurarem estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor,

de uma *persona*. Se um autor constrói um mito, ele não está nem dizendo a verdade nem faltando com ela. A realidade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma realidade prévia ao discurso, mas, ao contrário, ela se constrói concomitante ao discurso. Nesse sentido, pode-se pensar o autor da autoficção como performático, ou seja, o autor estaria construindo a si e ao seu texto ao mesmo tempo. (LIMA, 2016, p. 53)

Outros aspectos da obra problematizam esse viés, apontando para uma maior complexidade do texto e ao seu teor ficcional. Ao consultarmos a folha de rosto de *O esquizoide*, deparamos com a categoria “romance brasileiro”, o que determina um caminho de leitura sob o viés literário. Partindo para o texto em si, certas escolhas de Leão ao construir sua obra problematizam a autorreferencialidade, reforçando o caráter ficcional apontado pela classificação da obra como romance. É o caso da morte dos pais no fim do livro, quando é sabido que seus pais permanecem vivos e tomaram decisões sobre a obra de Leão após a morte do escritor, como a de entregar seu arquivo à Casa de Rui Barbosa, instituição que abriga acervos literários, na cidade do Rio de Janeiro.

Para além da coexistência de elementos autorreferentes e outros claramente ficcionais, há uma hesitação na voz do narrador que aponta para a indecidibilidade do gênero da obra. Tal hesitação é enfatizada pelo próprio narrador, que pontua a narrativa com reflexões sobre o texto que escreve, em comentários como: “Escrevo muitas vezes a palavra ‘talvez’, pois não tenho muita certeza de nada” (LEÃO, 2011, p. 13). Esse tipo de intervenção remete ao caráter performativo da voz narrativa, que encena a voz autoral, passando ao leitor a sensação da presença do autor em meio a um texto que transita entre as esferas de vida e literatura, apresentando

aspectos típicos da autoficção, que, de acordo com Philippe Gasparini, consiste em um

[...] texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade e inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de autocomentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência. (GASPARINI, 2008, p. 311, *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 93)

Em *O esquizoide*, a própria afirmação de sua condição de esquizofrênico é questionada pelo narrador, que, em seu discurso fluido e volátil, que a si próprio se contraria, enfatizando a dúvida, parece caminhar sobre areia movediça, mantendo-se sempre nas fronteiras e explorando os limites de um terreno em que não existe mais a credibilidade em uma verdade absoluta. Na primeira frase do livro, o narrador afirma ser esquizofrênico, descrevendo como é viver nesta condição:

Ser esquizofrênico não é brincadeira. É acordar no escuro tudo estando claro. É como se só existisse pesadelo dentro do sonho. É ir dormir e quando acordar ver que começa mais uma vez o pesadelo. É ouvir vozes de uma ventania. Ser levado rumo à floresta escura e ao abismo. (LEÃO, 2011, p. 10)

No entanto, por vezes, hesita e desdiz a própria declaração, como quando afirma: “[...] convivo com uma bomba em meu cérebro há onze anos. Isso se eu for esquizofrênico. Posso não ser e a minha história pode fazer sentido em você” (*Idem*, p. 10) e “Não sei muito se sou esquizofrênico, mas carrego em mim uma bomba que pode explodir a qualquer momento [...]” (p. 11).

Outro recurso constitutivo do texto de Leão é quando a voz narrativa se coloca fora do relato, tecendo comentários

sobre a própria história que se escreve. Isso acontece nas primeiras páginas do romance, onde se lê:

Tento em vão começar esta história. Apago, delete, digito palavras a mais [...]. Sou um ser que cresceu desde a última vez que pensou em começar a escrever este livro. E olha que já venho tentando escrever este livro há muito tempo. Venho quase todo dia ao computador e digito algumas palavras. Procuro ver se surge o eixo do que dizer. Porque simplesmente não posso sair por aí escrevendo qualquer coisa, mesmo que todas as lembranças estejam muito vivas. Mesmo que o que eu tenha a dizer possa ser dito em uma página. (LEÃO, 2011, p. 9)

Há também o momentos em que afirma: “Você deve estar se perguntando: ‘Se existe essa bomba, como ele não morreu de medo até agora?’ Eu não sei” (LEÃO, 2011, p. 67) e “Às vezes ponho a mão na cabeça e me pergunto: meu Deus, que não existe, isto é possível? Se eu não tivesse vivido tudo isso acho que eu não acreditaria” (*Idem*, p. 37). Essas passagens agravam o aspecto da indecidibilidade entre ficção e autobiografia, na medida em que o questionamento quanto ao teor ficcional ou autobiográfico do texto passa a figurar dentro do romance, na voz do narrador-protagonista, conferindo a complexidade de um narrador que ora reforça, ora refuta a veracidade do relato.

Ao final de *O esquizoide*, o narrador confronta mais uma vez o leitor, convocando-o à reflexão, ao dizer: “Se acreditou em mim, tome cuidado, você pode ser o próximo. Se não acreditou em mim, tudo bem. Esta história é inacreditável mesmo” (*Idem*, p. 77). Os momentos de hesitação mencionados constituem um dos recursos que operam para a encenação de uma persona autoral dentro do espaço literário e para a sensação de proximidade do autor, que referimos anteriormente, sendo

essa constante performance do eu um aspecto relevante, no contexto do gênero da autoficção.

A presença de afirmações de caráter metalinguístico é comum na produção literária brasileira contemporânea, em que o autor insere no espaço literário reflexões sobre literatura e arte. No caso de *O esquizoide*, o narrador dirige-se diretamente ao interlocutor e pontua a própria narrativa com a ironia provocativa do narrador pós-moderno, que confronta o leitor de maneira cínica, no intuito de confundir-lo, em um jogo embaçado na dúvida, que é gerada por construções e desconstruções do pacto autobiográfico que se poderia supor estabelecido em tantos momentos da narrativa. Esse trânsito discursivo entre real e ficcional resulta numa complexidade que aponta ao caráter autoficcional da obra em questão, dramatizando um eu portador de um discurso marcado por ambiguidades, as quais inviabilizam certezas, fazendo subsistir a dúvida.

Referências bibliográficas

- FIGUEIREDO, Eurídice. "Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho". In: *Revista Criação e Crítica*. n. 4. Abril/2010. P. 91-102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoe-critica/article/viewFile/46790/50551>. Acesso: Outubro/2017.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. *O esquizoide: coração na boca*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.
- _____. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- LIMA, Bruno. *Eu: itinerário para a autoficção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- RONDINELLI, Rosely. Organização do arquivo digital de Rodrigo de Souza Leão: finalmente a prática. In: *Café com arquivo: o documento em debate*. FGV CPDOC. (Palestra). Publicado em fevereiro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qrcvrcpvCNM>. Acesso: Outubro/2017.

Pequenos museus portáteis: Walter Benjamin, Marcel Duchamp *et alii*

FRANCISCO CAMÊLO (PUC-RJ)

I.

Em 1816, Johann Wolfgang von Goethe publica *A nova Melusina (Die Neue Melusine)*, um conto em que narra o encontro de um jovem com uma bela senhora, que chega, certa noite, à hospedaria onde o narrador-personagem se aloja, trazendo consigo uma “caixinha”. Dominado por uma súbita paixão, o homem torna-se “escravo incondicional” da rica e encantadora mulher, que lhe impõe uma estranha prova para tê-la ao seu lado:

– Se quiserdes entrar ao meu serviço, tereis primeiro que saber quais as condições. Eu vim visitar uma amiga, junto da qual tenciono permanecer alguns dias. Entretanto, que o meu cabriolé e este cacifo sigam caminho. Será que podereis desempenhar esta missão? Nada mais tereis de fazer do que, com todo o cuidado, retirar a caixinha do cabriolé e, seguidamente, tornar a colocá-la no mesmo. Depois de subir para o cabriolé, deveis sentar-vos ao lado da caixinha, vigiando-a com todo o cuidado e, durante a pernoita nas estalagens, deveis colocá-la numa mesa, num quarto separado, onde não vos podereis quedar, nem dormir. (GOETHE, 1997, p. 7)

O homem, boêmio e jogador, não consegue cumprir a missão e acaba perdendo temporariamente a amada. Mas numa noite, enquanto contempla o cacife, vê que da caixinha sai o reflexo de uma luz, o que acaba colocando-o num “estado de surpresa, de preocupação e até de um certo pavor” (*Idem*, p. 14). Curioso, espreita o interior do objeto e, surpreso, vê “uma mulher que trazia um livro nas mãos e que eu reconheci imediatamente como sendo a minha senhora, embora a sua imagem estivesse diminuída, ajustando-se à escala reduzida do seu entorno” (*Idem*, p. 15). A bela mulher é, na realidade, uma princesa anã, enviada ao estrangeiro com a missão de se casar com um cavaleiro honrado, salvando a raça dos anões. Para ficar junto da amada, o homem aceita tornar-se anão e morar na caixinha, isto é, no reino em miniatura onde ela é princesa:

Eu aproximei-me e mal havia tocado na caixa, assisti, efetivamente, ao maior dos milagres. Duas alas laterais saíram da estrutura e, ao mesmo tempo, como se fossem escamas e aparas, caíram vários elementos, revelando portas, janelas, colunatas e tudo quanto pertence a um verdadeiro palácio. Se alguma vez viram uma daquelas escrivatinhas artísticas, chamadas secretárias de *Roentgen*, na qual várias molas e mecanismos começam a atuar quando se puxa uma maçaneta ou uma alavanca, acionando, simultânea ou sucessivamente, o tampo, os instrumentos de escrita, os compartimentos para a correspondência e para o dinheiro, poderão compreender como se ia desdobrando aquele palácio, para dentro do qual me arrastou a minha querida companheira. (*Idem*, p. 29)

Apesar da boa vida no palácio, o homem não consegue esquecer de sua condição humana e sente-se angustiado e infeliz. Ao final do conto, ele consegue se libertar de sua estatura miúda, mas perde o dinheiro e o amor da bela mulher. Anos

mais tarde, Goethe incluirá *A nova Melusina* no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Walter Benjamin, no entanto, se felicitava de ter tido a chance de ler o conto fora do Bildungsroman e desejava, pouco antes da morte, escrever um ensaio sobre a miniaturização como artifício da fantasia (SONTAG, 1986). Por isso, pergunta-se, no ensaio sobre “As afinidades eletivas de Goethe”, se a bem-aventurança não estaria nas coisas pequenas (BENJAMIN, 2009).

II.

Num belo fragmento de *Infância em Berlim por volta de 1900* (*Berliner Kindheit um 1900*), Walter Benjamin rememora um de seus lugares preferidos quando criança: “A escrivaninha” (*Das Pult*). No móvel, engenhosamente construído, em que o assento podia ser regulado de modo que ficasse mais ou menos próximo de onde se escrevia, o menino burguês alemão guardava sua coleção de selos e cartões-postais e praticava uma de suas atividades prediletas: a decalcomania. O pequeno Benjamin recortava figuras descoloridas das quais pouco a pouco a cor despontava sob a ponta dos dedos com que raspava delicadamente o papel.

O passatempo infantil servia como pretexto para a criança adiar os deveres escolares e visitar velhos cadernos, que possuíam um valor especial porque tinham sido retirados do poder do professor. Ao contrário da carteira escolar, a escrivaninha era cúmplice da criança:

“Assim, aquela escrivaninha guardava, sem dúvida, certa semelhança ao banco escolar, mas sua vantagem era que nela eu ficava protegido e dispunha de espaço para esconder coisas de que ele não deveria saber.” (BENJAMIN, 2012, p. 121)

Neste pequeno reino, as reivindicações dos elementos de tortura (compassos, dicionários etc.) não tinham voz e a criança, revigorada pelo móvel, podia perder tempo contemplando cadernos e livros. Diferentemente da imagem da escrivantina aludida por Goethe para descrever o palácio em miniatura, a escrivantina, para Benjamin, era um “lugar, o mais isolado de tempo” (p. 121) onde não havia ameaça à felicidade.

Sobre o fragmento “A escrivantina”, a crítica literária Beatriz Sarlo, no ensaio “Verdade dos detalhes”, comenta:

Nas lembranças sobre a ordem da escrivantina e a prática da coleção, somada à lembrança do prazer das decalcomanias, bem podemos encontrar, nesse Benjamin criança, as formas do outro Benjamin, do investigador que persegue os signos da modernidade através das passagens de Paris, das vitrines e dos colecionadores. Para seu livro sobre as passagens de Paris, Benjamin, reúne, à maneira de um colecionador, centenas de citações, de fotografias, de plantas. Estabelece e reforma obsessivamente as partes que mais tarde seriam capítulos; copia textos escritos por outros, passando-os para seus cadernos como se eles fossem decalcomanias que, nesse trânsito, do livro ao caderno, produzissem novas imagens. (SARLO, 2013, p. 45)

Para Benjamin, o colecionador é um “fisionomista do mundo das coisas”, que enxerga em cada objeto de sua coleção uma imagem do passado. No entanto, ressentido-se da incompletude de toda coleção, opondo-se ao alegorista, que não só desistiu de reunir as coisas, mas para quem os objetos representam “verbetes de um dicionário secreto” (BENJAMIN, 2009b, p. 245). No livro sobre as passagens de Paris, composto inteiramente de citações, o Benjamin colecionador buscou

assegurar a transmissibilidade do passado transformando-se, segundo a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder (1999), em um medium, em um ser que escreve por intermédio de outrem, assaltando obras alheias. O *Livro das Passagens*, a que ele se dedicou incansavelmente, recolhendo citações e fotografias, tornou-se, então, mais uma de suas coleções, como a de selos, de cartões-postais, de brinquedos, de livros infantis e de miniaturas.

Dentre as coleções feitas por Benjamin, a de livros infantis foi a que mais chamou a atenção de Gershom Scholem, constituindo uma das características mais importantes da vida do pensador alemão, assim como sua predileção por objetos minúsculos. Scholem conta que, em agosto de 1927, Benjamin o arrastou ao Museu de Cluny, em Paris, para lhe mostrar dois grãos de trigo onde estava escrito todo o Schma Israel e lhe revelou a ambição, nunca realizada, de chegar a cem linhas numa folha de carta normal (SCHOLEM, 1998), feito conseguido, aliás, pelo escritor suíço Roberto Walser, que transcrevia seus contos e romances como microgramas e sobre quem Benjamin publicou um curtíssimo ensaio em 1929.

Para Hannah Arendt, “o que desde o início fascinou Benjamin nunca foi uma ideia, foi sempre um fenômeno” e “quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma.” (ARENDDT, 2008, p. 171) Nessa mesma linha argumentativa, Maria Filomena Molder (1999), observa, de modo perspicaz, que a “energia semântica” das palavras alemãs “sammeln” (reunir), “sich sammeln” (recolher) e “Sammlung” (coleccionar) certamente impressionou Walter Benjamin, alimentando sua paixão pelo minúsculo: “recolher-se consigo, concentrar-se; coleção, concentração, recolhimento” (MOLDER, 1999, p. 50.) Já para Scholem e Susan Sontag, o interesse de Benjamin pelo extremamente pequeno deriva de sua preferência por formas narrativas breves e de sua percepção de que as coisas em vias

de desaparecimento possuem uma energia revolucionária, captada tanto no Surrealismo francês, “o último instantâneo da inteligência europeia”, quanto nos brinquedos russos feitos manualmente e comprados quando estive em Moscou para visitar Asja Lacis.

III.

Ao lançar um olhar sobre a infância e a história, Giorgio Agamben elege o episódio em que Pinóquio vai ao “país dos brinquedos” para refletir sobre os gestos das crianças. O filósofo afirma que as crianças brincam com qualquer objeto velho, independentemente de sua origem sacra ou profana, e que tudo aquilo que é velho, e até mesmo aquilo que pertence ainda à esfera prático-econômica, é suscetível de virar brinquedo. Num conhecido fragmento de *Rua de mão única* (*Einbahnstraße*), “Canteiro de obra” (*Baustelle*), Walter Benjamin diz que as crianças sentem-se atraídas irresistivelmente pelo resíduo do trabalho manual e que, através de suas brincadeiras, articulam materiais heterogêneos, criando relações imprevistas entre eles. Já para Agamben, “um automóvel, uma pistola, um forno elétrico transformam-se, de súbito, graças à miniaturização, em brinquedo” (AGAMBEN, 2005, p. 87-88). A essência do brinquedo, isto é, aquilo que o distingue de outros objetos, de acordo com o filósofo, é a “dimensão temporal” de “uma vez” e “agora não mais”: “O brinquedo é aquilo que pertenceu – *uma vez, agora não mais* – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica” (p. 86).

Já Susan Sontag acredita que a miniatura é a forma ideal para um nômade, um refugiado ou um colecionador possuir as coisas. Por isso, no ensaio que dedicou a Walter Benjamin, afirma: “miniaturizar é tornar portátil” (SONTAG, 1986, p. 96). Nesse sentido, miniaturização e portabilidade estão

conjugadas a uma situação de perigo, ou seja, a forma miniaturizada é o modo pelo qual o colecionador, o refugiado ou o artista, em caso de necessidade, consegue levar alhures seus objetos. À ideia de portabilidade somam-se ainda dois procedimentos que Sontag associa à miniatura: o “ocultar” e o “tornar inútil”. O primeiro movimento (“miniaturizar é ocultar”) lança um desafio àquele que se aproxima da miniatura: decifrar o enigma, aquilo que foi oculto; ao passo que o segundo movimento (“miniaturizar é tornar inútil”) parece libertar o que foi reduzido de qualquer sentido, pois “é, ao mesmo tempo, um todo (ou seja, completo) e um fragmento (tão pequenino, na escala errada)” (p. 96).

IV.

Diante da predileção de Walter Benjamin pelo pequeno e das considerações de Giorgio Agamben e Susan Sontag sobre o miniaturizar, pretendo, agora, apresentar algumas obras que utilizam o dispositivo da miniaturização como procedimento. Serão privilegiados artistas plásticos que trabalham com “caixas”, espécie de “museus portáteis”, para guardar suas obras ou miniaturas delas.

Em 1938, na iminência da Segunda Guerra Mundial, em situação de perigo e pressão, Marcel Duchamp empenhou-se em colocar em uma caixa feita artesanalmente reproduções em miniatura de seus trabalhos. Se comparada à *Caixa verde* (*Boîte verte*), onde estão reunidos os documentos (notas, desenhos, fotografias) que supostamente registram o processo de criação de *O grande vidro* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre*), obra a que o artista se

dedicou de 1912 a 1923, esta caixa, produzida no contexto de eclosão de uma guerra, apresenta algumas questões complexas ligadas não apenas à sua confecção, isto é, aos “ajustes internos e seções correções” que “fariam dela um museu portátil em miniatura de suas obras” (TOMKINS, 2013, p. 351), mas também às réplicas que ela abrigaria, a exemplo de *O grande vidro*. A solução de Duchamp para guardar de forma miniaturizada essa obra, cujos dois painéis de vidro medem 272,5 × 175,8 cm, foi encontrada em um artigo sobre a mesma, publicado em 1937, no frontispício de uma revista americana, onde via-se a parte inferior do *Vidro* reproduzida numa folha de celofane transparente. Adaptando o método ao seu trabalho em ponto pequeno, ele consegue reproduzir com fidelidade *O grande Vidro*, inclusive suas rachaduras. Para tal, fez arranhões com agulhas de gravador nas fotografias impressas em celuloide. No ano seguinte, em 1939, a maioria das réplicas em miniatura já haviam sido feitas, destacando-se, além do *Vidro*, reproduções tridimensionais dos *ready-mades Ar de Paris* e *Fonte*, que teriam um lugar de destaque quando o pequeno museu estivesse construído.*

Quando as tropas alemãs invadiram Paris, Duchamp já estava na cidade de Arcachon e ouve pelo rádio a notícia da tomada da capital francesa em 14 de junho de 1940. Sendo impossível voltar para lá, dedica-se, então, durante os três meses que passou no sudoeste da França, à tarefa de miniaturizar as obras para compor sua caixa. Dando prosseguimento ao trabalho, oferece ao amigo e colecionador de arte norte-americano Walter Arensberg duas “pequenas coisas”: os *ready-mades Cheque Tzanck* e o *L. H. O. O. Q.*, este último também conhecido como a *Gioconda com bigodes*. Arensberg não comprou as duas obras, mas ajudou financeiramente o

* Para a escrita desta seção foi fundamental a biografia de Duchamp, escrita por Calvin Tomkins, referida ao final do texto e que comparece, aqui, por meio de paráfrases.

amigo e não poupou esforços de tirá-lo da França. Em setembro de 1940, Duchamp consegue voltar para Paris onde passa o outono terminando as últimas réplicas para sua caixa, na qual trabalhava há cerca de seis anos. Finalmente, em janeiro de 1941, ele termina de montar a primeira *Caixa-valise* (*Boîte en valise*), que contém 69 miniaturas de obras. Vale a pena citar a descrição feita por Calvin Tomkins das miniaturas expostas neste pequeno museu portátil:

Aberta a valise de couro, suspensa a tampa da caixa interna até que ficasse em posição vertical e puxados os compartimentos nos dois lados, estariam engenhosamente expostas as pinturas mais importantes de Duchamp: *O grande vidro* de celuloide transparente está no centro, ladeado à esquerda por *A noiva* e por *O rei e a rainha rodeados por rápidos nus*, e à direita por *Tu m'*, pelos *9 moldes málicos* e pelo *Deslizador* (os dois últimos são também de celuloide transparente). *O Nu descendo uma escada* está do outro lado do painel à esquerda, que contém *A noiva*. Para vê-lo, tem-se de dobrar para trás esse painel, que encobre *O rei e a rainha rodeados por rápidos nus*. O ponto central dessa “instalação” permanente é *O grande vidro* e seus desdobramentos – o famoso *Nu* é um espetáculo secundário.

Quatro *ready-mades* também brindam os olhos: uma fotografia do *Pente* no painel à direita e, logo à esquerda do *Vidro*, pendendo umas sobre as outras num espaço estreito e vertical, réplicas tridimensionais da *Fonte*, do *Item desdobrável de viagem* e do *Ar de Paris*. [...]

Outro *ready-made* tridimensional – *Por que não cheirar Rose Sélavy?* – brota do fundo da caixa, perto de *O grande vidro*. Uma fotografia maior dos 3 *stoppages padrão* aninha-se ao longo da beirada esquerda da caixa e, entre as duas beiradas, há uma caixa de papelão

dentro de outra caixa que contém o restante das 69 reproduções, desde *Sonata*, montada sobre a tampa, até o *Moinho de café* [...]. As outras obras estão coladas em molduras individuais de papelão preto, que a pessoa pode retirar para ver de perto. Cada item está identificado por uma pequena etiqueta impressa que dá o título, a data, as dimensões e outros dados pertinentes, tal como num museu (p. 355-357).



Marcel Duchamp,
Caixa-valise,
1941

Feita de madeira e de uma valise de couro com alça, essa caixa é a primeira de uma tiragem luxuosa de vinte e quatro exemplares, sendo quatro não comercializáveis. Durante todo o ano de 1941, Duchamp continuou trabalhando não apenas na produção de mais caixas, mas também para sair da França. Nesse mesmo ano, durante a primavera, vai de Paris para Marselha, levando, dentro de uma grande valise, material para montar cerca de 50 caixas, que planejava construir nos Estados Unidos – ele estava certo de que a vida na Europa se tornaria difícil, por isso, pensava em aceitar os convites para sair da França, como o de Arensberg, que o havia convidado para ser curador da coleção de arte Francis Bacon em Los Angeles. De Marselha, ele viajou para Grenoble, onde encontrou Peggy Guggenheim, que despachou para os Estados Unidos como “utensílios domésticos” sua coleção de obras de

arte e “duas malas com as peças do ‘museu numa caixa’ de Duchamp” (p. 360). Em 14 de março de 1942, Duchamp vai de Marselha em direção ao Marrocos, onde embarcaria, em 7 de junho, com “o mínimo de bagagem”, para Nova York.

Foi André Breton quem convidou Marcel Duchamp para organizar a exposição *First Papers of Surrealism*, que aconteceu no outono de 1942 e na qual foram expostas pinturas e esculturas de praticamente todos os artistas surrealistas, que durante os anos da guerra se exilaram em Nova York. Salvador Dali, que havia sido expulso do movimento por Breton por conta de suas “extravagâncias”, foi o único surrealista que não teve nenhum de seus trabalhos exibidos na mostra, espécie de mostruário de artistas exilados.

Uma semana depois da inauguração da exposição surrealista, aconteceu a abertura do museu Art of This Century, de Peggy Guggenheim, onde foi exposta pela primeira vez a *Caixa-valise* de Duchamp. Para olhar em sequência as reproduções em miniaturas, o observador precisava girar uma grande espiral e olhar através de uma janela minúscula. Na segunda exposição da galeria, foram expostas, além da *Caixa-valise*, as caixas de Joseph Cornell*, artista plástico norte-americano, cujo trabalho com caixas de madeira lembra pequenos museus, onde coleciona colagens e assemblages de objetos, fotografias e recortes de revista adquiridos em viagens, lojas ou recolhidos do lixão. Considerado como o “verdadeiro representante do surrealismo nos Estados Unidos”, Cornell conheceu Duchamp em 1933, numa galeria de arte norte-americana, e o reencontrou, anos depois, em uma noite chuvosa, quando ligou para a casa de Peggy

* Agradeço ao Prof. Kelvin Falcão Klein por me apresentar ao trabalho de Joseph Cornell.

e Max Ernest e quem atendeu o telefone foi o artista: “foi uma das sensações mais agradáveis e inesperadas que já tive” (TOMKINS, 2013, p. 368). A partir de então, eles estabeleceram uma relação importante: Cornell tinha uma imensa admiração por Duchamp, cujos *ready-mades* foram de enorme relevância para a confecção de suas caixas, onde guardava suas pequenas e preciosas relíquias; já Duchamp via na obra de Cornell, feita de vidro, linguagem e enigmáticos *objets trouvés*, uma estética próxima da sua (TOMKINS, 2013), uma vez que ambos se valiam de caixas como procedimento para seus trabalhos.

Joseph Cornell,
*The Crystal
Cage (Portrait of
Berenice)*, 1943



No final da década de 1950, por iniciativa do empresário e comerciante de arte George Maciunas, reuniu-se, sob a denominação de Fluxus (do latim *fluxu*: fluxo, movimento, escoamento), um coletivo de artistas plásticos, poetas, escritores e compositores, que buscavam aproximar a arte da vida, questionando os limites estanques de seus respectivos campos de atuação e das instituições artísticas. Para eles, “as instituições eram muito limitadas [...]. Teatro era teatro, música era

música, arte era arte e pertencia automaticamente ao museu”,* que determinava as formas de apresentação. Influenciados pela ideia de “vida como teatro” e da incorporação dos procedimentos do acaso, da indeterminação e do silêncio utilizados por John Cage em suas performances, como a peça 4’33 (1952), bem como pelo conceito de “anti-arte” de Marcel Duchamp, os integrantes do Fluxus escrevem, em 1965, um manifesto querendo “mostrar que qualquer coisa substitui a arte e que qualquer pessoa pode fazê-la”. Sendo assim, escreviam em pequenos pedaços de papel proposições para performances que qualquer membro do grupo poderia realizar. O apagamento da assinatura individual, um dos procedimentos do coletivo, não se dava apenas através das performances e *happenings*, mas também em pequenas coleções com objetos de diversos artistas do movimento. Além das *Antologias Fluxus* [*Fluxus Anthologies*], vendidas por um preço baixo, contrapondo-se assim ao mercado da arte, o Grupo produzia pequenas *Caixas* [*Flux Kits* e *Flux Year Boxes*], com reproduções de trabalhos de seus membros. Nessas caixas, espécies de “minimuseus”, pode-se rastrear, além da influência da *Caixa-valise* de Duchamp, a de um integrante do próprio Fluxus, George Brecht, cuja obra *Valoche* é uma caixa de plástico que contém miniaturas de objetos e brinquedos de criança. Por meio desse fazer artístico, o movimento Fluxus buscava “modificar a forma de distribuição do material artístico, [...] firmar a dissolução da autoria” e “registrar a história do Fluxus através dos ‘minimuseus’”.

* Cf. <https://www.eba.ufmg.br/museologia/fluxus/index.html>. Acesso: 02 dez. 2017.

Fluxus, *Flux Year Box 2*, 1967George Brecht, *Valoche*, 1959

As considerações esboçadas até aqui são uma primeira tentativa de refletir sobre as ações de colecionar e de miniaturizar a partir do pensamento de Walter Benjamin. Tentei mostrar afinidades entre o universo da infância, da coleção e da miniatura, apresentando artistas que trabalham com caixas onde guardam suas obras em ponto pequeno, o que as acaba transformando numa espécie de minimuseu. As três assertivas de Sontag sobre a miniaturização (“tornar portátil”, “ocultar” e “tornar inútil”) comparecem, de modo particular, nas

caixas de Duchamp, Joseph Cornell e do movimento Fluxus. Especialmente para o primeiro, a miniaturização como procedimento serve-lhe para ocultar seus trabalhos futuros e para garantir sua sobrevivência durante os anos da Guerra, já que a portabilidade da miniatura é a forma ideal para um exiliado possuir as coisas, como diz Sontag. As caixas de Cornell, por sua vez, ainda que sejam portáteis, não estão associadas a um contexto de perigo, como é o de Duchamp. Elas, assim como as do Grupo Fluxus, apresentam-se como um pequeno mundo, às vezes enigmático, que convida o observador à contemplação e/ou à manipulação dos objetos ali abrigados. Estes breves comentários são uma aposta inicial de minha pesquisa de doutoramento e nascem dos pequenos mundos colecionados por artistas, escritores e filósofos onde eu habitei como leitor.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. "No país dos brinquedos: reflexões sobre a história e o jogo". In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 79-106.
- ARENDT, Hannah. "Walter Benjamin (1892-1940)". In: *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 165-222.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 2)
- _____. "As afinidades eletivas de Goethe". In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Monica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle e Olgário Chain Féres Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009b.

- GOETHE. "A nova Melusina". In: *A nova Melusina*. Tradução de Anneliese Mosch. Portugal: Colares Editora, 1997. p. 5-34.
- MOLDER, Maria Filomena. "A paixão de colecionar em Walter Benjamin". In: *Semear na neve*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 40-54.
- SARLO, Beatriz. "Verdade dos detalhes". In: *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013, p. 39-49.
- SONTAG, Susan. "Sob o signo de saturno". In: *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 85-103.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Rastros poéticos: uma leitura de “cartões postais” do livro *n.d.a.* de Arnaldo Antunes

GLAUBER MIZUMOTO PIMENTEL (UERJ)

Introdução

A palavra na poesia de Arnaldo Antunes assume um caráter tão conciso e material quanto versátil e dinâmico, e, ao mesmo tempo, tão técnico e conceitual quanto lírico a questionar a existência humana, as coisas e/ou apenas sinalizar o próprio processo em que a língua, e a palavra se realizam – potencialmente – como *poiesis*, revitalizando possibilidades semânticas e significantes.

Consideremos, pois, o conceito de *poiesis*, conforme falou Arnaldo Antunes: o “espaço criativo- como um espaço de potência diante do mundo” (ANTUNES, 2006). Essa potência transformadora – grifo do próprio poeta – talvez encontre na sua poesia, o refúgio, ou melhor, a sintonia elementar para uma dissonância própria da linguagem em relação ao conceito de senso comum de que esta está, necessariamente, a serviço de comunicar e expressar. Ora, como pensar a linguagem sem estarmos nela própria? E o que será a linguagem, se não a assumirmos como apelo? A questão torna-se mais veemente, porém, talvez, mais acalentada, ao tratarmos dela sob o enfoque de um horizonte (re)inaugural no qual se insere a palavra e as suas multifaces na oficina poética Arnaldo Antunes.

O presente trabalho objetiva, sob a luz do propósito crítico da metalinguagem poética, (re)conhecer, investigar, e, até certo prisma, esclarecer o “eutro”, que se dá por uma nova dimensão lírica da palavra na poesia de Arnaldo Antunes. Sobre esta dimensão lírica, devemos aqui re-considerar o conceito de que o lirismo geralmente foi compreendido como uma projeção efusiva do ser humano para daí, então, desenharmos uma reflexão atual na qual certos dilemas, os dramas existenciais já são, de certa forma, superados, a configurarem, portanto, uma singularidade que não se expressa por intermédio da língua, mas, já e diretamente, na e pela língua(gem), ou para falarmos com Adorno (2008), através do caráter linguístico da arte. Para o desenvolvimento deste artigo teremos como base o livro de poemas *n.d.a.* (2010), do poeta em questão, destacando deste mesmo livro uma série de fotografias intitulada “cartões postais”. Nesta seção do livro, um continuum fotográfico indica rastros verbais que registrado em situações cotidianas – como sinalizadores de trânsito, letreiros comerciais, entre outros vestígios urbanos – faz um recorte/montagem dentro do livro como um todo, que nos mostra o quanto estamos impregnados de “a poesia de cada dia”, mesmo que não estejamos dispostos a corresponder ao apelo da linguagem – enquanto poesia. Conforme dissemos antes, a palavra não é um veículo, mas, sim, uma unidade potencial transformadora. Poeta e poesia tornam-se via de mão dupla, na qual o trânsito exterior/ interior, o eu/outro provoca tensões, fraturas, formando uma nova singularidade, que se desdobra em perspectivas crítica, poética e semiótica.

O trânsito entre tais perspectivas para com a lírica na poesia contemporânea, bem explica o poeta e crítico francês, Jean-Michel Maulpoix (*apud* LEMOS, 2010):

mais do que a distinção dos gêneros e da evolução das formas, é a relação do sujeito com seu ato poético que

está no centro da problemática do lirismo. Está em questão o sujeito, o seu lugar, o seu tom, sua capacidade de ainda dizer poeticamente.

“Eutro”: uma dimensão lírica da linguagem

Sob um olhar filosófico, para realçarmos a concepção deste sujeito em questão – enquanto dimensão lírica na *poiesis* – vale, aqui, pois, destacar a observação que Deleuze faz na sua *Lógica do Sentido* sobre a *incerteza pessoal* para com a *linguagem* para com os *acontecimentos* para com o *puro devir*:

[...] O nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante[...] quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda a identidade se perde para o eu, o mundo e Deus [...] a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 2003, p. 3).

Eis aqui a dissonância dilacerante na qual se funda a *poiesis* como a lira existencial a pontuar a linguagem em seu pleno vigor, ou melhor, no seu puro devir. Identificar(se com) e vivenciar esta incerteza pessoal – da qual Deleuze nos fala – constitui uma singularidade de que o indivíduo pode

compartilhar. Portanto, para compreendermos a lírica na poesia de Arnaldo Antunes, precisamos, por princípio, resguardar a palavra, enquanto matéria poética – não no seu estado de isolamento (expressivo) do indivíduo – mas, sim, na voz acolhedora que (re)inaugura as coisas para com o ser humano. Nesse caso, sim, esta voz – como se ao som da lira – é diferenciada e transformadora, e, não, necessariamente, comunicadora, porém, sempre, humanamente, acolhedora. Sobre este acolhimento, vale observar que todo poema, mesmo que sob a voz limítrofe de um eu, há sempre de ser a configuração de um “nós”. Sobre esta referência ao “nós”, Adorno diz:

Os poemas, mediante a sua participação imediata na linguagem comunicativa, da qual nenhum se liberta inteiramente, referem-se a um nós; por mor do seu próprio caráter linguístico, devem esforçar-se por desembarrasar-se daquele que lhes é exterior e que serve para a comunicação. Mas este processo não é, tal como aparece e julga ser, um processo da pura subjetivação. Por seu intermédio, o sujeito adere à experiência coletiva tanto mais intimamente quanto mais rebelde ele se torna à sua expressão linguística objetivada. (ADORNO, 2008)

Sobre esta rebeldia perante a expressão linguística objetivada, a poesia de Arnaldo Antunes, por um percurso a margem as normas da língua, faz-se assim um “[...] espaço criativo [...] um espaço de potência diante do mundo [...]” (ANTUNES, 2006). Sobre esta rebeldia perante a expressão linguística objetivada, vale aqui, então, fazermos uma breve leitura do “eutro” – poema que abre o livro *n.d.a.*:

Intruso entre intrusos intraduzo
o me smo
me
me

me
no me io
yo
i
je
do eu tro
(ANTUNES, 2010)

É importante observarmos o processo – quase antropofágico e telegráfico, à moda oswaldiana – em que o poema destroça o eu a brincar assim com a variação deste sujeito através de possibilidades, principalmente, fonológicas e visuais que trazem, assim, a configuração de um “nós” pautada num eu e um “eutro”. Ressalta-se aqui que a performance lírica deste poema pouco se importa em informar sobre o estado de espírito do poeta, mas, sim, há, através do propósito crítico da metalinguagem poética, um “esquartejamento” do sujeito, para falarmos, como há pouco, com Deleuze, que enquanto *poiesis* e enquanto linguagem, “destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2003). “Eutro” como uma síntese já traz, assim, uma série de indagações que tangem não só o livro em questão, mas, também, toda trajetória poética de Arnaldo Antunes. Este poeta, que não é brasileiro, nem estrangeiro, este poeta que não é de São Paulo, nem do Brasil, este poeta que nenhuma pátria pariu*, está sempre abusando dos

* Faço aqui uma alusão direta à música “Lugar Nenhum”, do disco “Jesus Não Tem Dentes No País Dos Banguelas” (WEA-1987), do Titãs – banda de rock da qual Arnaldo Antunes foi um dos fundadores e participou como integrante entre 1982 e 1992. A letra diz: “Não sou brasileiro/Não sou estrangeiro/ Eu não sou de nenhum lugar /Sou de lugar nenhum[...] Não sou de São Paulo/ Não sou japonês/ Não sou carioca/ Não sou português/ Não sou de Brasília/ Não sou do Brasil/ Nenhuma pátria me pariu //Eu não tô nem aí/ Eu não tô nem aqui/ Eu não tô nem aí”

dispositivos* da linguagem pondo a palavra à prova da sua própria “expressão linguística objetivada”.

Conforme dito anteriormente, a incerteza pessoal – da qual Deleuze nos fala – constitui uma singularidade, potente em seu estado poético, de que o indivíduo pode compartilhar. É, pois, na palavra, na linguagem, e na *poiesis* que encontraremos a voz fundamental deste eu lírico, e não fora desta conjuntura. *n.d.a.*, assim como os outros livros de poemas de Arnaldo Antunes, lida com esta singularidade configuradora de um eu e um “eutro” a tecer este próprio “nós” comum na linguagem/poesia, que, assim, se apresenta na composição do próprio livro, que pode se dar por um poema de versificação relativamente regular como também através de possibilidades semióticas diversas.

Imagens do “eutro”

Sobre estas possibilidades semióticas, destaquemos no livro *n.d.a.* uma série de fotografias intitulada “cartões postais”.

* Utilizo o termo “dispositivo”, seguindo o conceito apresentado por Giorgio Agamben (2009) em seu texto “O que é um dispositivo?”. Segundo o filósofo italiano, o dispositivo é literalmente “qualquer coisa que tenha a capacidade de algum modo de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar”.

Nesta seção do livro, um *continuum* fotográfico indica rastros verbais que, registrados em situações cotidianas como sinalizadores de trânsito, letreiros comerciais, entre outros vestígios urbanos, fazem um recorte e montagem no livro que nos mostra o quanto estamos impregnados de “a poesia de cada dia”, mesmo que não estejamos dispostos a corresponder ao apelo da linguagem – enquanto poesia. A sequência é composta por 37 fotos, que são apresentadas na segunda parte do livro – visto que o livro, na primeira parte, iniciado pelo poema “eutro”, é composto, principalmente, por poemas versificados – regularmente ou não. Há um dado importante sobre esta primeira parte, que é o poema “enquanto isso” que fecha essa, digamos, primeira fase do livro. O poema (completo) diz: “*enquanto isso*/o poema está parado”, que, numa atmosfera irônica, enseja um segundo plano para as palavras se articularem em seu estatuto poético: o plano das fotografias.

O panorama semiótico, em que os dizeres corriqueiros apresentados no livro através das fotos feitas, em sua grande parte, pelo próprio poeta, traça essa redescoberta das coisas ainda não vistas pela poesia. Essa busca que se dá por um porvir irracional, essa busca do “eutro” através de códigos vários deglutidos/destroçados, que por meta tem a própria linguagem.

Em *Lirismo e Participação*, Haroldo de Campos (1976) já trazia a problemática de concebermos o lirismo enquanto gênero estritamente literário. A partir da sobreposição da cultura da imagem ao método discursivo tradicional, ao traçarmos um plano de leitura que se configura na e pela revolução da linguagem que transtorna os meios de comunicação e assim literários, o autor salienta a seguinte questão: “[...]até que ponto o individual e o coletivo podem cristalizar-se, isomorficamente, num mesmo e reversível objeto estético”. Na esteira da teoria da montagem de Eisenstein, com a possibilidade de o cinema tratar tal questão com maior dinâmica por conta da sua natureza analógico-sintética, diferente do caráter

analítico-discursivo – típico do discurso literário – a poesia, segundo Haroldo de Campos, pode também estruturar o eu-lírico e o eu-participante, “[...] sob o mesmo parâmetro semântico, (resolvendo-se) no mesmo lance linguístico, sem desgaste da categoria do estético, sem que tudo redunde em platidade retórico-sentimental” (CAMPOS, 1976). Arnaldo Antunes, de maneira mais radical, ao apresentar as fotografias num plano-sequência inserido no livro *n.d.a.*, trata a questão isomórfica do eutro – ou seja, do eu-lírico e do eu-participante, no plano do poético, através de imagens que transpassam qualquer necessidade de versificação, de natureza analítico-discursiva, apesar de Arnaldo também lançar mão de tal recurso em outros momentos, transsemantizando, assim, palavras e imagens.

A palavra, segundo Arnaldo Antunes, é o eixo de todo seu trabalho. No livro em questão a palavra torna-se uma espécie de núcleo celular a reverberar imanente e aparentemente as coisas do mundo, e essa reverberação é acolhida pelo o olho/ouvido do multiartista. Em *n.d.a.*, título que ao longo do livro fará analogia com *DNA* e *nada*, Arnaldo traça uma busca – que só se sustenta na e pela palavra – ao que então podemos considerar como (uma) origem da linguagem. Vemos assim que diferente do DNA – códigos que definem, segundo o discurso científico, os traços biologicamente humanos – o livro em questão nos mostra que a palavra é uma célula, que ao alcance dos nossos sentidos – principalmente sonoros e visuais, está a todo instante a se regenerar só nos deixando rastros para sua impossível decodificação – ou, melhor, a sua *real* deglutição.

“cartões postais”: um lance de dados contemporâneo

De acordo com a crítica literária Josefina Ludmer (2012), a *imaginación pública*, que nos permite ler sem categorias de

autor e de obra, e fora das divisões individual-social e real-virtual, seria tudo que nos circula em forma de imagens e discursos. A *imaginación pública* como um instrumento conceitual para uma abordagem da literatura contemporânea, ou para melhor falar com Ludmer (2006), das *literaturas postautónomas*, instalam-se, assim, num regime de significação ambivalente, e esse é precisamente o sentido da literatura contemporânea, segundo a teórica argentina.

Arnaldo Antunes, sob essa perspectiva, atualiza a sua linguagem poética lançando mão de um acervo pessoal de fotografias que o poeta foi montando ao longo de dez anos. Os “cartões postais”, nesse caso, revelam muito desse olhar pessoal (crítico) sobre as imagens e discursos que nos convocam diariamente, seja onde for, para a poesia de cada dia. Imagens de lugares distantes, mas que por indícios verbais revelam uma América Latina de origem hispânica, ou, mesmo, da cidade natal do próprio poeta – São Paulo – compõem esse olhar singular que dissipa as divisões entre o individual e social, o local e o global, e/ou real e virtual. O “eutro” – esta dimensão característica da lírica de Arnaldo Antunes – se fortalece nesse caráter ambivalente – como bem apontou Josefina Ludmer – em relação às *literaturas postautónomas*, que segundo ela:

[...] saldrían de “la literatura”, atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una material] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y publico y ‘real’. Es decir, entrarían en un tipo de materia donde no hay ‘índice de realidad’ o ‘de ficción’ y que construye presente y realidadficción. Y por ló tanto se regirían por otra episteme. Y lo que contarían en la imaginación pública sería una pura experiencia verbal [de la lengua: la lengua se hace en ellas recurso natural e industria] subjetivapública de la realidadficción

del presente en una isla urbana latinoamericana. Experiencias verbales de la imaginación y del 'sub-suelo': de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro en relación con territorios. (LUDMER, 2006)

O hibridismo com que Arnaldo articula sua oficina poética, de certa forma, reflete o sintoma de uma época em que seu arcabouço histórico, cultural, e formal não está exatamente saturado, mas, sim, com um excedente informacional a fazer com que o artista trate todos os códigos contribuidores para as suas composições como um processo poeticamente multifacetado. Nesse caso, leva-se em conta a *poiesis* enquanto um fazer e (des)construir, no qual o “eu” é o objeto pessoal/social/instrumental do seu próprio processo (re)criativo.

Arnaldo Antunes, o “autômato desregulado”*, como uma incessante máquina de fazer sentido, entre os diversos instrumentos que dão engrenagem à sua maquinaria poética, tem a palavra como a ferramenta primordial de todo seu trabalho. Em “cartões postais”, a palavra, seguindo a proposta teórica de Josefina Ludmer (2006) faz parte de uma “pura experiência verbal [de la lengua: la lengua se hace en ellas recurso natural

* O termo é aplicado pelos teóricos argentinos Gonzalo Aguiar e Mario Cámara (2017), no livro *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. De acordo com esses autores, tendo em vista as diversas atividades exercidas por Arnaldo Antunes, entre elas as de artista visual, poeta e performer, o artista, além de fazer parte do “star system”, circulando entre grandes e pequenos circuitos, “[...] foi construindo uma máscara e uma pose que dialogam com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção nesses circuitos quanto a relação entre sujeito e linguagem [...] Se a pose de autômato encena o gozo e o desprazer diante de um presente dominado pela máquina midiática do espetáculo, problematizando os limites difusos entre a sujeição e a autonomia, a máscara encena a disjuntiva entre um eu que fala e um eu que é falado. É nesse lugares incertos e irresolutos que Arnaldo Antunes atua.”

e industrial] subjetiva pública de la realidad ficción del presente en una isla urbana latinoamericana”.

José Miguel Wisnik, numa entrevista com o poeta, ao falar que Arnaldo Antunes “é uma espécie de artista de última geração desdramatizado[...]”, atenta para os seguintes pontos:

O fato de que, no mesmo instrumento, o computador, você lida com a música, com a poesia, com a colagem. O fato de que o princípio da não-linearidade, uma conquista da modernidade, desde o início do século 20, veio a se tornar um dado cotidiano, da ordem das coisas. Tudo isso se relaciona com o que você falou, sobre o artista como aquele que assume uma potência individual produtiva [...] você (Arnaldo) não se ocupa de dilemas. Sempre são jogados para diante, para a frente. Quer dizer, você faz uma poesia em que os opostos são colocados para colidir e se superar instantaneamente. Nesse sentido, é como se não houvesse dramatização. (ANTUNES, 2006, p. 348)

A desdramatização na arte contemporânea, seguindo os apontamentos sugeridos por Wisnik, reforça, assim, a forma com que a lírica é concebida no processo criativo. Pois o poeta, diferente de se utilizar da arte como um meio de expressão, procura nela, entretanto, “um espaço de potência diante do mundo [...], uma forma de potência transformadora [...]”, enfim, “(uma) potência em relação à linguagem” (ANTUNES, 2006). Lembrando que o artista, nesse caso, atua de maneira consciente perante tal processo – configurando, então, mais uma característica típica da arte contemporânea. A lírica, nesse caso, não está isenta de tal caracterização nos impelindo, assim, cada vez mais, a refletir a arte, enquanto *poiesis* da *imaginación pública*, ou seja, enquanto apelo (des)constutivo da e para com a linguagem, que já não é mais, com a

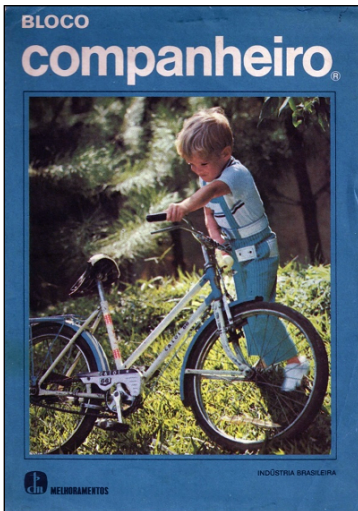
literatura, um campo autônomo, mas, sim “una fuerza e un trabajo colectivo, que fabrica ‘realidad’ [...]” (LUDMER, 2012).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética* Edições 70, Portugal: 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Ed. Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso: Antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. *n.d.a*. São Paulo: Ilumunuras, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalingagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEMOS, Masé. “À procura de um novo lirismo: Mário de Andrade”. *Matraga*. Rio de Janeiro, v.17, jul./dez. de 2010, n.27, p. 58-70, 2010.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas postautônomas”. Disponível em: http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html. Último acesso em 30 de novembro de 2017.
- _____. “Lo que viene después”. Disponível em: http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf. Último acesso em 30 de novembro de 2017.

Tudo começou no ano de 1925

GLAUCIA SOARES BASTOS (PUC-RJ)



Uma mulher escreve. Tem na mão uma caneta esferográfica e sobre a mesa um bloco pequeno de papel pautado, fabricado pela Melhoramentos, cuja capa apresenta a imagem de um menino branco, de cabelo quase louro, com uma bicicleta, tendo acima a palavra COMPANHEIRO, como se nomeasse um livro. A letra será firme e o texto não apresentará rasuras ao longo de suas 28 páginas, cuidadosamente

numeradas com algarismos romanos. No centro da primeira linha, ela coloca, como título, uma palavra: Notas. Então, como se fosse finalmente redigi-lo depois de longa elaboração, toma fôlego e inicia o relato para o qual vem se preparando há muito tempo: Tudo começou no ano de 1925.

Estamos em 1978, mas só saberemos disso no fim, quando depararmos com o registro da data e do local de escrita, informações dispostas como nos documentos oficiais, precedendo a assinatura. A história, que começa em Maceió, como entenderemos logo na primeira página, e se desloca por Rio de Janeiro e São Paulo, será escrita em Olinda, Pernambuco.

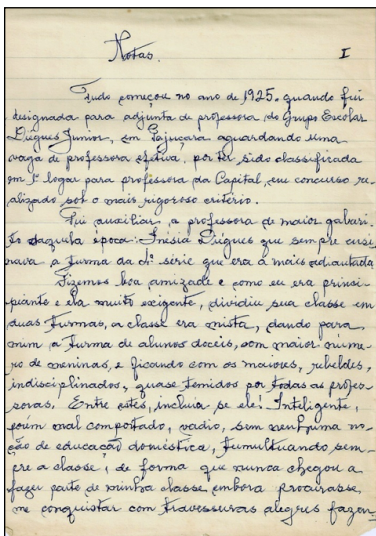
Que interesse pode haver em um relato pessoal, escrito com caneta esferográfica em um bloco barato comprado em uma papelaria qualquer, por uma mulher que não tem livros publicados, que não é autora consagrada, que sequer é “autora”. O que pode revelar um manuscrito aparentemente destinado ao fundo da gaveta?

Logo de início, a leitura já revela um ponto interessante: o texto contém várias informações sobre sua vida profissional. Em 1925 ela é uma professora recém-formada que passa em primeiro lugar no concurso para lecionar no sistema público de educação em Maceió. É interessante vermos como no grupo escolar onde inicia suas atividades profissionais, a colega mais velha será uma mediadora, responsável pela formação da jovem inexperiente.

O manuscrito (reprodução abaixo) se inicia assim:

“Notas

Tudo começou no ano de 1925, quando fui designada para adjunta de professora do Grupo Escolar Diégues Junior, em Pajuçara, aguardando uma vaga de professora efe-



tiva, por ter sido classificada em 1º lugar para professora da Capital, em concurso realizado sob o mais rigoroso critério. Fui auxiliar a professora de maior gabarito daquela época: Inésia Diégues, que sempre ensinava a turma da 4ª série que era a mais adiantada. Fizemos boa amizade e como eu era principiante e ela muito exigente, dividiu sua classe em duas turmas, a classe era mista, dando pra mim a turma

de alunos dóceis, com maior número de meninas, e ficando com os maiores, rebeldes, indisciplinados, quase temidos por todas as professoras. Entre estes, incluía-se ele!”

De chofre, recebemos a informação que realmente interessa: como “ELE” entra na história, “ele” que só será nomeado muito adiante, embora seja o fio condutor da narrativa. “Ele” que se mostrará, desde o primeiro momento, indisciplinado, arrogante e... encantador.

O relato nos permite conhecer um pouco do cotidiano da vida escolar, como, por exemplo, o critério de organização das turmas segundo o qual deve-se separar os dóceis dos indisciplinados, e nos leva a constatar que as meninas são em sua maioria dóceis, e que a turma dos mais rebeldes agrupa os alunos mais velhos, aqueles que apresentam o que hoje é identificado como “distorção idade-série” – tradicionalmente os alunos que vêm das famílias mais pobres, e que entraram tarde na escola ou foram reprovados e tiveram que repetir ano.

É igualmente interessante conhecer as brincadeiras realizadas pelos alunos (no caso, meninos) durante o recreio, quando gozam de certa autonomia. O tempo que passam sem vigilância parece ser aproveitado para pequenas vinganças contra as professoras, como se lê logo a seguir:

Inteligente, porém mal comportado, vadio, sem nenhuma noção de educação doméstica, tumultuando sempre a classe, de forma que nunca chegou a fazer parte de minha classe embora procurasse me conquistar com travessuras alegres, fazendo nas horas de recreio concurso de “beleza e elegância” entre as professoras para eu sempre vencer! E fazia questão que todas soubessem quem não teve nenhum voto ou quem teve apenas um... E assim, forçada pela sua alegria e simpatia que sentiu

por mim, fizemos boa camaradagem, sempre eu medindo distância para não dar intimidade, pois via os atritos que sempre surgiam com as outras professoras.

Alguns anos vão transcórre até que a narradora se reencontre com “ele”, já então homem feito e ainda mais sedutor, que insistentemente corteja a mulher mais velha, que tenta resistir. O trecho seguinte contém detalhes que vão dando o clima de sedução e encantamento que vai envolvendo a narradora:

Terminado o ano letivo, talvez 1927 ou 28, ele teria uns 13 para 14 anos, recebeu seu boletim de término do curso primário e desapareceu [...]

Passaram-se alguns anos e não mais o vi.

Talvez em 1933 fomos morar em Pajuçara, pois meu pai estava muito doente e precisávamos ficar perto de Zeca, porque os outros dois irmãos já residiam em Recife.

E um dia... Tudo tem seu dia. Encontrei na praia um belo rapaz, de calção de banho, corpo esbelto, porte elegante, e reconheci-o. Ao me ver, aproximou-se e as travessuras daquela época transformaram-se em gentilezas e galanteios. Parecia um fidalgo.

Conversamos muito, e ele sempre lembrando a simpatia que tinha por mim e a raiva que provocava nas outras professoras com suas críticas mordazes.

[...]

Por coincidência, meses depois, sua família mudou-se para a mesma rua onde morávamos, Epaminondas Gracindo, antiga rua do Araçá, Pajuçara.

Nessa época teria ele 20 anos e eu 30, mas em nossas conversas nunca se falava como havia sido nosso conhecimento, pois ele sempre fugia do assunto sobre idade.

Notei suas intenções e tentei afastar-me, pois temia a fascinação que ele exercia sobre mim, mas o fato de morarmos tão perto punha-me sempre sob seus olhos, pois ele se tornara um vigilante conhecendo e tomando conta de tudo o que eu fazia.

Deu-me o primeiro presente, alegando meu gosto pela leitura: *A Mulher de 30 anos*, de Balzac. Sim, porque eu falava sempre nos meus 30 anos embora ele dissesse que eu era muito jovem, bonita, bem longe de parecer ter essa idade. E não podendo mais esconder, falou-me de sua paixão, loucura até e envolvendo pessoas amigas para ajudá-lo a convencer-me.

Talvez pudéssemos localizar aqui um espelhamento da literatura: um amor proibido, totalmente clichê, interdito pela diferença de idade e classe social de seus protagonistas, tantas vezes já cantado em verso e prosa. O fato de ser um livro o primeiro presente abriria essa possibilidade de leitura. A narradora seria, assim, uma mulher da linhagem de Emma Bovary, que busca encontrar na vida a força e a potência da ficção, tratando-se então de mais um caso clássico de a vida imitando a arte.

Ou poderíamos talvez pensar o contrário: que de fato a atração entre os amantes ultrapassa as fronteiras estabelecidas, e que a arte se debruça sobre a vida em toda a sua força e potência, para exatamente daí extrair a força e a potência da ficção. Assim, para cada emoção vivida existe algo já escrito, e contudo continuamos a escrever, como faz a narradora aqui apresentada.

Voltemos ao texto, já nas suas folhas IV e V:

E a perseverança venceu, destruindo as dúvidas que eu sentia, e a mulher de 30 anos que nada conhecia da vida, quase ingênua dos segredos do sexo, tolhida por pai e irmãos,

estes uns verdadeiros déspotas, caiu vencida.

Amei-o com todo meu ardor dos 30 anos, apaixonada, desvairada.

Quase me matam de desprezo, achincalhes, todos se sentiam envergonhados com a “falta de juízo de uma pessoa tão equilibrada”.

Podemos sentir o peso da vigilância e da pressão que sofre essa mulher, considerada desajuizada por querer se relacionar com um homem mais jovem. Lembremos que há dez anos ela é professora concursada, que ganha seu salário e com ele pode prover o próprio sustento. Ao longo do texto, há muitas menções aos sofrimentos causados pela família, que queria impedi-la de fazer suas próprias escolhas e viver ao lado do companheiro por ela escolhido, como no trecho a seguir:

Voltando ao tempo, meu pai havia falecido em Dezembro de 1934, e os irmãos acharam-se com direitos de governar a mãe viúva e a irmã solteirona. Foi um verdadeiro inferno.

Subitamente, entra em cena um novo aspecto da vida social: o aspecto político, que será mais um fator complicador da história de amor que estamos acompanhando.

É quando o Brasil inteiro se convulsiona. Ano de 1935. Getúlio Vargas no poder e comunismo e integralismo querendo tirá-lo.

Estourou uma “bomba” na família Mattos trazida por Zeca: meu ídolo havia sido demitido do Banco por ser comunista militante, agitador do operariado.

Constata-se a ironia no uso da expressão “meu ídolo”, na voz de Zeca, que entendemos seu um dos irmãos já referidos,

desqualificando o rapaz por ser “comunista militante”. Sobre isso, a narradora diz:

Embora suas ideias não me fossem desconhecidas, não imaginei que chegassem a tanto, e ele nada negou, justificando que todas as pessoas de bom senso estavam pensando assim, enumerando as vantagens do socialismo etc, etc, mas meu sossego acabou, a confiança também, quis recuar, mas sua maneira de convencer era muito forte e como se eu lhe servisse de apoio tornou-se maior sua dedicação e juras de amor.

Ao longo do texto, acompanhamos a prisão do “agitador do operariado” e sua transferência para a cadeia de Recife, no mesmo grupo de Graciliano Ramos, que depois seria enviado para o Rio de Janeiro, e seu retorno a Maceió, alguns meses depois, “em liberdade”. Acompanhamos também a celebração do casamento pobre, que se apresentava para a narradora como alternativa à conturbada convivência com a família:

Que mais eu queria? Que me esperava em casa dominada pela malquerença de Nunila e vendo Tudinha sofrer por minha causa.

Acompanhamos igualmente a preparação do enxoval do primeiro filho e o doloroso parto, que durou dois dias e duas noites, e ficamos sabendo que o pai “vibrou de alegria por ter um filho homem.”

As aventuras e desventuras se seguem, nasce uma menina, a família se muda para o Rio de Janeiro, depois para São Paulo, ao passo que o rapaz sedutor vai-se revelando um marido egoísta. O casamento vai de mal a pior e acaba em separação, o que traz imenso sofrimento à narradora, acrescido do

sofrimento causado pelo preconceito que mais uma vez tem que enfrentar:

No dia em que fomos à primeira audiência para o desquite, recebi de manhã o telegrama da morte de mamãe, que, graças a Deus, morreu sem ter conhecimento de nada. [...]

Vivi muitos anos complexada por ser desquitada, forma pejorativa e duvidosa para a mulher lá pela era de 1946, mas graças a Deus sempre mereci a estima de amigos que me acolheram e apoiaram.

Interrompo essas considerações, bem como a apresentação do manuscrito, não sem observar que, quase no fim, a narrativa muda sofre uma inflexão e revela seus interlocutores ideais, explicitando subitamente que aquilo que fora no início apresentado como “Notas”, era, na verdade uma carta, com destinatários certos, como se pode constatar:

Há muito sofrimento nas entrelinhas, meus filhos, mas tudo perdoei. Escondi muito de vocês.

E para que não fique dúvida, a narradora termina a carta se despedindo dos filhos:

Não sei como será a vida na Eternidade, mas se algo vale ser Mãe velarei pelos meus lá como tenho feito aqui. Deus os abençoe, meus filhos.

Sua mamãe Judith.

Olinda, 15 de maio de 1978

Escrever é, sempre, testemunhar, fornecer uma determinada versão dos fatos, fazer perdurar o vivido. A palavra escrita atravessa os tempos, e sobrevive a quem a escreve,

podendo ser lida para além da vida e mesmo da morte de quem a escreveu. Ocultado, protegido, o texto fica aguardando em silêncio que alguém o liberte do sono que dorme, como uma mensagem lançada ao mar dentro de uma garrafa, mesmo que ela só chegue à terra depois que seu emissário já não possa ser socorrido.

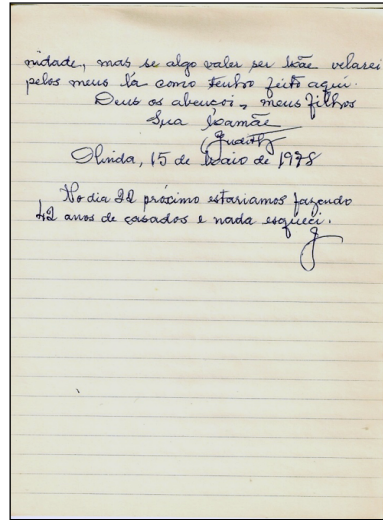
Endereçado ao filho e à filha, o relato terá a função primeira de esclarecer alguns

episódios e contar a história do amor e do desencontro de que eles são fruto, o que a narradora aparentemente preferiu não fazer em vida. Mas seu valor de memória vai além do enquadre familiar, na medida em que cada existência singular é um ponto de concentração das forças do seu entorno, e serve para iluminar não apenas a cena em que circula como também outras existências com as quais se enreda na trama das subjetividades. No gesto de contar uma relação amorosa, essa mulher qualquer nos faz acompanhá-la em sua vida quase inteira, e com isso traça um retrato da posição de subalternidade a que as mulheres em geral estavam submetidas, desvelando toda a carga de repressão e preconceito que sofriam e que ela escolheu desafiar.

Impossível não lembrar de Ana Cristina Cesar, que, no poema que abre o livro *A teus pés*, nos avisa:

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.



Contaminação epistêmica na peça teatral *Se eu fosse Iracema*

LUIZ HENRIQUE DE NADAL (PUC-RJ)

O título da peça teatral *Se eu fosse Iracema* (2006)* coloca em suspensão, a modo de antecipação, o estatuto de uma das personagens mais conhecidas da literatura indianista. E o mesmo título, no folheto de apresentação do espetáculo, impresso com tipografia semelhante a um talho sobre uma textura que é tronco de árvore, mas também pele humana, prenuncia a figuração de um corpo cênico estranho que afirma algo a mais que a identidade indígena. Uma desobediência epistêmica, nos termos de Walter Mignolo**. E uma contaminação, como queremos aqui. Em sua mais recente publicação, *A genealogia da ferocidade* (2017), Silviano Santiago faz uma leitura do conto *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, através da noção de *intoxicação interespécies*. Desta feita, o personagem Tonho Tigreiro, onceiro que vive na região Sul de Mato Grosso, transforma-se em onça por um processo de ingestão da carne do feroz animal. O contrário também se vê quando uma das personagens-bicho se alimenta da carne e do coração do homem.

* *Se eu fosse Iracema* estreou no dia 08 de abril de 2016, no Sesc Tijuca – Teatro II, no Rio de Janeiro. O monólogo é representado pela intérprete Adassa Martins, com roteiro de Fernando Marques e direção de Fernando Nicolau.

** O termo é apresentado no texto *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008), que servirá de guia neste trabalho.

No presente fenômeno, o autor chama atenção para a marca de ambivalência que permeia a condição do humano intoxicado no trânsito para o mundo animal. Intoxicar-se, assim, serviria como um modo de organização daquele que está disposto a incorporar dois valores diferentes no mesmo corpo, daquele que deseja se tornar parente do animal, tornar-se outro.

Assim, vemos este monólogo como uma experiência intercultural aberta à ontologia ameríndia e que, portanto, inscreve sobre o romance canônico de José de Alencar o que a advogada, política e ativista quíchua Nina Pacari caracteriza como “caminho interno” das nações indígenas em relação à instalação de um sistema emergente, mercantil e de capitalismo colonial. No caso de Pacari (2006)*, seria aquele um dos meios de sobrevivência das línguas, dos saberes e das cosmologias indígenas diante da imposição de diferentes tipos de poder ao longo de quinhentos anos:

O caminho interno na vida e na sobrevivência de nações indígenas se tornou invisível, pois os indígenas deveriam ter perdido suas almas e se tornado índios com um tipo de espírito europeu. E já que histórias e descrições de nações indígenas foram escritas por pessoas de descendência europeia, o caminho interno frequentemente os escapava. Os indígenas, por outro lado, não deveriam ter alma e essa foi a razão do processo de Cristianização, objetivando civilizá-los, mais recentemente, desenvolvê-los. (MIGNOLO, 2008, p. 319 – grifo do autor)

Diante do exposto, apostamos na potente abertura desta via interna no diálogo promovido pela peça dramática de Fernando Nicolau e o romance de José de Alencar. Por mais que este autor tenha defendido sua ideia do “verdadeiro poema

* As noções de caminho interno e externo de Pacari (2006) são apresentadas pelo próprio Walter Mignolo no referido texto.

nacional” (p. 99) através de um profundo estudo sobre a língua indígena – o que lhe proporcionaria, na sua opinião, o acesso aos “[...] modos de pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida” (p. 99), seu projeto literário esteve comprometido com a missão indigenista de oficializar um passado europeu na narrativa nacional em que o índio é representado, no mais das vezes, como uma de suas personagens. O caminho interno que escapa à narrativa de *Iracema* será matéria prima na construção do roteiro de Fernando Marques e, como efeito, irá evidenciar que o romance de José de Alencar acabou por fabricar uma representação indígena como construto inferior, como exterioridade, tendo em vista o material etnográfico utilizado.

1. A personagem, a intérprete, o corpo cênico

A *Iracema* que está no imaginário do leitor brasileiro não habita uma atmosfera sombria como a sugerida pela imagem da folha de rosto (reprodução ao lado). Ela também não tem a pele flácida e enrugada como a casca de uma árvore anciã. A personagem que será apresentada no palco, ambientado com a mesma penumbra e a mesma árvore antiga, agora decepada à altura da raiz, é muito diferente da protagonista de José



de Alencar. Passados mais de 150 anos da publicação do livro, a peça convoca a um movimento que aproximo de uma opção

descolonial*, no sentido de criar um embate entre a posição epistêmica subalterna do indígena brasileiro às hegemônicas formas de saber ocidental. É neste paralelo que a voz da personagem Iracema desponha contra o seu autor, fazendo valer um gesto de desobediência epistêmica que irá contaminar toda a obra:

Eu me chamo Iracema porque Iracema é um anagrama de América, uma transposição das letras do nome que gente de longe deu a uma terra que já era habitada por outra gente que foi sistematicamente morta pela gente que chegou de longe e se achou dona do mundo e se tornou dona do mundo. A terra que era habitada por muita gente, por muitas gentes, ganhou o nome de uma pessoa da gente que achou que tinha descoberto o que já era conhecido e habitado por muita gente, por muitas gentes. E o nome dessa pessoa – um homem, claro – deu nome ao que a gente dele achou que tinha descoberto embora fosse já conhecido e habitado. E o nome dele, com letras colocadas em outra ordem, deu a mim o nome que eu tenho e que é Iracema e que nunca tinha sido nome de índia nenhuma e que se tornou um dos nomes de índio mais conhecido nessa terra que era habitada por gente que foi chamada de índia por cinismo ou ignorância e que é apenas o nome do colonizador dito numa ordem diferente. Eu nunca existi e meu nome foi inventado a partir do nome de um homem que faz parte de uma gente que matou e mata todos os dias a gente de quem eu faria parte caso eu tivesse existido ou viesse a existir.**

* Refiro-me à opção ou fazer descolonial de que fala Walter Mignolo novamente em *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008).

** A citação pertence ao roteiro do monólogo, cedido pela equipe ICOMUM.

De olho no que foi mencionado, não é somente o estatus da personagem que é negado na fala ficcional de Iracema. Posto que se trata do único momento da peça em que a personagem de Alencar se apresenta como tal, o trecho também revela um abandono em relação ao seu protagonismo na montagem cênica. Mas, apesar de breve, a manifestação da personagem contra sua imagem mitológica coloca em xeque tanto a narrativa que a engendra, como também a historiografia literária nacional. Afinal, a obra de José de Alencar* é exemplar no indianismo brasileiro do século XIX e possui um caráter fundacional** que, no limite, determinaria o padrão racial do país, aceitando e justificando a miscigenação entre índios e brancos. Nesse sentido, rasurar a identidade de aparência natural construída pelo autor, como faz a personagem que não aceita sequer o nome que lhe foi imposto, é apenas um dos gestos da peça que evidenciam os mecanismos de controle através de uma “política de identidade” (expressão também de Walter Mignolo). De acordo com Mignolo (2008), este controle mediante à construção da identidade do “[...] ser branco, heterossexual e do sexo masculino como aparência ‘natural’ do mundo” (p. 289) forja um referencial através do qual são denotadas identidades tanto similares quanto opostas como essencialistas e fundamentalistas.

Além do espaço de fala que lhe é devolvido por meio da fabulação, uma série de outros recursos e estratégias são utilizados pela intérprete Adassa Martins no que vemos como cenas exemplares de contaminações epistêmicas. É por esta

* Da qual destaca-se a trilogia a que pertence *Iracema* (1865). *O guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874) completam os três títulos.

** A noção de *ficção fundacional* é de Doris Sommer, referida por Lúcia Sá e de cujo trabalho de pesquisa irei falar mais adiante. Quanto à definição do caráter fundacional, que cria certa ideia de nacionalidade, ele está relacionado ao fato de ser amplamente lido e ensinado em escolas primárias.

via, a da intoxicação, que Santiago (2017) nos mostra como o homem pode deixar o lugar da reflexão antropocêntrica do mundo proposta pela metafísica ocidental. Para adentrar o mundo-ambiente do outro e animal, a personagem de *Se eu fosse Iracema* (2016) simula um processo semelhante ao de Tonho Tigreiro – o de constante devir onça, de ininterrupta metamorfose. A começar pelo fato de que o corpo encenado não só recusa a representação romântica feita por seu autor, mas também se lança a um gesto mais radical. Qual seja, o de confrontar a materialidade do corpo ocidental, estruturado sobre o eixo da racionalidade, dividido entre corpo e alma. Em suma, e tomando de empréstimo o vocabulário de Mignolo (2008), corpos com cérebros programados pela razão imperial/colonial. O corpo que figura no palco – tanto na performance da atriz, quanto nas histórias que narra – afeta os limites e compartimentos de um corpo continente, colocando-o em ininterrupta transformação, como corpo polimórfico, múltiplo e por vezes sem substância. Um corpo, já não é mais forçoso dizer, que não requer apenas a humanidade que lhe foi negada, mas também o seu direito epistêmico.

Em oposição ao exposto, é bastante reproduzida a ideia da personagem Iracema como metáfora da mata virgem. Sua figura é constantemente referida pela beleza e pureza, características que se unem no velho epíteto, “a virgem dos lábios de mel”. Dentre todos os caracteres da personagem, a ênfase dada aos lábios pelo narrador é oportuna para esta discussão. Os lábios de Iracema são associados a uma fala tímida e dócil, frequentemente aludidos a algum animal inofensivo. Eis aqui um bom exemplo: “A voz maviosa, débil como sussurro de colibri, murmura” (ALENCAR, s/d, p. 43). São lábios que sorriem, concordam e a fazem cativa dos lábios do explorador português Martim. Em contraste, os lábios da intérprete são empregados em falas impositivas e desestabilizadoras. E que, acima de tudo, dão vazão a uma sequência de vozes que se alternam

ao longo do espetáculo para articular um grande corpo sem limites, irmanadas pela tênue fronteira entre um ser e outro, borda com borda de perspectivas, do primeiro ao último “personagem” incorporado pela atriz. Essas inúmeras personas, em sua maioria baseadas em casos reais, se igualam ao caso de Iracema como sujeitos cuja humanidade foi interdita, e que mais recentemente têm experimentado de meios – e de mais atenção – para falar de si e de nós, como outros. Exemplo dos mais difundidos é o livro intitulado *A queda do céu* – Palavras de um xamã yanomami (2015), em que Davi Kopenawa conta a história de sua etnia indígena por intermédio do etnógrafo francês Bruce Albert.*

Sem tanto destaque, por outro lado, são descritos os olhos da personagem. Mas chama igualmente a atenção, a certa altura do romance, uma passagem que causa a mesma sensação de negligência por parte de nós, leitores. Durante a guerra entre as duas nações indígenas, Iracema se prontifica a matar o próprio irmão no lugar de Martim e assim protegê-lo. Diante da estupefação do estrangeiro, ela lhe justifica: “[...] porque os olhos de Iracema vêem a ti, e a ela não” (ALENCAR, s/d, p. 59). Mais do que pertencerem ao forasteiro, os olhos da protagonista, vistos assim, são puro reflexo. Mais do que refletirem a figura do “guerreiro branco” (p. 38), revelam o olhar do escritor branco. Um olhar caracterizado pela exterioridade do objeto observado, semelhante ao que aponta Karl Erik Schøllhammer na Carta de Vaz Caminha, em seu texto *O olhar antropológico ou O fim do exótico* (2007). E que, por

* A respeito do processo de composição do livro, os inúmeros depoimentos começaram a ser coletados em 1989 e transcritos na língua yanomami. Posteriormente foram reordenados e redigidos em francês por Bruce Albert. A primeira edição foi publicada pela coleção *Terre Humaine* em 2010. Em seguida, no ano de 2013, a Harvard University Press publicou a tradução em inglês. E por fim, a edição em português, traduzida por Beatriz Perrone-Moisés, saiu em 2015 pela Companhia das Letras.

conta disso, cria um cenário de encontro com o desconhecido assegurado pela divisão espacial entre o “lado de lá” e o “lado de cá” que pode ser visto no texto. Longe de penetrar na “articulação do outro” (p. 176), trata-se de um olhar limitado a descrever os gestos do índio de acordo com os interesses de apropriação das terras e dos corpos. Finalmente, um “[...] olhar uniforme, de direção e dimensão única, e que nada no objeto olhado modifica a relação entre quem olha e aquilo que é olhado” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 176).

Novamente, em total contrariedade ao exposto, o início da peça se dá em total blecaute, apenas com um *fade in* a desvelar os olhos da personagem do pajé. Em destaque, um olhar totalmente voltado para nós, os homens brancos da plateia. Diferente do olhar de Iracema, que vê através dos olhos de seu autor, trata-se de uma mirada refratária à consciência reflexiva, que irá subverter os fundamentos ontológicos que marcam o olhar ocidental. Na dramaturgia de *Se eu fosse Iracema* (2016), a intérprete empresta o corpo como meio de enunciação para personagens como um velho pajé, uma cabocla urbana e uma anciã indígena, como também aos homens brancos e ditos civilizados. As transformações entre uma personagem e outra se dão apenas através da exploração da voz e das expressões corporais: contrações, torções e espasmos. Do pajé que anuncia sua profecia aos brancos; da cabocla urbana que conta ao filho a história de pertencimento da terra por parte de seus semelhantes; da anciã que explica o fenômeno da seca através do mito dos rios que voam. Em transições como essas, o gesto dramático produz uma ideia de corpo como acontecimento incessante de narrativas, zona de conflito entre os diferentes línguas, saberes e cosmologias. Assim, gesto e corpo aparecem tão indiferenciados em cena quanto a ideia de equivalência entre o pensar e fazer descolonial.

Trata-se de um corpo, então, que é co-existência de outros corpos, de outros modos de vida, outros mundos. Não

consiste apenas em contar a história de outra forma, mas sob outra forma de ser. Uma forma que admite categorias de pensamento articuladas nas línguas e nas cosmologias banidas da história oficial. O espetáculo de Fernando Nicolau parece colocar em movimento, desse modo, a ideia de interculturalidade exposta por Mignolo (2008), que, por sua vez, ultrapassa a invenção americana do multiculturalismo no sentido de conceder não apenas “cultura”, mas também a epistemologia a todos os povos do mundo. “A inter-cultura, na verdade, significa inter-epistemologia, um diálogo intenso que é o diálogo do futuro entre cosmologia não ocidental (aymara, afros, árabe-islâmicos, hindi, bambara, etc.) e ocidental (grego, latim, italiano, espanhol, alemão, inglês, português)” (MIGNOLO, 2008, p. 316).

Nessa esteira também é pertinente aproximar o conceito cunhado por Eduardo Viveiros de Castro em resposta ao multiculturalismo. Em suas palavras, o multinaturalismo seria uma opção mais radical para o pensamento ocidental, uma vez que reserva os mesmos direitos epistêmicos para todas as formas de ser. As quais, dentro do perspectivismo ameríndio, também são dotadas de humanidade. Da árvore à onça, sem exceção. O pensamento etnográfico-filosófico do autor está em consonância com as mudanças introduzidas pela *versant* decolonial de que fala Mignolo (2008). Juntas, estariam se desconectando da ideia ocidental de que as vidas humanas podem ser descartadas por razões estratégicas e da civilização da morte rumo a uma civilização que encoraje e comemore a vida no planeta, “[...] incluindo organismos humanos que têm sido ‘separados’ da natureza na cosmologia da modernidade europeia” (MIGNOLO, 2008, p. 316).

Em retrospecto às considerações feitas até aqui, confiamos na afirmativa de que a dramaturgia de Fernando Marques oferece uma resposta possível para o questionamento colocado por Mignolo (2008) em seu texto que aqui utilizamos como principal vetor de leitura. Como pensar em categorias

de pensamento de Exterioridade que não estão incrustadas na história imperial dos pensamentos ocidentais, sem ser negro nem índio? – ele dirige a pergunta a si próprio. Assim como o autor assume a nacionalidade argentina de descendência europeia ao levantar a questão, a escolha* de uma intérprete não indígena é também, e com efeito, uma das opções estratégicas da peça. Da mesma forma que o livro *A queda do céu* – Palavras de um xamã yanomami (2015) denota um equilíbrio epistêmico ao articular a narrativa do xamã Kopenawa com o trabalho de escrita desempenhado pelo antropólogo francês, há uma série de estratégias na composição da peça teatral em relação à alteridade ameríndia. Entre a intérprete e as diversas personas que coloca em cena, há mútua colaboração e contaminação, de modo a estremecer os limites identitários entre eles.

2. As línguas, as linguagens, as traduções

Além da opção por um formato monológico, em que uma única intérprete encena diversas personagens, a incomunicabilidade é também uma importante estratégia na construção da dramaturgia de *Se eu fosse Iracema* (2016). Muitas dessas falas enunciadas pela intérprete escapam dos limites do idioma oficial e corroem o seu ideal de homogeneidade. Seja pelo uso da língua guarani, como é o caso do pajé que dá início à peça, sem a facilitação da tradução,** seja na utilização de uma fala

* A afirmativa desta opção foi possível a partir da entrevista com o roteirista da peça, Fernando Marques, e com o diretor, Fernando Nicolau.

** Na cena já mencionada, de total blecaute com apenas com um *fade in* lento nos olhos da intérprete, o pajé profere a profecia para o público: “Escuta, branco, presta atenção no que eu vou falar agora”. A tradução existe apenas no roteiro da peça, cedido pelo autor para a elaboração deste artigo.

híbrida com o português, a exemplo da personagem cabocla; seja ainda, na fala de uma mulher bêbada, que lê alguns dos artigos da Constituição de 1988, que prevê, entre outros direitos, a prevalência dos direitos humanos e autodeterminação dos povos ameríndios. Além da pronúncia balbuciante e engasgada desta personagem, os dizeres sobre a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina vão sendo encobertos pelo som ensurdecedor de uma motosserra. São falas marcadas por uma dificuldade de projeção, em que os ruídos consistem nos sotaques, nos hibridismos linguísticos, nas línguas em extinção. E, por conseguinte, na forma de pensar e nos saberes que abrigam. São falas que se impõem diante do público, empurrando-o para o lugar do “outro” por excelência, o espaço do inaudito e sem fala.

Impossível não retornar ao ideal do “verdadeiro poema nacional” que Alencar pretendeu construir com seu romance. Uma obra que, segundo ele, deveria ser feita de modo que a língua civilizada se moldasse “[...] quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por temas e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (ALENCAR, s/d, p. 99). De fato o autor foi um estudioso do Tupi, como mostra o importante estudo de Lúcia Sá, intitulado *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), e se manifestou em discussões a favor da transformação profunda do idioma de Portugal no Brasil. Entretanto, os diversos níveis de fusão linguística experimentados na peça teatral – junto de seus impasses de compreensão – dimensionam o silenciamento pelo qual passou a alteridade ameríndia em projetos nacionalistas como o de Alencar.* Nesse caso, a concepção de tradução mencionada pelo autor em carta à 1ª edição

* Um exemplo contrário ao de Alencar, na opinião de Sá (2012), seria o de Gonçalves Dias. O autor se vale de alguns gêneros ameríndios para a composição de seus poemas.

do romance* – como moldagem da língua nativa – flagra uma relação de analogia em relação ao mundo selvagem que quer representar. A capa da edição utilizada nesta análise (figura ao lado) denota perfeitamente a perspectiva do autor em relação à representação do universo ameríndio

Se comparada à imagem utilizada no folder do espetáculo teatral (figura à página 105), é possível nomear o contraste entre eles. O corpo de Iracema é



uma representação organizada através da oposição paradigmática entre Natureza e Cultura, produtora dos binômios correlatos enfatizados por Eduardo Viveiros de Castro** em sua “crítica etnológica rigorosa”. Alguns deles: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, dado e construído, corpo e espírito, animalidade e humanidade. Na tentativa de traduzir em sua língua as ideias, imagens e pensamentos indígenas prevalece na narrativa romanesca uma saturação quanto ao uso de metáforas. Todas elas engajadas em universalizar a moral cristã e naturalizar conceitos associados à lógica colonial, como o de raça. Um procedimento verificado no *modus operandi* do autor, que explica sua noção de tradução do mundo primitivo através de uma escrita que “[...]”

* Tanto a carta quanto um pós-escrito sobre a 2ª edição encontram-se anexos na edição utilizada.

** A crítica é introdutória para todo o pensamento do autor, grande parte dele reunido no livro de ensaios *A inconstância da alma selvagem* (2017). Porém o trecho em questão está no capítulo 7, intitulado *Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena*.

não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por temas e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (ALENCAR, s/d, p. 99). O resultado que se vê nas páginas de Alencar, no entanto, é de corpo indígena pleno de afetação. Sua Iracema é “virgem indiana” (p. 23) de “corpo casto” (p. 52) e que se torna “serva” (p. 22) de seu “guerreiro e senhor” (p. 66).

Radicalmente oposta e em sintonia com a linguagem da peça teatral, é a noção de tradução como perspectivismo ameríndio de Helena Martins elaborada em *Tradução e Perspectivismo* (2012). Por esta via, traduzir não seria tornar a língua estrangeira, familiar. Seria deformar a própria língua do tradutor nessa abertura para a alteridade linguística. Uma saída viável dentro dos limites de um pensamento ocidental e de uma tradição intelectual que não é possível abandonar. Mas sim, e com efeito, deformar. É o que faz a narrativa de *Se eu fosse Iracema* (2016).

3. As montagens, os mitos, as autorias

Em seu pós-escrito, Alencar comenta o processo de criação do romance como uma montagem. Seu material de base foram as informações coletadas em relatos dos navegadores europeus, dos quais extraiu personagens e conflitos reais. É o caso de Martin Soares Moreno e o índio Poti, posteriormente batizado de Antônio Felipe Camarão. Basta ler o trecho a seguir:

O assunto para a experiência, de antemão, estava achado. Quando em 1949 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de

Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher. (ALENCAR, s/d, p. 101)

Assim como o caso de ódio das duas nações inimigas: os Tabajaras, que viviam no interior do Ceará, aliados dos franceses, e os Pitiguaras, habitantes do litoral e amigos dos portugueses. É neste cenário também que se insere a história romântica entre a índia tabajara, Iracema e o primeiro colonizador português do Ceará, Martim. A literatura desse contexto, dirá Sá (2012), está comprometida com uma missão, a de explicar e incorporar o passado pré-europeu à história do país, forjando assim a ideia de história e cultura verdadeiramente brasileiras (p. 183). Considerando as intenções do projeto literário indigenista, a autora ajuda a compreender a dependência de autores como Alencar em relação às fontes coloniais para a construção de seus trabalhos, tais como crônicas, diários de viagem, cartas e documentos jesuítas. Uma dependência voluntária, guiada pela “[...] intenção explícita desses escritores em criar heróis do passado e fazê-los vivenciar aventuras épicas que viriam a constituir, a partir de então, o passado lendário do Brasil” (SÁ, 2012, p. 184).

Ao fazer uso de uma prosa poética com frases que “[...] empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas” (ALENCAR, s/d, p. 101), as personagens indígenas de Alencar foram inscritas na historiografia literária como índios cristãos que aceitaram pacificamente o processo de colonização. O que condiz exatamente com a inversão feita pela modernidade ocidental ao registrar tal violência como “missão civilizadora” (BOAVENTURA, 2004, p. 7).*

* A ideia é exposta por Boaventura de Sousa Santos na conferência *Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além de um e outro* (2004).

O trabalho de Alencar de articular a língua, os saberes e as cosmologias indígenas a serviço de uma mitologia de fundação, segundo esse norte, reforça a naturalização de identidades raciais e patriarcais. Assim, verifico que o próprio funcionamento do mito, através de Barthes (2004), especialmente no tocante ao seu “efeito da inversão mítica” utilizado na operação de montagem do autor, irá se aproximar do que Mignolo (2008) concebe como a construção de “exterioridades” por parte da razão colonial. De acordo com Barthes:

[...]: o mito consiste em *inverter* a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em ‘natural’: aquilo que não passa de um produto da divisão de classes e das suas sequelas morais, culturais, estéticas é apresentado (enunciado) como ‘óbvio por natureza’; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob o *efeito da inversão mítica*, o Bom Senso, o Direito, a Norma, a Opinião Pública, numa palavra, a Endoxa (figura leiga da Origem). (BARTHES, 2004, p. 77 – grifos meus)

Ora, a escrita de Alencar é guiada pelo conhecimento ocidental e pela razão imperial/colonial de que fala Mignolo (2008), construídos nos fundamentos das línguas grega e latina e das seis línguas imperiais europeias. Tal narrativa, conforme já dito no início, configura um “caminho externo” na tentativa de narrar o mundo dos ameríndios. Nesta direção, a razão imperial não apenas se afirma como identidade superior, mas também é ela que constrói os “construtos inferiores” (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero) que coloca à margem, no exterior. Uma exterioridade, portanto, construída a partir do interior – no caso, da posição do escritor indigenista – assegurando a própria interioridade e centralidade do regime colonial. Aqui, a inquietação pessoal e teórica de Mignolo (2008)

insiste: como então pensar nos termos dessas categorias exteriores, uma vez que também o exterior, o fora, é parte constituinte dessa construção?

Estamos convictos de que uma nova forma de montagem, como é o caso de *Se eu fosse Iracema* (2016), ofereça possíveis respostas à questão. E, para tanto, são valiosas as reflexões de Mignolo (2008) a respeito da condição dos pensadores de descendência europeia que vivem em território argentino. A diferença entre os verbos “ser” e “estar”, no castelhano, deulhes uma dimensão filosófica sobre as fraturas e sentimentos existenciais experimentados entre os europeus deslocados nas Américas. Daí a constatação de que uma “consciência pura” – a qual concebe tanto as entidades universais de “Ser” e “Existência” e seus correlatos como “História” e “Economia da Humanidade” – não admite a oscilação entre os dois verbos. Por esta via, a noção de “consciência mestiça” como questão de biológica – exatamente como é a compreensão canônica da mestiçagem e, ademais, como é representada no romance de Alencar, através da mistura do sangue europeu ao do índio – acaba por sustentar aquela outra. A saída, então, seria em direção a um sentido filosófico para o termo: a consciência mestiça passa a admitir a fratura entre “ser” e “estar”, a des-territorializar a razão e a pluralizar a consciência.

Além do abalo identitário promovido pela montagem cênica de *Se eu fosse Iracema* (2016) e da inserção de uma nova genealogia do pensamento através do corpo, também é colocada em suspenso a ideia do autor como personagem moderna. Segundo Barthes (2004), uma ideia “[...] produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo [...]” (BARTHES, 2004, p. 58). Em contraponto, a intérprete sustenta as fraturas narrativas de um processo de colonização no próprio corpo. Um corpo que se coloca em constante estado

de “estar” e que admite sobre si – e sobre a obra canônica a que constantemente retorna – outras formas de pensamento: paralelos, co-existentes e sobrepostos. Desse modo, desloca a familiar ideia de autoria individual para outra, coletiva, advinda da abertura para o outro e que nos escapa. Uma autoria contaminada pelo corpo e pensamento ameríndio, capaz de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de outras subjetividades.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: Klick Editora, s/d.
- BARTHES, Roland. “A mitologia hoje”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221 (volume I).
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. “Perspectivas ameríndias na estética contemporânea”. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015, p. 257-268.
- MARTINS, Helena Franco. “Tradução e perspectivismo”. *Revista Letras*, Curitiba, n. 85, Jan/Jul. 2012, p. 135, 149.
- MIGNOLO, Walter. “Desobediência epidêmica: a opção descolonizar e o significado de identidade em política”. *Revista Gragoatá*, n. 22, 1º Sem. 2007, p. 11-41 [Trad. Ângela Lopes Neto].
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017.
- SCHOØLLHAMMER, Karl Erik. "O olhar antropológico e o fim ou O fim do exótico". In: *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 174.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Esta valsa é dela: a história de Zelda Fitzgerald

MARCELA LANIUS (PUC-RJ)

*She was coherent, even brilliant, within the limits of
her special hallucinations.*

F. Scott Fitzgerald

*You may write me down in history With your bitter,
twisted lies,*

*You may trod me in the very dirt But still, like dust,
I'll rise*

Maya Angelou

Talismã do passado

Há quem pense que falar sobre um escritor morto seja tarefa simples, já que ele não está por perto para contestar as declarações feitas sobre suas escritas e vontades. Alguns tradutores, ao se depararem com a obra de um autor que já habita outro plano, chegam mesmo a sentir certo alívio: a presença daquele nome que assina o título não será nada mais do que um amontoado inerte de letras.

Mas há também aqueles que sentem uma pontada de tristeza, tomados por uma vontade de retornar ao passado; aqueles que buscam qualquer tipo de conversa com esse nome que carrega, dentro dele próprio, um autor – ainda que, em

alguns casos, nós que existimos com os vivos não recebamos respostas daqueles que habitam o passado. E este trabalho olha para o passado. Para alguém que nasceu de mãos dadas com o último século, em 1900.

Zelda Sayre entrou para a história como parte do casal literário mais célebre da década de 1920. Ao lado de seu marido, o consagrado F. Scott Fitzgerald, Zelda se tornou o reflexo mais latente dos Estados Unidos de então: jovem, rica, popular e bela. Ao escrever o primeiro retrato biográfico de Zelda, Nancy Milford recria a atmosfera que caracterizava o casal (1970, p. ix):

Juntos, eles personificaram todo o charme dos Estados Unidos, das jovens celebridades, da dissolução em vícios e da morte precoce – especialmente naqueles retratos em preto em branco nas seções ilustradas do jornal: Scott, vestindo um paletó impecável e fazendo gestos ansiosos com um cigarro nas mãos, e Zelda brilhando ao seu lado com os cabelos selvagens escovados para trás. [...] Mesmo que os Fitzgerald nada mais fossem do que fantasmas do passado, eles haviam deixado uma marca indelével no imaginário norte-americano.*

Nascida no estado do Alabama – caracterizado pela mesma Milford acima como o possível berço dos fracassados Estados Confederados dos Estados Unidos** (1970, p. 4) –, a

* Este trecho, assim como os demais, foram livremente traduzidos pela autora – a não ser quando devidamente indicado.

** Nesse ponto, também é importante explicitar – ainda que brevemente – as profundas diferenças entre o Sul e o Norte/Centro-Oeste dos Estados Unidos, que culminam na Guerra de Secessão (1861 – 1865). Enquanto o Norte representa o progresso, a terra das possibilidades, a chance de novas riquezas, a casa para os imigrantes e, no contexto da guerra, a libertação dos escravos, o Sul ainda é majoritariamente composto por uma (cont.)

própria vida de Zelda parece imitar o movimento migratório interno do país: ela, a *southern belle** nascida no protestante, preconceituoso e sufocante Sul, se casa com um homem que representa o exato oposto dos valores sulistas: F. Scott Fitzgerald vinha do Norte (melhor, do centro-oeste), era católico e não tinha planos ou ambições profissionais consideradas respeitáveis pela família de Zelda; na verdade, ele pretendia ganhar a vida como escritor.**

Durante toda a década de 1920, os Fitzgerald representaram – e incorporaram – tudo o que havia de mais fascinante na cultura norte-americana: o sucesso, a riqueza conquistada pelo trabalho, a vida na França e na Riviera Francesa... E o ritmo de vida que é tão bem eternizado em *O Grande Gatsby* (1925), recheado de festas intermináveis, que serviriam como plano de fundo para o colapso de Zelda e de Scott.

No entanto, a vida de Zelda é por vezes ignorada enquanto reflexo de uma outra realidade da época: o pouco

(cont.) sociedade isolada e escravagista, por antigas famílias de renome e pela forte imobilidade social.

* A *southern belle* é uma imagem extremamente popular no imaginário e na cultura sulista dos Estados Unidos, tendo ganhado força ao longo dos anos que precedem a Guerra de Secessão. A *belle* é uma jovem que não necessariamente vem de uma família com vastas quantidades de dinheiro, mas sim de uma família sulista extremamente respeitável – o que, na época, costumava equivaler a famílias que eram a favor da manutenção da escravidão e da emancipação do Sul. Dessa jovem, espera-se uma participação ativa nos bailes e eventos da sociedade – no entanto, sua função é meramente decorativa, uma vez que é apenas a jovem a ser conquistada.

** As cartas de Scott que datam do período da I Guerra Mundial, aliás, mostram que é durante a guerra que ele começa a escrever aquilo que se tornaria seu primeiro romance: *This Side of Paradise* (1920) – inspirado sobretudo pela “crença de que morreria em combate” e deixaria uma obra póstuma, como afirma Andrew Turnbull (1962, p. 81).

espaço que as mulheres ocupavam nos círculos políticos, literários e acadêmicos. Ela, assim como a grande maioria de suas contemporâneas e daquelas que vieram antes, era total e completamente dependente de uma figura masculina.

Primeiro, havia a questão financeira. Seu pai, o juiz Sayre, era o único provedor da família – de modo que, quando Zelda se casa, aos 19 anos, ela simplesmente deixa de ser dependente de seu pai e passa a ser dependente do marido. O próprio Scott retrataria tal situação em seu segundo romance, *Belos e Malditos* (1922). Ao descrever a noite anterior ao seu casamento com Gloria, o personagem principal reflete:

Agora, ele seria responsável por prover-lhe muitas coisas – como roupas e joias e amigos e diversões. Parecia até mesmo absurdo o fato de que, a partir de agora, ele teria que pagar por todas as suas refeições. A coisa toda seria muito cara: ele ponderou se não estava levando pouco dinheiro para a viagem, e se talvez não fosse melhor sacar uma quantia maior. Aquela situação toda o atormentava. (FITZGERALD, 2010, p. 112)

Mas a dependência financeira não vinha desacompanhada: Zelda, como tantas outras mulheres de sua época, deu por encerrados os seus estudos quando concluiu o Ensino Médio. A essas mulheres (e especialmente aquelas de classes mais abastadas), dependentes financeira, emocional e intelectualmente de seus maridos, restava uma vida inteira na companhia do tédio; o próprio Fitzgerald, aliás, foi capaz de reconhecer tal destino ao afirmar que as mulheres “[...] são capazes de aguentar dores físicas muito mais extremas do que os homens, para não falar do tédio. O tédio que elas conseguem suportar é realmente inacreditável” (TURNBULL, 1962, p. 261). O que ele não percebeu, porém, foi o quão danosa essa sentença de vida foi para a sua própria esposa.

Uma certa arte pode explicar

A função primeira dos espelhos é refletir a imagem que se encontra do outro lado. E os Fitzgerald, que sempre pareceram viver de acordo com as convenções de seu tempo*, não fizeram diferente: assim como os Estados Unidos, no início da década de 1930, o casal se encontra em meio a uma forte e assombrosa depressão – não apenas econômica, mas também emocional (MILFORD, 1970, p. 275).

Os caminhos que levaram Zelda até a clínica psiquiátrica de Malmaison, em abril de 1930, são tortuosos e torturantes – e por vezes pontos de discórdia entre adeptos da oposição binária e reducionista entre vilão e herói. Não cabe, aqui, ilustrar em detalhes as longas discussões que têm como objetivo único identificar, como o próprio Fitzgerald afirmou, se foi Zelda a culpada pelo seu alcoolismo ou se foi ele o culpado pela sua loucura (*Idem*, p. 222):

É possível que 50% dos nossos amigos e familiares afirmem, com toda a certeza do mundo, que a minha bebida levou Zelda à loucura – enquanto a outra metade garante que foi a loucura dela que me fez beber. Fato é que nenhuma dessas opiniões quer dizer coisa alguma: [...] O álcool que tenho na minha boca tem um gosto doce para ela; eu aprecio até mesmo as suas alucinações mais extravagantes.

* Retiro tal imagem da própria Zelda, ao descrever Scott em seu romance: *"There seemed to be some heavenly support beneath his shoulder blades that lifted his feet from the ground in ecstatic suspension, as if he secretly enjoyed the ability to fly but was walking as a compromise to convention."* (FITZGERALD, 2001, p. 35).

De fato, ambos sofriam do que hoje são identificadas como duas doenças extremamente sérias, que requerem tratamento constante: o alcoolismo e a esquizofrenia.* E foi nessa dança, nesse “terrível tête-à-tête da esquizofrênica e do alcoólatra” (Deleuze, 2013, p. 157), que Zelda, até então ícone de uma geração rica, jovial e poderosa, perdeu sua própria identidade.

Para mergulhar em Zelda, é importante não perder de vista o fato de que ela foi uma mulher restringida pelas limitações de sua época. Ainda que tenha sido o molde para todas as heroínas de seu célebre marido**, Zelda passou os dez anos de 1920 condenada ao tédio, sem conseguir produzir nenhum projeto autoral – por mais que tivesse talento para tal: ela tinha aptidão para a pintura e para a dança, e hoje sabemos que Scott notoriamente roubou inúmeras passagens de suas cartas e diários. A própria Zelda, inclusive, havia chamado atenção para a natureza cleptomânica do marido. Na crítica que escreveu para o segundo romance de Fitzgerald, em 1922, ela afirma:

Também tenho quase certeza que reconheci, em uma página, porções de um de meus antigos diários que desapareceu misteriosamente logo após o meu casamento, para não falar de alguns trechos epistolares que, mesmo editados, ecoam em minha memória. De fato, o Sr. Fitzgerald – acredito que é assim se escreve o nome desse senhor – deve acreditar que o plágio é uma atividade que começa em casa. (MILFORD, 1970, p. 89)

* Há certo debate contemporâneo que busca discutir se Zelda era, de fato, esquizofrênica ou se este não foi um diagnóstico incorreto para outra condição menos séria. Uma vez que não é possível refazer o diagnóstico, cabe a nós pesquisadores lidar com o material que temos.

** O próprio Scott declarou em uma entrevista: “De fato, eu me casei com a heroína de minhas histórias” (Milford, 1970, p. 77).

Em 1927, aos 27 anos, Zelda finalmente se cansa de sua injusta condenação a uma vida de tédio e procura algo que possa proporcionar um sentimento de independência (financeira e emocional) do marido. É então que ela se volta para a primeira arte que aprendeu ainda criança: o ballet.*

O que se segue é uma dança exaustiva; uma dança que, ao tentar salvar sua dançarina, acabará por abrir talhos e feridas tão profundas que a cicatrização será impossível. Escrita décadas após a morte de Zelda, a passagem a seguir parece cair como uma luva para descrever o tumulto interno que vivia nossa trágica protagonista:

[...] você sabe como é que eu estou por dentro para chegar a pedir uma coisa assim? Não, meu bem, eu não sei como você está por dentro, como é que você está? Estou a ponto de morrer, por favor me leve a dançar. (HILST, 1970, p. 64-65)

É nas piruetas e nos saltos de ballet, durante as intermináveis horas de ensaio, que Zelda acaba por perder sua sanidade. É pelo ballet, por ele transformada, que a bailarina já adulta se tornará um corpo estranho – conforme assinalado por Nancy (2013, p. 42) – na sociedade de então. Dilacerada pela sua loucura, Zelda será expelida da normalidade e condenada a passar o resto da vida fazendo piruetas de ballet na corda bamba entre o que convencionalmente se chama de

* O que é de fato curioso, especialmente se considerarmos a afirmação profética que ela havia proferido já em 1923, por ocasião de uma entrevista ao *Baltimore Sun*. Milford reconta (1970, p. 101): *“Scott’s last question was to ask Zelda what she would do if she had to earn her own living. Her answer was prophetic: ‘I’ve studied ballet. I’d try to get a place in the Follies. Or the movies. If I wasn’t successful, I’d try to write.’*

sanidade e insanidade – mas não ocupará esse lugar sem antes lutar para deixar sua marca na história.

E de que outra maneira lutar se não pela arte? Até a sua prematura morte, aos 48 anos, Zelda fará da arte a sua cura; e a usará, nas palavras de Jean-Luc Nancy, para “dar forma e valor a essa estranheza do desejo e a esse desejo do estranho estrangeiro” (NANCY, 2013, p. 51). Será por meio da arte – e, especialmente, por meio da dança e da literatura – que Zelda irá se opor às normas de sua época: frente ao corpo masculino do período entre guerras, haverá o seu corpo feminino, marcado pelo parto e pela dança; frente à escrita masculina, dominadora e colonizadora, haverá a sua escrita idiossincrática e fantástica.

Caio Fernando Abreu já havia dito que Zelda escrevia para se salvar (1986, p. 9) – e é essa escrita, essa linguagem que mistura realidade e doença, que culminará no romance autobiográfico *Esta valsa é minha*.

Luas cansadas: entre o inesperado e o insólito

Literatura disfarçada de tratamento psiquiátrico, *Esta valsa é minha* é ele todo um acontecimento; uma tentativa de Zelda de conquistar não só reconhecimento profissional enquanto artista, mas também certa independência financeira do marido.* Por mais que seus primeiros capítulos tenham sido escritos em um período de relativa esperança e paz, logo após a sua primeira internação na clínica psiquiátrica Les Rives de Prangins – de modo que havia, por parte dos Fitzgerald, fé na

* Depois de sua primeira internação em 1930, Zelda passou a se preocupar constantemente com os gastos de Fitzgerald para mantê-la nas instituições e clínicas mais caras. A partir de 1933, essa preocupação passa a habitar toda a sua correspondência com ele.

cura total –, grande parte do romance foi produzido como um exercício de reabilitação na clínica Phipps, em 1932. Não à toa, o livro é dedicado a Mildred Squires, médica responsável pelo caso de Zelda e grande incentivadora do projeto.

Escrito ao longo de um total de velozes seis semanas, o romance de Zelda é também um olhar atento para o passado; é a tentativa de uma mulher de 31 anos de entender os rumos e escolhas que a levaram até o colapso. É a fala e a escrita de uma mulher que desde cedo foi o principal ícone de um imaginário popular e também personagem para toda a literatura de seu marido; e é, sem dúvidas, a confissão honesta de uma mulher tripartida – tal como descrita por Hilda Hilst (1970, p. 134). Vale ressaltar que o conto de Hilst aqui utilizado não faz referência ao livro de Zelda – por mais que pareça descrevê-lo com precisão.

Dizem que é um bom livro, você não ficaria contente? Não, não, por favor, e depois não seria a minha verdade, [...] eu sou o que todos nós somos, eu sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade.

É tripartida – entre mulher, artista e doente; entre escritora, pintora e dançarina – que Zelda constrói não apenas sua heroína, Alabama Beggs (cujo nome já é uma corporificação do estado norte-americano no qual a escritora nasceu), mas também o seu marido – o pintor David Knight, uma versão literária de Scott Fitzgerald (nos primeiros manuscritos, David Knight havia inclusive recebido o nome de Amory Blaine – personagem autobiográfico de Scott em seu primeiro romance, *This Side of Paradise* [1920]).

O enredo do romance é uma reconstituição da vida e do casamento dos Fitzgerald desde o início do namoro, em 1918, até o início da década de 1930. Nele, acompanhamos Alabama Beggs desde a sua adolescência, durante a I Guerra Mundial,

até o seu reconhecimento como bailarina em uma companhia italiana de dança – e presenciemos o seu colapso.

Dividido em quatro partes, *Esta valsa é minha* é uma coletânea de frases e imagens inesperadas, fruto de uma linguagem altamente poética que já havia se feito presente em sua longa correspondência com Scott – mas uma linguagem que é, também, marcada pelo seu desespero frente à doença mental que a assombrava; uma linguagem que é, afinal, uma tentativa de entender a si própria – uma linguagem, portanto, também tripartida.

Fragmentada e tripartida, Zelda permeia sua escrita com pequenas rupturas; pequenos espantos que interrompem o fluxo tradicional de uma narrativa e convocam no leitor uma experiência mais íntima com a linguagem e com os próprios personagens. Ao descrever a atmosfera social que cerca a sua família logo após o nascimento da primeira e única filha, Alabama reconta:

Sai mais caro andar no topo dos táxis que dentro deles; os céus de Joseph Urban custam mais quando são autênticos. O brilho do sol cobra alta soma para cerzir as vias públicas com *agulhas de prata* – um fio de encanto, um fio de Rolls-Royce, um fio de O. Henry. *Luas cansadas pedem salários mais elevados*. Com os sonhos batendo vigorosamente no poço escuro da gratificação, seus cinquenta mil dólares compraram uma boneca de papelão para Bonnie, um Marmon de segunda mão, uma água-forte de Picasso, [...] um vestido verde como tinta fresca molhada, [...] um traje inglês igual aos campos queimados de agosto e duas passagens de primeira classe para a Europa. (FITZGERALD, 2014, p. 81 – grifos meus)

As luas cansadas e as agulhas de prata parecem tão cotidianas quanto o vestido verde comprado para Alabama;

pequenas e rápidas associações que por um instante podem até passar despercebidas aos olhos cansados de um leitor.

Mais tarde, já a bordo do navio que os levará para a Europa, Alabama e David desfrutam do ar noturno do oceano após saírem ilesos de uma forte tempestade. Olhando para a imensidão da noite, a Alabama narradora reconta ao leitor

O ar estava salgado, um ar tão bonito, na amurada do navio.

“É a quantidade que o torna tão belo”, pensou Alabama. “Imensidão é a mais bela de todas as coisas.”

Uma estrela cadente, flecha ectoplasmática, correu pela teoria nebular como um beija-flor brincalhão. De Vênus a Marte e Netuno, seguiu o rastro do fantasma da compreensão, iluminando horizontes distantes sobre os pálidos campos de batalha da realidade.

– Que bonito – disse Bonnie. (p. 95-96 – grifos meus)

Possivelmente a passagem mais emblemática dessa escrita tão peculiar e, à primeira vista, tão estranha, a passagem acima é antes de tudo um testemunho da sensibilidade de Zelda/Alabama; um pequeno vislumbre que nos permite enxergar com outros olhos a noite gélida do oceano.

A valsa da sanidade

Devido ao seu caráter altamente autobiográfico, *Esta valsa é minha* lida com os temas e momentos da vida de Zelda que ela própria considera como centrais – e um dos mais importantes, sem dúvida, é a sua tentativa tardia de se tornar uma bailarina profissional. Por mais que houvesse praticado o ballet quando jovem (ela começara a ter aulas aos nove anos de idade), na época do seu casamento, a disciplina necessária para o

treinamento de uma bailarina profissional já havia deixado de fazer parte da sua rotina.

Quando ela decide retomar as aulas de ballet aos 27 anos, seu corpo já havia sofrido demais – tanto pela idade, considerada ultrapassada no mundo da dança, como pelas dores e transformações causadas por ocasião do parto da filha, seis anos antes. Ao final de três anos de um treinamento intenso, buscando um ideal de profissionalismo cada vez mais inatingível, a mente de Zelda sofrerá um colapso. Dolorosamente consciente da sua trágica história, ela constrói a carreira de bailarina de Alabama, seguindo à risca a sua própria: assim como Zelda, a personagem retomará as aulas de ballet para conseguir romper com o sentimento de fracasso que a acompanha; para se libertar do vazio de não ter realizado nada de concreto com sua vida.*

No entanto, há também um segundo motivo comum às duas. Alguns registros biográficos já datados nos dizem que “Zelda queria provar o seu valor. No passado, Scott havia repreendido a esposa por sua natureza preguiçosa e por desperdiçar os seus talentos” (Turnbull, 1962, p. 178). Mais do que uma tentativa de se provar, como afirma a visão por vezes reducionista do biógrafo de Fitzgerald, parece que Zelda – e Alabama – desejam romper com o lugar comum da época, marcadamente machista:

— Oh, mas você vai ser uma dançarina! — suspirou a garota com gratidão. — Só não entendo *por quê*, pois você já tem um marido.

– Será que não compreende que não estou tentando conseguir nada? Pelo menos, acho que não estou. O que desejo é me ver livre de partes minhas.

– Então por quê? (FITZGERALD, 2014, p. 193)

* O romance nos conta que “Alabama felt excluded by her lack of accomplishment” (Fitzgerald, 2001, p. 109).

É impulsionado por essa situação conflitante entre o que se esperava de Zelda/Alabama e o que elas esperam de si próprias que *Esta valsa é minha* atinge o último ponto de encontro entre realidade e ficção: o convite de uma companhia italiana de ballet, que solicita a participação de Alabama durante a temporada de Nápoles. Alabama aceita o convite – e assim se encerra a terceira parte do livro:

– Madame – respondeu Alabama de repente –, acha que ainda posso ir a Nápoles? Falará com o homem imediatamente para lhe dizer que parto em seguida?

[...]

– Pois sim! – disse ela. – Tenho certeza de que o lugar ainda está vago. Você parte amanhã? Não há tempo a perder.

– Sim – disse Alabama. – Irei. (p. 221-222)

A última parte do romance contém o sonho de Zelda; o seu escape frente à vida doente e reclusa que ela começava, então, a viver; uma cortina sobre os fantasmas que a assombrariam pelo resto da vida. Por ser toda ela uma fantasia do que poderia ter sido, essa quarta e última parte do romance é também uma realidade fantástica, permeada por acontecimentos e rupturas insólitas.

A primeira – e talvez a mais poética – dessas rupturas ocorre assim que Alabama chega a Nápoles, desprovida de qualquer conhecimento sobre a língua italiana:

“Vai ser difícil não poder me comunicar”, pensou Alabama.

Deu ao homem o endereço que a *maitresse* lhe enviara. Com um floreio grandiloquente do chicote, o cocheiro imprimiu aos cascos do cavalo um movimento oscilante através da magnanimidade da noite. [...]

– *Signorina* vai gostar de Nápoles – disse surpreendentemente. – A voz da cidade é suave como a da solidão. (2014, p. 228)

A inesperada fala do motorista, que parafraseia um verso de Shelley*, cai como uma luva na nova solidão de Alabama: aceitar a posição de bailarina significou abandonar seu marido, sua filha, seus amigos e toda a vida – a única vida, na verdade – que ela conhecia. Alabama afinal se torna bailarina – mas precisa, para isso, sacrificar a mulher que havia sido.

Nos corredores da doença

Ao descrever Rosalind, personagem declaradamente moldada a partir de Zelda – e também a partir das cartas que ela havia escrito – Fitzgerald conta:

Ela dançava excepcionalmente bem, desenhava de maneira apressada, mas ainda assim com destreza, e tinha uma facilidade assustadora com as palavras, que só colocava em prática quando escrevia cartas de amor. [...] Tinha gloriosos cabelos amarelos, de uma tonalidade que toda a indústria de tintas de cabelo tentava copiar. [...] *Ela talvez fosse a inexprimível mistura que só se vê uma vez a cada século.* (FITZGERALD, 1991, p. 159 – grifos meus)

Alabama, assim como Zelda e Rosalind, também dança excepcionalmente bem; tão bem, aliás, que se machuca. Se na vida real Zelda havia perdido o ballet ao perder a cabeça, em

* *Stanzas Written in Dejection, near Naples.* Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45140>

Esta valsa é minha Alabama é forçada a abrir mão da sua promissora carreira por conta de uma infecção no pé.

O capítulo II da última parte do livro é o único que não é narrado por Alabama – justamente porque ela está doente, internada em um hospital e imobilizada para que a infecção seja tratada. Os médicos conseguem, afinal, conter o avanço desse corpo estranho; mas, para isso, precisam romper os tendões do pé da bailarina: e assim perde, quase que instantaneamente, a dança que havia levado três anos para reconquistar.

Nesse mundo fantástico criado nos últimos capítulos, Zelda/Alabama descreve a sua dor – a dor de perder a sanidade e o instrumento de trabalho essencial ao mundo da dança:

Às vezes o pé doía tanto que ela fechava os olhos e saía flutuando sobre as ondas da tarde. Ia invariavelmente ao mesmo *lugar de delírio*. [...] *Choupos fálicos*, explosões de gerânios rosa e uma floresta de troncos brancos cuja folhagem fluía do céu cobriam a terra. *Ervas obscuras oscilavam na corrente; hastes púrpura com folhas carnudas e animaiscaas, longas hastes tentaculares sem folha alguma, bolas de iodo* [...]. A palavra “doente” se apagava no ar venenoso, movia-se irrequieta e claudicante pelo espaço entre os cumes do lugar e parava na estrada branca que cortada a ilha ao meio. (FITZGERALD, 2014, p. 263- 264 – grifos meus)

Acaba, aqui, o fantástico de Zelda/Alabama; o sonho não se concretiza e está, para sempre, perdido. Depois de recuperada, Alabama retorna aos Estados Unidos acompanhada de David e lá o romance atinge a sua última página.

Alvo de críticas pouco favoráveis na ocasião de seu lançamento, *Esta valsa é minha* é inegavelmente uma tentativa que, nas palavras de Walter Benjamin, leva “a vida literária’ até os limites extremos do possível” (1987, p, 22). E é

justamente nesses limites que a escrita de Zelda encontra sua força.

O valor da obra de Zelda está não na consagração canônica concedida ao seu marido; mas sim naquilo que Lautréamont (2008, p. 186) descreve como “o direito de pronunciar lamentações sobre nosso destino, que continua encadeado à crosta endurecida de um planeta, e sobre a essência da nossa alma perversa, [...] como um cravo de ferro”.

Esta valsa é minha pode ser autobiografia. Terapia psiquiátrica. Ponto de discórdia. Mas é, afinal, um registro literário único. Sobre ele e sua autora, Malcolm Cowley diria que “há algo ali que ainda não foi dito em palavras. [...] Zelda tem uma outra história a contar” (MILFORD, 1970, p. 264). Uma história que ela ainda nos conta.

Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando De. Prefácio. In: FITZGERALD, Zelda. *Esta valsa é minha*. Tradução de Rosaura Eichenberg e prefácio de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Traduzido por Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Beautiful and Damned*. Nova Iorque: World Library Classics, 2010.
- _____. *This Side of Paradise*. Nova Iorque: Premier Classics, 1991.
- FITZGERALD, Zelda. *Save me the Waltz*. Londres: Vintage Books, 2001.
- _____. *Esta valsa é minha*. Tradução de Rosaura Eichenberg e prefácio de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. 1ª edição.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MILFORD, Nancy. *Zelda: A Biography*. Nova Iorque: Harper Perennial, 1970.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Marcia Sá Cavalcane Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- TURNBULL, Andrew. *Scott Fitzgerald*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1962.

Das páginas do diário às páginas do *blog*: deficiência e corpo na novela *Viver a vida*

VANESSA NOGUEIRA MAIA DE SOUZA (UNIGRANRIO)

DANIELE RIBEIRO FORTUNA (UNIGRANRIO)

MÁRCIO LUIZ CORRÊA VILAÇA (UNIGRANRIO)

Introdução

Criada pelo autor Manoel Carlos, e com a colaboração de Ângela Chaves, Cláudia Lage, Daisy Chaves, Juliana Peres e Maria Carolina, a novela *Viver a vida* (<http://viveravida.globo.com/>) foi transmitida pela Rede Globo no horário nobre da emissora, às 21h, no período de 14 de setembro de 2009 a 14 de maio de 2010.

Dividida em 209 capítulos, esta novela traz a primeira “Helena”* negra das tramas já escritas pelo autor. Manoel Carlos é conhecido pelas suas personagens protagonistas batizadas como “Helena”. A história se passa nas cidades do Rio de Janeiro e Búzios, ambas localizadas no Estado do Rio de Janeiro.

Toda esta análise só se faz real e possível a partir da discussão do papel da telenovela no cenário sociocultural brasileiro. A novela está inserida em um contexto social concreto, atual. Entretanto, deve-se levar em consideração que suas

* A primeira Helena criada pelo autor foi interpretada pela atriz Lilian Lemmertz, na novela *Baila Comigo*. O nome “Helena” se deve à homenagem do autor à Helena de Troia, personagem da mitologia grega. Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/manoel-carlos.htm>

narrativas buscam a expressão de uma realidade ficcional. De acordo com Lopes (2003, p. 18):

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal.

Durante a trama, a modelo Luciana, personagem representada pela atriz Aline Moraes, sofre um grave acidente de carro, no deserto de Wadi Rum, na Jordânia, que a deixa tetraplégica. O acidente acontece quando Luciana e Helena – também modelo – estão a caminho do aeroporto de Amã, capital da Jordânia, depois de terem participado de um trabalho na cidade. Luciana – como a maioria dos personagens criados por Manoel Carlos – é de classe média alta e, portanto, tem acesso aos melhores tratamentos.

Após a tragédia, angustiada por causa de sua situação, Luciana resolve escrever um *blog* para relatar as dificuldades pelas quais passava. O *blog* “Sonhos de Luciana” não fez parte apenas da ficção. Ele foi de fato criado na internet, e os espectadores comentavam os posts de Luciana.

Com o acidente, o corpo de Luciana mudou. Segundo suas primeiras impressões expressas nos capítulos subsequentes ao acidente, a personagem passa a se ver em um corpo preso, sem expressão, sem a liberdade e a alegria tão presentes no corpo da modelo até então.

De acordo com Le Breton (2007, p. 74), “é difícil a ritualização da parte do desconhecido: como abordar esse homem na cadeira de rodas ou com o rosto desfigurado? Como reagirá o cego à eventual ajuda para atravessar a rua, ou o tetraplégico que tem dificuldades para descer da calçada com sua cadeira?”

Esta foi a primeira novela que utilizou uma ferramenta *online* como extensão de sua narrativa – o *blog*, como extensão da própria telenovela. No *site* de *Viver a vida* – ainda *online* –, havia também a opção de receber torpedos no celular sobre informações a respeito dos capítulos, além da seção da loja virtual com os produtos que foram usados na novela, como bolsas, por exemplo. Ainda sobre o *site*, estava disponível também um especial chamado “Portal da superação”. Este último não está mais disponível desde a data da nossa última consulta, em 12 de setembro de 2017.

De acordo com Ayres (2015, p. 71), “o termo *blog* deriva de *weblog* que significa diário na *web*”. Para Luciana, o *blog* era, sim, um diário, no qual ela poderia registrar suas vivências e suas lembranças. Desde o início da novela, a personagem é mostrada com seu diário nas mãos, sempre escrevendo e lendo poesias. No capítulo 51, quando o acidente no deserto ocorre, Luciana estava com seu diário registrando suas experiências.

É importante registrar que o conteúdo de cada *post* era selecionado por Luciana; ela, em muitos capítulos, é mostrada escrevendo no *blog*, falando sobre ele ou mostrando algum assunto que queria abordar. Segundo Ayres (2015, p. 72), “estes posts não são um resumo do capítulo da telenovela, assim como não necessariamente tratam sobre os assuntos que estiveram em pauta em um determinado capítulo. Os textos também não seguem uma ordem sequencial. Não é preciso ler as diferentes postagens em uma ordem específica para compreender o relato”. O que difere o *blog* e o diário é a questão do conteúdo compartilhado: enquanto aquele pode ser secreto, o segundo será lido por todos. O autor do *blog* sabe – e espera – que outros lerão suas confidências, e o objetivo é este, que este material seja compartilhado. O *blog* busca uma troca, segundo afirma Ayres (2015): quem escreve espera um comentário.

E no *blog* *Sonhos* de Luciana foram postados milhares deles – 13.021, no total. Cada uma das postagens recebeu

centenas de comentários. Vale ressaltar que estes relatos eram feitos por pessoas com deficiência ou não, também por crianças, jovens, idosos, pessoas de todas as regiões do país e também de outros países. Até hoje o *blog* está *online*, seu conteúdo e os comentários estão disponíveis para o acesso.

Todo o conteúdo dos posts foi desenvolvido pelas colaboradoras de Manoel Carlos, e as temáticas abordadas eram variadas, não somente em torno da deficiência, mas também temas como poesia, música, viagens, dilemas sentimentais etc. eram abordados.

A primeira postagem no *blog* ocorreu em 8 de fevereiro de 2010 e o último post em 15 de maio de 2010. No total, foram 84 posts (postagens), divididos entre as seguintes categorias: acessibilidade, rotina, tecnologias, cuidado, amor, gravidez, música, poesia, casamento, filhos, família, cadeira de rodas etc.

○ *Blog* Sonhos de Luciana

A novela *Viver a vida* representa, segundo Ayres (2015, p. 71), a “primeira tentativa da Rede Globo de adaptar-se ao modelo da convergência. Criando uma nova forma de interação com a telenovela através de um conteúdo disponível 24 horas. Ao ponto que a telenovela terminou e o *blog* ainda continua *online*.”

A informação não está mais limitada a um lugar e um momento. Conforme destaca Jenkins (2009, p. 185) “as novelas há muito tempo dependem de relações elaboradas entre os personagens e de linhas de enredo serializadas, que podem facilmente expandir-se além da televisão deslocando-se para outros meios de comunicação”. O autor afirma também que não é apenas o entretenimento que flui pelas múltiplas plataformas de mídia, mas também “nossa vida, nossos relacionamentos, memórias, fantasias e desejos também fluem plenas” (JENKINS, 2009, p. 45).

Com a convergência, assim como acontece entre os capítulos da novela e os posts do *blog*, as histórias se complementam e fazem sentido separadamente. Especificamente sobre os programas de televisão, conforme afirma Ayres (2015, p. 73), a busca pela expansão “para outras mídias se dá como resposta à mudança de paradigma no consumo midiático trazido pela internet”.

E nesta dinâmica de assimilação de cada conteúdo exposto, os telespectadores são ativos no processo de recepção. O público é participante nesta comunicação e não um mero receptor de mensagens. Barbero (1995, p. 41) considera que os estudos de recepção têm por objetivo “[...] resgatar a vida, a iniciativa, a criatividade dos sujeitos; quer resgatar a complexidade da vida cotidiana, como espaço de produção de sentido [...]”. Assim, a recepção é um espaço de interação, e como afirma o autor (1995, p. 57), “de negociação de sentidos”. A audiência escolhe entre os diversos conteúdos, de acordo com as suas necessidades e desejos. A recepção é um processo de percepção, apropriação, negociação, produção e reprodução de sentidos.

Segundo Ayres (2015, p. 75), os estudos de recepção, em seu início, estiveram voltados fundamentalmente para pesquisa sobre a televisão. Entre as pesquisas, destaca-se a de Stuart Hall, a qual resultou no famoso artigo “Encoding/Decoding”, de 1973. Centrando-se sobre o processo de comunicação televisiva, Hall analisou a mensagem construída pela mídia (encoding) e o modo como ela é recebida e apropriada pelo público (*decoding*), e mostrou como os significados são compartilhados por ambos.

Para a análise do estudo de recepção acerca do *blog* “Sonhos de Luciana”, selecionei um post que retratasse um problema comum para as pessoas com deficiência física: a falta de acessibilidade na cidade.

Dentre os 142 comentários recebidos, fiz um recorte seguindo o seguinte critério: primeiramente, que os leitores

se dissessem também cadeirantes ou que, de alguma forma, manifestassem ter contato com a deficiência, assim como a personagem retratada na novela; após analisar os comentários, selecionei quatro depoimentos.

No último parágrafo do texto do *blog*, Luciana convida o leitor a participar, a mandar seu relato, sua história, sua vivência. Barbero (2008, p. 197) salienta que tal interação na comunicação, só é possível porque “a tecnologia materializou mudanças que, a partir da vida social, davam sentido a novas relações e novos usos”.

Segundo Jenkins (2009), a convergência se refere ao processo de produção, circulação e consumo de conteúdos. Com a convergência das diferentes mídias, os conteúdos podem circular por diversas plataformas, recebendo, em cada uma delas, a interação direta de diferentes públicos e mercados. Assim como afirma Ayres (2015), “o público é instigado a procurar as informações e realizar as conexões entre conteúdos que se encontram em mídias dispersas, e contribuir com elas”.

Abaixo, o relato de Jéssica, uma jovem que afirma ter nascido com paralisia cerebral. Chama a atenção a forma próxima e afetuosa com que ela se dirige à personagem “Lu”. É importante salientar, neste relato, que a autora do comentário vê a personagem Luciana como alguém de carne e osso, ao dizer que acompanha a luta da modelo para vencer todos os obstáculos. E também se sente à vontade e íntima para compartilhar sua história de vida no *blog*. Ou seja, já não há apenas o desabafo de Luciana, mas sim uma troca de histórias, o receptor também se torna autor destas histórias.

oi Lu td bem tenho acompanhado o a sua luta para vencer os obtaculos q a vida te impoem vc tem sido um exemplo pra mim vou lhe contar um pouco da minha hidtoria... Eu me chamo Jéssica tenho 19 anos, bem eu nasci de 6 meses tive paralisia cerebral é isso afeto

as partes motoras somente pq o resto so normal mais isso nunca me deixou triste nao sabe muito pelo contario so muito feliz do jeito q eu sou .ja sabendo dos meu problema os medicos diziam para os meus pais q eram para eles rezar pq seria impossivel de eu sobreviver eles diziam q so tinha 1% de vida. Pois é Luh e hj estou aqui viva feliz e cheia de vida para superar qualquer obstaculo q tiver na vida .depois de 15 anos eu rstou conseguindo andar graças a uma cirurgia q fiz na AACD em sao paulo hj poso dizer q um dos meus maiores sonhos ja realizei e q concerteza vou congretiza tdo q ttenho vontade na vida pq força para isso nao falta . e vendo vc assim tenho mais vontade ainda.

bjoocas da Jé de Santa Cruz Do Rio Pardo-SP – (Jéssica de Fátima Carvalho em 24/03/2010, sic)

E o sentido do *blog* só é pleno com esta troca, com esta interação. Segundo Ayres (2015, p. 71), a interação se vê ampliada, consumidores podem interatuar diretamente com os conteúdos oferecidos, gerando uma “intimidade não recíproca” com personagens, autores, atores.

Denise Schittine (2004, p. 16) disserta que “o novo diário íntimo, o *blog*, gera um relacionamento em via dupla entre um autor disposto a contar sua vida íntima a um público desconhecido e um público que se propõe a ler sobre ela e comentá-la”. A cada vez, em cada postagem que Luciana revelava sua intimidade, na mesma proporção, seus leitores se abriam e usavam aquele espaço dos comentários como se também estivessem escrevendo diários.

O próximo comentário é do então Secretário Municipal de Comunicação Social da Prefeitura de Uberlândia/MG. Neste post, é possível apreender a questão política envolta ao tema em voga. E como uma cidade pautada na perspectiva da acessibilidade pode impactar positivamente na vida das pessoas

com deficiência. A temática da deficiência virou atrativo turístico para a cidade, ao passo que obras e projetos urbanos passaram a ser pensados na pessoa com deficiência, voltados para a acessibilidade.

Interessante uma novela retratar o drama da acessibilidade. Para conhecimento dos interessados, Uberlândia-MG é referência nacional em acessibilidade, num trabalho iniciado há mais de 20 anos pela Associação de Paraplégicos de Uberlândia, Ministério Público, Prefeitura Municipal e a população em geral. Hoje a cidade tem uma frota de 400 ônibus, zero quilometro, todos com elevadores, garantindo a acessibilidade. Aliás, essa preocupação fomentou também a economia sendo que hoje a cidade tem uma fábrica de elevadores para veículos que recebe pedidos de todo o país. Noutro aspecto, no município não se aprova nenhuma obra pública ou privada, aberta ao público, sem que se respeitem os princípios da acessibilidade. Na grande maioria dos cruzamentos de Uberlândia, bem como nos novos loteamentos, o rebaixamento de calçadas é feito e agora se prepara a implantação das travessias em nível, ou seja, o espaço de direito do portador de deficiência física, cadeirante ou não. Parabéns pelo tema e fiquem a disposição para conhecerem o que Uberlândia já fez e o que pretende fazer no respeito universal ao cidadão. (Neivaldo Silva – Secretário Municipal de Comunicação Social – Prefeitura Municipal de Uberlândia – 24/03/2010, *sic*)

Em contrapartida à observação de Neivaldo Silva, é importante destacar que a novela estava, na época, com grandes índices de audiência. O assunto deficiência nunca havia sido tão comentado, fomentado. O espaço do *blog*, aliado ao

teor do relato do secretário, traria um feedback positivo às ações realizadas na cidade. Assim, ao comentar no *blog*, Neivaldo parece querer usá-lo como ferramenta de marketing.

A próxima postagem selecionada é a de Charles, na qual ele relata sua experiência também dentro de um ônibus. Ele foi carregado no colo, sentindo-se constrangido também pela presença de sua esposa no ônibus. Além disto, teve que enfrentar a falta de empatia, de solidariedade por parte de uma passageira, conforme relatado abaixo:

Oi Lu, que aventura hein!, pois é na minha cidade nem mesmo adaptado tem, o jeito é circular ou tentar circular pelas calçadas, que por aqui e por todo o país não estão bem.

Bom eu já passei por um constrangimento quando viajei com minha esposa de ônibus para outra cidade, o ônibus não tinha adaptação, fui carregado no colo até ai tudo bem, o motorista e o trocador foram legais, e presativos, e também era a obrigação deles...

Me colocaram confortavelmente no acento destinado aos deficientes físicos, essa poltrona tem um número, e esse número foi vendido em outra rodoviária na cidade a frente, quando a "dona" da poltrona me viu, nossa ela ficou indignada, e eu expliquei que era cadeirante que foi um erro da agencia e que ela na verdade poderia escolher qualquer acento pois metade do ônibus estava vazio, inclusive a poltrona que eu tinha comprado e que ficava afrente da minha, ela continuou insistindo como se eu estivesse brincando... Depois do motorista explicar a ela que eu era cadeirante e fui carregado até ali e pediu desculpas pelo erro da agência ela sentou na "minha poltrona" muito irritada, acho que ela só se convenceu quando me carregaram no colo e me colocaram na cadeira de rodas que estava do lado de fora.

A falta de tato das pessoas é que atrapalha o dia-a-dia, são essas pessoas que estacinam na vaga de deficientes, em frente a rampas, não respeitam o destinado para facilitar a nossa vida, infelizmente as pessoas só se dão conta quando acontecem com elas mesmas, isso é triste você olhar para o próximo somente quando você está na pele dele. O Brasil precisa mudar muito, começando pela educação e respeito ao próximo. (Charles, 24/03/2010, *sic*)

O relato de Charles reverbera a necessidade de que se divulgue cada vez mais sobre a inclusão e a deficiência física. A Lei 13.146 – ou o Estatuto da Pessoa com Deficiência *–, que entrou em vigor em janeiro de 2016, determina, entre outras:

Art. 4o Toda pessoa com deficiência tem direito à igualdade de oportunidades com as demais pessoas e não sofrerá nenhuma espécie de discriminação. § 1o Considera-se discriminação em razão da deficiência toda forma de distinção, restrição ou exclusão, por ação ou omissão, que tenha o propósito ou o efeito de prejudicar, impedir ou anular o reconhecimento ou o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais de pessoa com deficiência, incluindo a recusa de adaptações razoáveis e de fornecimento de tecnologias assistivas.

Conforme afirma Ayres (2015, p. 69), “deve-se considerar que as telenovelas se inserem num contexto social concreto, apesar de que suas narrativas expressam uma realidade fictícia. Desta forma, as representações construídas pelas

* Fonte: <http://maragabrilli.com.br/wp-content/uploads/2016/03/Guia-sobre-a-LBI-digital.pdf>

telenovelas se associam à vida cotidiana e ao contexto dos/as telespectadores/as”.

A telenovela – e no caso de *Viver a vida*, o *blog* também – estão inseridos em um contexto social real, concreto, mesmo que seu enredo e sua narrativa sejam de natureza fictícia. Esta tamanha identificação se deve às representações construídas pela novela, se encaixando no dia a dia dos telespectadores.

Fígaro (2000, p. 40) aponta que é preciso entender os meios de comunicação a partir das mediações, sendo estes meios os mediadores entre nós e a realidade. Mas, segundo a autora, não só eles. Há também os grupos sociais, o nosso cotidiano concreto, real, vividos como outros mediadores, porque, de acordo com a teórica, não existe só a televisão, o jornal ou o rádio, nessa composição do que seja a realidade. “Recebemos a todo momento uma série de discursos sociais, e eles estão aí se cruzando, se batendo, e é a partir deles que formamos nosso ponto de vista, que podemos ser mais ou menos críticos”.

O último depoimento aqui citado é de um pai com deficiência. Como Marcelo relata, pai e mãe sobre cadeira de rodas. Ele ressalta a importância de se mostrar o lado verdadeiro, sem glamour, a realidade da dificuldade advinda com a deficiência. É importante destacar inclusive, seu agradecimento ao autor da novela e à atriz que dá vida à Luciana (a atriz Aline Moraes), por estarem trazendo representatividade para ele e outros milhares de deficientes:

Olá, Luciana (Alinne Moraes), a tres anos sofri um acidente quebrei 6 vertebrae fiquei 1 ano de cama e meses de cadeira de rodas, hoje uso cadeira dentro de casa e quando saio de carro uso moletas, o acidente me deixou com sequelas gravissimas, 1 de minhas pernas quase não funciona e o intestino só funciona 30%, posso morrer a qualquer tempo por falencia multipla dos órgãos,
\\\O MAIOR APOIO PARA UM ACIDENTADO É A SUA

FAMILIA\'' e na hora mais difícil da minha vida a minha família me abandonou em cima de uma cama hospitalar, sem comer, beber, remédios, filhos e tudo aquilo que um acidentado precisa \''APOIO DE SUA FAMILIA\'' tentei tirar minha vida várias vezes, e até isso eu não conseguia, se não fosse os vizinhos eu estaria morto, e meu filho de 12 anos vendo a situação que eu estava passando veio morar comigo, para me ajudar a vencer esta batalha,, \''HOJE SOU PAI E MÃE EM DUAS RODAS\'' sou grato a Deus por tudo, sempre vejo a novela, nunca liguei muito para isso, mas o fato que está sendo colocado as dificuldades, limitações, pois acidente me chamou muito a atenção, sei que não devemos nos apegar tanto ao personagem, porque o personagem se recupera, a novela acaba e ficamos aqui achando que nunca sairemos desta, a novela nada mas é do que mostrar pro mundo que existimos, estamos aqui e merecemos respeito,, principalmente aos governantes deste e outros países,, o autor aborda um fato muito relevante e a audiência neste horário é impressionante porque o autor coloca pra fora tudo aquilo que queremos nos expressar,, \''MAIS DESCULPE\'' acho eu que a vida não é só mostrar a dificuldade física e sim fisiológica, o acidente que eu tive e a atriz interpreta, nos deixa com limitações intestinais, bexiga neurogênica, fezes por lavagem etc..., e isso quase não é mostrado, seria interessante mostrar o que podemos fazer pra amenizar tamanho sofrimento, mostrar a atriz no restaurante, na festa, na praia, na piscina é tudo muito bonito lindo,, mas o dia a dia de um verdadeiro deficiente é um pouco mais doloroso, assim como você diz, pegar ônibus de cadeira de rodas, vil só o que o deficiente enfrenta nada é fácil, inclusive as dificuldades fisiológicas, digo isto para o personagem ficar mais verdadeiro e o telespectador ver

que tem meios de ser feliz,,,, \\\\'detestava novela\\\'\\\'
hoje não perco um capítulo principalmente o seu,, você
e o autor estão dizendo pro mundo que estamos aqui
e merecemos respeito afinal somos seres humanos e se
estamos vivos é a vontade do criador,,,,,, Alinne sou
seu fã incondicional, não sabia que me renderia a uma
novela, seu trabalho é lindo, obrigado por nos represen-
tar,,, um abraço e fique na santa PAZ.....(Marcelo
Flores, 25/03/2010, sic)

Marcelo relata os problemas com os quais milhares de pessoas com deficiência são obrigadas a lidar diariamente. A questão fisiológica é assunto recorrente e preocupante para quem necessita de cuidados especiais. A ex-atleta Laís Souza, tetraplégica desde 2014, em entrevista ao programa de Fábio Porchat, da Rede Record*, enumerou gastos como a sonda para urinar, relatou também como a cadeira de rodas é cara e como ela precisa de ajuda para conseguir custear seu tratamento e ter acesso a todos os medicamentos de que necessita. Laís menciona que apenas uma sonda custa mais de R\$ 3.500,00. E cada sonda desta só pode ser utilizada uma única vez. Estes temas não foram abordados na telenovela, buscando o autor focar sua atenção nos aspectos físicos de Luciana. A realidade da personagem é bem distante da realidade do deficiente físico no Brasil que, na maioria das vezes, não tem acesso a qualquer tipo de cuidado especial.

Carminha Soares (2009) salienta o papel social que a mídia possui, principalmente sob a ótica da inclusão social:

poderia ser um forte aliado no sentido de ajudar a sociedade a refletir, criando uma relação dialética – sociedade

* Fonte: <http://entretenimento.r7.com/programa-do-porchat/videos/ex-atleta-lais-souza-fala-dos-gastos-com-tratamento-e-diz-que-recebe-ajuda-de-neymar-16082017>

e mídia (grifo da autora) – que proporcionasse o crescimento de uma consciência verdadeiramente engajada nas lutas sociais, reconhecendo a autêntica responsabilidade que têm: informação (mídia) e consciência (sociedade), ou seja, um intercâmbio de consciência crítica das questões sociais. (SOARES, 2009, p. 98).

O *blog*, como extensão desta trama, tem o mesmo papel, ou seja, de ser um meio e um canal que leve à reflexão, que dialogue com a realidade, com a sociedade. Entretanto, como extensão de um produto midiático, embora possa suscitar discussões importantes, cabe salientar que se trata de mais uma forma de divulgação da novela, mais uma estratégia para manter ou alavancar a audiência.

Considerações finais

O espaço do *blog* Sonhos de Luciana, e mais ainda, o espaço para os comentários abriu uma “janela” de visibilidade para pessoas até então “sem voz”. Cada relato aqui trazido é uma história, uma experiência. Destaca-se que até chegar o momento da interação no *blog*, estas pessoas precisaram transpor alguns obstáculos. Como por exemplo, a questão do acesso à comunicação, ao computador; também a questão física, de como esta pessoa digita, se usa ou não tecnologia assistiva etc.

Voltando o olhar para o cenário brasileiro, ao nos referirmos às pessoas com deficiência, estamos falando de uma extensa e significativa parcela da população. De acordo com o censo realizado pelo IBGE*, em 2010, mais de 46 milhões

* Fonte: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/04/239-dos-brasileiros-declaram-ter-alguma-deficiencia-diz-ibge.html>

de indivíduos – 24% – se classificaram com algum tipo de deficiência.

É importante ressaltar que a temática deficiência gera muitas inquietações, mas estamos cientes de que, mesmo com o afincado dedicado a esta pesquisa, estas mesmas inquietações não se esgotarão. Entretanto, faz-se necessário que, cada vez mais, o debate e a pesquisa sobre o tema tornem-se fundamentais na academia.

Com a necessidade cada vez maior de se abordar questões sociais delicadas, muitas vezes não quistas, é que telenovelas têm se engajado na promoção das discussões de temas como preconceito, deficiência e a falta de informação. E a falta de informação foi um assunto recorrente dentre os quatro comentários aqui expostos. Obviamente, a abordagem dessas questões tem o objetivo de atrair os telespectadores. Estratégia de marketing ou não, acaba cumprindo um papel relevante, que é o de suscitar discussões sobre problemas que merecem visibilidade na sociedade.

Como afirmamos anteriormente, é necessário ressaltar que a novela *Viver a vida* trouxe uma personagem de classe média alta, com toda a acessibilidade aos recursos e tratamentos mais avançados para a reabilitação motora, o que não ocorre com grande parte da população que possui alguma deficiência física.

Por fim, embora haja várias questões que precisam ser problematizadas, como já salientamos, a novela, como obra de ficção, e o *blog*, como sua extensão, permitiram ao deficiente se ver, de alguma forma retratado. Cada texto produzido, por cada uma das milhares de pessoas que acessaram o *blog* “Sonhos de Luciana” representa uma história contada, uma parte do todo da história da novela *Viver a vida*.

Referências bibliográficas

- AYRES, Melina de la Barrera. *As representações da deficiência física na telenovela viver a vida. Uma etnografia de tela da intimidade: cuidado, corpo e sexualidade*. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2015
- BLOG SONHOS DE LUCIANA. Blog da personagem Luciana, da novela “Viver a vida”. Disponível em < <http://gshow.globo.com/novelas/viver-a-vida/sonhos-de-luciana/platb/>>. Acesso em: jan 2017
- BRASIL. *Lei Brasileira de Inclusão*. Lei Nº 13.146 de 06 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em: jul 2015
- FÍGARO, Roseli. *Estudo de recepção para a crítica da comunicação*. Comunicação e educação: São Paulo, 2000.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.
- GLOBO. Site globo.com . *Matéria sobre o censo demográfico das pessoas com deficiência no Brasil*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/04/239-dos-brasileiros-declaram-ter-alguma-deficiencia-diz-ibge.html>>. Acesso em: maio 2012
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2ª ed. 2007.
- LOPES, Maria Immacolata. “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”. *Revista USP* Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>> . Acesso em: set 2017
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Martín. “América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social”. In: DE SOUSA, Mauro Wilton (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 37-68.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini.

- Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A cultura da convergência no espaço da ficção televisiva brasileira. *Revista de Comunicação e Educação da USP*. Ano XVII. Nº 1, 2012.
- MEMÓRIA GLOBO. *Informações sobre o autor Manoel Carlos*. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/manoel-carlos.htm>>. Acesso em: jan 2017.
- NOVELA VIVER A VIDA. *Site da telenovela da Rede Globo*. Disponível em <<http://viveravida.globo.com/>>. Acesso em: jan 2017.
- SCHITTINE, Denise. *Blog: Comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- SOARES, Carminha. *A inclusão social e a mídia: um único olhar*. São Paulo: Cortez, 2009.
- TONDATO, Marcia Perencin. "A recepção da ficção televisiva como espaço de significação e constituição de identidades: nos limites entre o real e o ficcional". *Revista Comunicação & Inovação*. Universidade Federal de São Caetano do Sul, v. 12, Nº 23, 2011.

Virginia Woolf: tradição, *écriture féminine* e intoxicação

VICTOR SANTIAGO SOUSA (UERJ)

Sobre o contemporâneo...

No ensaio *How it strikes the contemporary* (“Como isso atinge o contemporâneo”, 1923) Virginia Woolf traz reflexões sobre a contemporaneidade. No que diz respeito à escrita moderna, Woolf critica a produção de seu tempo, que está em comparação com a “genialidade do passado” – principalmente uma herança masculina. Em *To the Lighthouse* (1927), este questionamento pode ser observado através da imagem de Mr. Ramsey chegando ao farol inexplorado e o traço profético de Lily Briscoe na tela – imagens que tiram Mrs. Ramsey dos recônditos sombrios da mente. Este romance é realmente representativo para o período modernista, além de poder também ser visto como uma obra-prima otimista e contemporânea. O farol de Woolf pode ser entendido como o lançamento de luz que vem de um “mundo” distante de possibilidades. Assim, quando Woolf questiona a contemporaneidade, ela não está apenas criticando a produção escrita de seu tempo, mas também, otimista, tentando entender seu presente e, conseqüentemente, se inscrevendo no futuro.

De acordo com Davi Pinho, no ensaio *Virginia Woolf Reads the Romantics* (“Virginia Woolf lê os românticos”, 2017) – utilizando como mote *A Room of One’s Own* (1929) –, este

olhar contemporâneo revela não apenas uma jornada em direção ao futuro, mas também um olhar para o passado. Contudo, Pinho estabelece uma conexão desse olhar com um passado mais recente para Woolf: o período romântico. Traçando um paralelo entre Coleridge, poeta romântico, e Giorgio Agamben – utilizando, mais especificamente o referido texto *O que é o contemporâneo?* (2009) –, o crítico literário sugere que a principal fratura temporal para Woolf seria entre o Romantismo e o Modernismo, visto que a geração romântica instaurava elos estritamente individuais da experiência humana consigo mesmo; e, para Woolf, a experiência individual dialoga com outras vozes de um grupo que esteja dialogando com outros grupos de forma justa e igualitária. Os românticos, então, influenciavam diretamente o pensamento e a formas do fazer moderno, que objetivavam “fraturar a espinha cronológica do tempo”, a fim de delinear a escuridão do presente, e fazer desta fratura um espaço de comunicação com os esquecidos” (PINHO, 2017, p. 110).

Ser moderno, ser fragmentado

De acordo com Neil Heims, em seu artigo *An Introduction to the Work of Virginia Woolf*, localizado no *Bloom’s BioCritiques: Virginia Woolf* (2005), o movimento modernista representou uma resposta à falta de confiança nas convenções e ideários preconcebidos que viam os indivíduos de forma massificada e objetificada. Pensadores e artistas modernistas deram nova vida às teorias científicas, filosóficas, políticas e psicológicas. As guerras, as produções desenfreadas – advindas da Revolução Industrial –, as injustiças sociais e o grande número de desempregados, apenas para citar alguns exemplos, fizeram surgir movimentos por parte de grupos que almejaram melhores condições sociais, interpessoais e de saúde. A cidade

começou a crescer de forma bastante acelerada, tornando-se até mesmo insalubre para alguns, fazendo-se necessário pensar em novas formas de luta, novas formas de se entender os problemas, suas causas e seus efeitos. Estudiosos, tais como Karl Marx, Charles Darwin e Sigmund Freud (cujos trabalhos foram publicados em inglês por Virginia e Leonard Woolf em sua editora, a *Hogarth Press*), contribuíram com estudos que abordavam não apenas o comportamento social, mas também o individual (HEIMS, 2005, p. 70).

Isto posto, novos moldes ao que se entendia por realidade foram sendo delineados. A ideia não era redefinir a realidade, senão propor que o conceito de realidade fosse entendido e constituído como diferentes formas de percepção. Ou seja, não havia apenas uma realidade, mas sim diversas realidades.

A crença modernista não estava fundada, deste modo, na suposição de que a realidade tinha mudado, mas que as atitudes e as ferramentas de se perceber a realidade tinham, e que a realidade tinha se ampliado e aprofundado porque mais aspectos foram considerados tanto dignos de atenção quanto possíveis de serem explorados. (HEIMS, 2005, p. 72)

Destarte, escritores – dentre os quais podemos mencionar James Joyce, Marcel Proust, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, Gertrude Stein e Virginia Woolf – não pretendiam ignorar formas de pensar a realidade do passado, senão lançar luz sobre aspectos que até então tinham sido postos de lado pela crítica tradicional. No caso de Woolf, podemos mencionar a questão da escrita/inscrição feminina, que de acordo com ela ainda não tinha adquirido “um teto todo seu”^{*} de produção e liberdade de

* Referência ao célebre ensaio *A Room of One's Own* (WOOLF, 1929), que foi traduzido para o português como *Um teto todo seu*.

expressão. Esta liberdade feminina, para Woolf, não tem apenas relação com deixar fluir o processo criativo e imaginativo, mas também perpassa a liberdade da mulher no que concerne às suas próprias formas – e por “forma” entende-se também os espaços, digamos, concretos e tangíveis de expressão artística, no que diz respeito a modos de combinar gêneros textuais sem o fardo de uma tradição masculina do pensamento – de estabelecer diálogos com as realidades que pululam diante de si. No ensaio *Modern Fiction*, diz Woolf:

O problema diante do romancista no presente, como nós supomos que possa ter sido no passado, é o que efetua meios de ser livre para estabelecer o que ele escolhe. Ele deve ter a coragem para dizer o que interessa para ele, não se trata mais “disso” ou “daquilo”: fora “daquilo” e sozinho deve ele construir a sua obra. Para os modernos, “isso”, o ponto de interesse, encontra-se muito mais provavelmente nos lugares obscuros da psicologia. (WOOLF, 1919)

Sendo assim, o objetivo dos escritores modernos, assim como dos Bloomsberies, reside “nisso” e não “naquilo”, ou seja, na visão do artista-indivíduo, e não da arte como modo de exclusão, como uma força social que estabelece limites aos pensamentos e às experiências. A realidade, em Woolf, diz respeito a impressões, o que exige do leitor a capacidade de tangenciar disparidades sem eliminar as unidades que cada peça do quebra-cabeça possui (HEIMS, 2005).

T.S Eliot, poeta e crítico literário inglês (nascido nos Estados Unidos), também reforçou este ideário modernista, como pode ser observado no manifesto *Tradition and the Individual Talent* (1919). Eliot afirma que tradição tem um significado muito mais profundo do que se imagina. Ser tradicional não se trata de seguir os passos das gerações passadas

de modo inconsciente, senão estabelecer novas combinações. Uma consciência histórica é imprescindível, e é esta noção histórica que dá aos artistas de quaisquer expressões artísticas, de um determinado recorte temporal, discernimento para criar. Em outras palavras, tudo o que se cria em certo momento histórico está relacionado com atividades precedentes, com as produções dos artistas mortos. É importante ressaltar, contudo, que esta relação e estes entendimentos não pretendem atar artistas a convenções, mas sim conceber ou vislumbrar um sentimento de responsabilidade. Para Eliot, a arte nunca muda, mas sim o material que produz a arte. Deste modo, o artista sempre está numa relação de “autossacrifício”, pois a arte corrente está sempre em oposição a ideias e convenções anteriores. Assim, uma consciência temporal da história colocaria o artista numa posição atemporal do pensamento, visto que estaria pensando não apenas em novas formas de entender o próprio tempo, mas também para além do tempo, um tempo que tangencie outras possibilidades de ser, tanto no espaço público quanto no privado.

Certamente estes dois espaços estão interligados, já que a arte conjuga opiniões públicas acerca das vidas de artistas e de pessoas comuns, assim como seus modos de se colocar pública e intimamente. O artista carrega a responsabilidade de desenterrar aquilo que ficou escondido nos túmulos das memórias dos familiares e amigos e nas correspondências e diários, que nem sempre permanecem no âmbito da intimidade. O talento individual e a tradição, então, à guisa das formulações de Eliot, são conceitos que exaltam o trabalho do artista, além de lhe dar responsabilidade social e política. Ademais, são propostas que ajudam a pensar um tempo de novas combinações, sem excluir o passado, as memórias que se tornam frutos e materiais para novas formas de pensar. Afinal, a mente do artista é repleta de imagens e estilhaços de experiências passadas que se recombina no presente. Ser

tradicional, e conseqüentemente moderno, levando em consideração o momento no qual tais formulações foram feitas, é, portanto, ser consciente dos fragmentos que compõem cada indivíduo; e estes fragmentos são individuais, sociais, culturais e históricos.

Há de se ater, no entanto, às considerações de Jane Goldman (2004), no tocante à tradição e ao indivíduo na tese de Eliot. A crítica literária aponta que o “indivíduo”, para Eliot, seria um microrganismo num contexto macro, no qual seu pensamento e, por conseguinte, sua produção artística, estaria diretamente conectado a uma tradição escritural e ideológica de escritores e pensadores do passado. Ou seja, os indivíduos de uma dada geração fariam recombinações, estabelecendo elos entre o passado e o presente, mas sempre olhando para este passado com os olhos do presente, pois “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer expressão artística, possui um significado integral de forma isolada” (ELIOT, 1919, p. 15). A forma como pensamos é deveras influenciada por uma consciência social e histórica e por uma tradição escritural que registra esta consciência nos livros, exigindo dos artistas, nas palavras de Eliot, um “autossacrifício” recorrente e ativo. A arte, nessa perspectiva, seria sempre *avant-garde*, estaria sempre na tropa da frente, quebrando barreiras. Todavia, como aponta, Goldman, ao cotejar os dois manifestos modernistas já mencionados, *Modern Fiction* (1919) e *Tradition and the Individual Talent* (1919), os conceitos de Eliot, tradição e indivíduo, poderiam se chocar com a proposta de Woolf.

Há um trecho no texto de Eliot que é considerado emblemático para entender o seu ponto de vista. A mente do artista é comparada a um filamento de platina quando introduzido em uma câmara contendo oxigênio e dióxido de enxofre.

Quando os dois gases previamente mencionados são misturados sob a presença de um filamento de platina,

eles formam o ácido sulfúrico. Esta combinação apenas ocorre se a platina estiver presente; embora o recém formado ácido não contenha traço algum de platina, e a platina em si esteja aparentemente intacta, esta permanece inerte, neutra e íntegra. A mente do poeta é este fio de platina. Ela pode parcial ou exclusivamente atuar na mente do próprio homem; mas, quanto mais perfeito for o artista, mas completamente distinto será nele o homem que sofre e a mente que cria; mais perfeitamente a mente irá digerir e transformar as paixões que fazem parte dela. (ELIOT, 1919, p. 18)

Para Eliot, então, a obra de arte e o artista que o criou não estão no mesmo nível. Experiências pessoais, no processo de criação, não são refutadas, mas a obra de arte poderia ser entendida como um “ser de sensação”, para usar o conceito de Deleuze e Guattari (2010). Ou seja, valoriza o trabalho do artista, refutando possibilidades de se entender obras de arte como forma de desabafo e confissão e, possivelmente, chamando a atenção dos leitores, para que estes não procurem pistas acerca da vida dos artistas em seus trabalhos. A intimidade do artista seria inapreensível, inalcançável.

Goldman, todavia, acredita que Woolf e Eliot não sigam a mesma linha de raciocínio, embora os dois “manifestos modernistas” sejam da mesma época e lapidares para se pensar o período modernista. Ao passo que Eliot defende uma mente individual dissociada da obra de arte, porém conectada e influenciada por uma tradição escritural, social e política que interligaria todos numa mesma rede, Woolf, de acordo com Goldman, não conseguiria pensar numa mente dissociada de expressões artísticas, posto que não há uma tradição feminina que possa fazer parte desta rede de (re)combinação de que fala Eliot. Se há predominantemente uma tradição masculina do pensamento, as mulheres, mesmo produzindo, estariam

sendo “intoxicadas”, não apenas pelas ideias, mas também pela forma de escrita que poderia aprisionar seus modos de ser e pensar. Para Goldman, isso fica evidente quando Eliot se utiliza apenas de exemplos masculinos, tais como Homero e Dante, representantes fortes de uma tradição masculina na literatura ocidental, cujo ideário acabaria por fazer parte de (re)combinações feitas por mulheres artistas. Trazendo à baila o importante ensaio *A Room of One's Own* (1929), Goldman enfatiza que o desejo de Woolf seria criar outros espaços de inscrição, nos quais as mulheres tivessem um teto todo seu, não apenas recombinaando e se adaptando ao *modus operandi* de uma tradição masculina, senão estabelecendo uma nova tradição, com participação efetiva de um pensamento feminino que não esteja confinado nos ideários machistas e patriarcais dos mortos.

Em outro ensaio, *Notas para uma definição de cultura* (2013), Eliot explicita o que entende pelo conceito de “cultura”. De acordo com o crítico literário, a cultura de qualquer sociedade pode e deve ser fragmentada, mas estes fragmentos devem possuir elos harmônicos. Elos dissonantes podem acabar gerando culturas distintas dentro da mesma sociedade. “Pensamento e prática religiosa, filosofia e arte, todos tendem a tornar-se áreas isoladas, cultivadas por grupos sem qualquer comunicação entre si” (ELIOT, 2013, p. 39). Conseqüentemente, tais dissonâncias criam minorias que possuem oportunidades ínfimas de se colocarem social e politicamente. Eliot, todavia, não objetiva defender em sua tese o fim da divisão de classes e saberes, senão ressaltar que uma cultura é concebida quando diferentes modos de ser e estar no mundo conversam entre si. A cultura que ele critica é aquela cuja tradição acadêmica e erudita coloca-se como superior aos demais conhecimentos. As produções acadêmicas seriam tão importantes quanto os saberes do povo; estabelecer elos hierárquicos seria prejudicial para a boa formação de uma cultura, criando barreiras

domesticadoras de pensamento e bloqueando os voos de fabulação dos artistas.

A crítica de Eliot, neste ensaio, está mais de acordo com o que Goldman expõe e contribui imensamente para a presente argumentação, pois ajuda a compreender o que Woolf pretendia elucidar com “somos estilhaços e mosaicos” (1989, p. 104). Embora Eliot não mencione uma tradição feminina, seu entendimento de cultura é oportuno para o pensamento woolfiano. A consciência modernista não objetivava quebrar e esquecer o passado, mas pensar em novas formas de compreendê-lo, almejando possibilidades de ser e agir para grupos silenciados e apagados. Não apenas os movimentos sociais e políticos entreviram tais possibilidades num contexto socio-cultural e econômico cada vez mais acelerado, mas também as ideias concernentes à classe artística. Vislumbravam-se novas formas de se pensar as representações do eu através de moldes não domesticados e preconcebidos. O indivíduo que se queria pintar deveria ser formado por uma colagem de diferentes imagens, exaltando, assim, o trabalho do artista e os recortes que cada um, individualmente, pretendia dar.

“Come and catch me if you can”: entre a medusa e o abismo

Come and catch me if you can – venha e me alcance se for capaz – foi retirado do ensaio *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (WOOLF, 1924), e foi escolhido por representar de forma concisa o pensamento de Woolf acerca do *life-writing*. Dois personagens são postos em embate: Mr. Bennett e Mrs. Brown. O primeiro é uma referência ao escritor britânico Arnold Bennett; e a segunda é uma personagem inventada por Woolf, que simboliza uma crítica dura a Bennett no tocante à criação de personagens. Após ter tido seu romance, *Jacob's Room* (1922), criticado por

Bennett em um ensaio publicado no *Cassels Weekly*, no que diz respeito à criação de personagens, Woolf escreve o referido ensaio em resposta à crítica de Bennett.

Para Woolf, Bennett fazia parte de um grupo de escritores que ela chama de Edwardians – incluindo H. G. Wells e John Galsworthy –, cujo ideário materialista consistia em definir uma realidade unidimensional que seria impossível de ser alcançada, ao passo que os Georgians – E. M. Forster, D. H. Lawrence, Strachey, T. S. Eliot e James Joyce – seriam aqueles capazes de capturar uma realidade fragmentada e múltipla que, para os Edwardians, seria um fracasso literário. O mundo estava passando por mudanças e Mr. Bennett, de acordo com Woolf, continuava preso aos moldes convencionais vitorianos, acreditando que criar personagens convincentes e reais tinha a ver com descrições milimétricas do agir e do vestir. No entanto, para Woolf, criar personagens seria como encontrar uma mulher – que ela chama de Mrs. Brown – na estação de trem e cuja presença produzisse impressões/imagens na mente do artista. Mrs. Brown simboliza a imagem de um novo tempo, um monstro que estava adormecido na era vitoriana, mas que vem à luz, num dia de sol e ar fresco (WOOLF, 1924, p. 2), no qual as diferenças entre escritores e leitores seriam, de certo modo, dissipadas, tirando escritores do pedestal da erudição que os fizesse olhar os leitores do alto; a arte deveria ser um espaço convidativo para “leitores comuns”, que pudessem se sentir incluídos e reconhecidos como partes de um todo.

O entrechoque entre Woolf e Bennett começou anos antes. Em outubro de 1920, quatro anos antes da publicação de Mr. Bennett and Mrs. Brown, Woolf escrevera uma carta ao editor da *The New Statesman*, contra-atacando um artigo – que recebeu críticas favoráveis de Affable Hawk, colunista da revista, pseudônimo utilizado por Desmond MacCarthy – no qual Bennett dizia que mulheres possuíam um intelecto inferior, quando comparadas aos homens, o que deixara Woolf

bastante irritada e ofendida. Sendo uma leitora voraz e conhecedora dos clássicos, Woolf ironicamente diz na carta que, “apesar de não conhecer tão bem a cultura grega”, sugeriria que Affable Hawk e Arnold Bennett tivessem também contato com escritoras gregas que, à guisa de exemplo, Woolf menciona Sapho, poeta e representante feminina da aristocracia grega, que fora considerada por Platão e Aristóteles tão importante quanto Homero. E finaliza da seguinte forma:

Que Mr. Bennett pode mencionar cinquenta do sexo masculino que sejam indiscutivelmente superiores a ela [Sapho] é certamente uma surpresa bem-vinda, e se ele deseja publicar seus nomes, eu prometo, como num ato de submissão que é tão caro ao meu sexo, não apenas comprar suas obras, mas, à medida que minhas faculdades mentais permitam, aprende-las de cor. (WOOLF, *Selected Letters*, 2008, p. 124)

Podemos concluir, então, que Mrs. Brown, no ensaio de 1924, representa não apenas Sapho, mas também milhares de outras mulheres que viveram – e vivem – historicamente às sombras de uma cultura patriarcal. E, em vez de atacar autores homens, que inegavelmente formaram gerações, Woolf se coloca na posição de uma leitora comum dos clássicos, parte de uma educação masculina negada às mulheres. E com o poder se sua caneta pode curar os doentes e ressuscitar os mortos, tal como a personagem de *The death of the moth* (2011) que ergue a caneta enquanto observa uma mariposa agonizante.

Esse tipo de ataque proferido a Bennett, opondo-se claramente aos seus pontos de vista, corrobora o que Quentin Bell (1989) diz na introdução de uma das edições dos diários de Woolf: “ela era, o que normalmente nos é dito, esnobe, elitista e maliciosa”. Banks (1988), igualmente, no que diz respeito a suas correspondências, aponta que Woolf utilizava o espaço

epistolar para insultar e criticar com veemência pessoas e acontecimentos da época. No entanto, tais críticas e insultos eram feitos com certo humor. No caso das cartas, há interlocutores diretos, não por vir, como nos diários. Seu tom irônico, por vezes debochado, agradava seus amigos, era como se fosse um espaço terapêutico da linguagem, que permitia fofocas e conversas casuais (BANKS, 1988). Eram performances criadas para entreter e reforçar que ela mesma se via como um “ser dividido” e múltiplo (LEE, 2003) – ao contrário das imagens de escritora deprimida e suicida que são frequentemente associadas a ela.

O pensamento woolfiano, portanto, estava de pleno acordo com as mudanças sociais e históricas de seu tempo; seu posicionamento nos âmbitos público e privado associa-se ao período modernista que significava um modo de ser coletivo e fragmentado. Diversos parênteses de vida inseridos num contexto social, cultural e histórico.

Écriture féminine e intoxicação

Em *The laugh of the Medusa* (1975), Hélène Cixous estabelece o conceito de *écriture féminine* – escrita e inscrição femininas –, pois acredita que já está na hora de as mulheres se escreverem nos mosaicos históricos e de forma efetiva, isto é, sem serem assombradas por abordagens/fantasmas masculinos convencionais. Essas vidas merecem ser contadas. O âmbito da escrita seria o lugar em que as vidas mortas esquecidas tornar-se-iam completas. À medida que as mulheres foram postas de lado e questionadas em relação aos seus valores intelectuais, através da escrita, essas vidas poderiam se tornar “reais”, pois a ficção pode ter mais verdades do que a própria realidade.

Quando Woolf traz a imagem de Judith Shakespeare em *A Room of One's Own* (1929), recontando – usando as

ferramentas da ficção – a história de alguém que não existia de fato, mas poderia ter existido e cujo talento e inteligência sempre eram negados, Woolf interroga uma tradição que tratou as mulheres como o elemento negativo da dicotomia homens-mulheres, e afirma que muitas vidas foram deixadas de fora. Desta forma, invocando a imagem da irmã de Shakespeare – e outras imagens femininas, como Sapho e Mrs. Brown –, Woolf tenta mostrar que através do domínio da escrita é possível (re)organizar as peças da tradição, incluindo outras peças.

A *écriture féminine*, então, é um lugar de possibilidades, um lugar que permite às mulheres expressarem-se livremente – não apenas as mulheres do presente, mas as que ainda se escondem nos umbrais do passado e não tiveram a oportunidade se tornarem referenciais. Como diz Cixous (1975), “o futuro não deve mais ser determinado pelo passado”, isto é, apesar de haver imposições do passado até o presente momento, devemos caminhar em direção ao futuro, nos perguntando constantemente sobre a escuridão do nosso tempo – como Agamben diria. Essa escuridão não se produz apenas pelas negligências do passado, mas também depende de como lançamos luz sobre o nosso presente – questionando esses silêncios, a fim de gerar um novo passado para o futuro. Desta forma, a *écriture féminine* pode ser vista como uma ferramenta para a criação de novos espaços linguísticos e culturais para gerações vindouras.

É importante ressaltar que mudanças provocam zonas de desestabilização, e é por isso que o conceito de *phármakon*, de Derrida, é aqui utilizado. Em *A farmácia de Platão* (2005), Derrida examina o duplo significado do termo *phármakon* – que pode ser traduzido por remédio ou veneno. Ao analisar o diálogo platônico entre Fedro e Sócrates, para pensar a origem da escrita, o filósofo questiona essa escolha feita pelo tradutor da obra platônica e mostra que não é possível pensar em remédio ou veneno (normalmente associado a remédio,

de acordo com o autor), porque *phármakon* carrega ambos ao mesmo tempo. Para defender sua tese, Derrida traz as imagens das divindades Tammuz e Thoth. Com o primeiro – o rei de todas as divindades –, a linguagem se apega ao polo negativo; com o último – a divindade subalterna da escrita e outras artes – a linguagem está associada ao lado positivo. Ou seja, a escrita pode ser entendida como a cura para o veneno dominante atual, uma força escondida desestabilizadora que tem o poder de destronar. Thoth tinha o poder de criar novos mundos através da escrita e, conseqüentemente, intoxicar o poder de Tammuz.

Dito isto, o *phármakon* tem invariavelmente dois gestos, duas forças. E o mesmo podemos dizer da *écriture féminine*. O indecível da escrita feminina despotencializaria uma lógica ocidental que trabalha com binarismos excludentes. Logo, encaremos a medusa. Pulemos no abismo com ela. Deixemo-nos ser intoxicados por uma nova linguagem, por uma nova escritura.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Rio de Janeiro, 2009.
- BANKS, Joanne Trautmann. "Introduction". In: *Selected Letters*. Londres: Vintage Books, 2008 [1988].
- BELL, Quentin. "Introduction". In: *Selected Diaries*. Abridged and Edited by Anne Olivier Bell. Londres: Vintage Books, 2008 [1989].
- CIXOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. [1975]. Disponível em: <http://lavachequilit.typepad.com/files/cixous-read.pdf>>. Acesso em 18/09/2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. "Percepto, afecto e conceito". In: *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 193-235.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. Prefácio de Nelson Ascher. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. "Tradition and the Individual Talent" [1919]. In: *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber Limited, 1932. Disponível em
- < <http://150.164.100.248/profs/sergioalcides/dados/arquivos/Eliotal.pdf> > Acesso em 29/02/2017.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1932, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.
- _____. "Preface". In: *Selected Letters*. Londres: Vintage Books, 2008 [2003].
- PINHO, Davi. "Virginia Woolf Reads the Romantics". In: *Virginia Woolf and Heritage* Edited by Jane de Gay, Tom Breckin and Anne Reus. Reino Unido: Clemson University Press, 2017, p. 109-114.
- SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Collector's Library, 2014 [1929].
- _____. "How it strikes a contemporary". In: WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. Los Angeles, CA: Green Light, 2012 [1923]. E- Book.
- _____. *Jacob's Room*. In: *Selected Works of Virginia Woolf*. Inglaterra: Wordsworth Editions, 2012 [1922].
- _____. *Moments of Being*. Londres: Harcourt Brace & Company, 1985 [1974].
- _____. "Modern Fiction". In: WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. Los Angeles, CA: Green Light, 2012 [1919]. E- Book.
- _____. *Mrs Bennett and Mrs. Brown*. Disponível em
- <<http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>> Acesso em 20/09/2016 [1924].
- _____. "On Being Ill". In: *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press, 2009 [1930], p. 195-204.

_____. *Os diários de Virginia Woolf*. Seleção e Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Selected Letters*. Edited and Introduced by Joanne Trautmann Banks. Londres: Vintage Books, 2008.

_____. *To the Lighthouse*. Londres: Collector's Library, 2004 [1927].

Sobre os autores

ANNELISE ESTRELLA GALEAZZI

Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UERJ. Atualmente, pesquisa a obra de Hélio Oiticica, mais especificamente suas inscrições textuais em obras plásticas e textos inéditos. Graduiu-se em Letras pela Unicamp.

DANIELE RIBEIRO FORTUNA

É Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ 2015-2017) e bolsista de produtividade em pesquisa 1A (UNIGRANRIO/Funadesp). Pós-doutora em Comunicação (UERJ), doutora em Literatura Comparada (UERJ) e jornalista. Pesquisa escritas de si, corpo, antropologia das emoções e nojo. É professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade UNIGRANRIO.

DIEGO FERREIRA

Doutorando em Literatura Brasileira (UERJ) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura comparada (UERJ). Atualmente pesquisa a obra de Hilda Hilst e suas relações estéticas com o corpo, a forma e o tempo.

FABIANA BAZILIO FARIAS

Graduada em Letras, mestre em Literatura Brasileira e doutora em Literatura Comparada pela UERJ. Possui trabalhos publicados sobre microficação e atualmente pesquisa questões relacionadas à literatura de autoria negra no Brasil.

FERNANDA SHCOLNIK

Doutora em Literatura Comparada pela UERJ. Pesquisou a transgressão na obra de Hilda Hilst e o material de arquivo da escritora. Atualmente, dedica-se à obra de Rodrigo de Souza Leão e dá aulas de literatura. Participa do movimento de luta da pessoa com deficiência, atuando no Coletivo Bengala Verde, na Associação dos Deficientes Visuais do Estado do Rio de Janeiro e no Fórum Carioca de Direitos Humanos.

FRANCISCO CAMÉLO

Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, onde obteve o título de mestre, pelo mesmo programa de pós-graduação, com bolsa FAPERJ Nota 10. É estudioso da obra de Walter Benjamin e das relações entre infância, escrita e artes visuais.

GLAUBER MIZUMOTO PIMENTEL

Graduado em Letras pela UFRJ. Mestrando em Literatura Brasileira (UERJ), com pesquisa focada na relação entre lírica e metalinguagem na poesia de Arnaldo Antunes. É professor do Estado do Rio de Janeiro, de inglês e português, para alunos do ensino médio.

GLAUCIA SOARES BASTOS

Entrou na escola aos três anos e nunca mais saiu. Foi professora do Ensino Fundamental I do Colégio Pedro II desde os dezito. Fez graduação em Letras na Uerj, mestrado em Teoria Literária na Unicamp e doutorado em Literatura Brasileira na PUC-Rio.

LUIZ HENRIQUE DE NADAL

Doutorando em Letras, no programa de pós-graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestre em

Literatura Brasileira pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014-2016).

MARCELA LANIUS

Mestre em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio e atualmente desenvolve sua pesquisa de Doutorado na mesma instituição. Trabalha, já há alguns anos, com os Estudos da Tradução – especialmente com tradução literária, historiografia da tradução e questões de gênero.

MÁRCIO LUIZ CORRÊA VILAÇA

Doutor em Letras pela UFF (2009), mestre em Linguística Aplicada pela UFRJ (2003), bacharel e licenciado em Letras pela UFRJ. Jovem Cientista do Nosso Estado da FAPERJ (2016-2019). Professor Bolsista de Produtividade em Pesquisa 1A – UNIGRANRIO/Funadesp. Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da UNIGRANRIO. Atualmente seus principais temas de pesquisa são cultura digital, letramento digital, tecnologia e educação, ensino de línguas e materiais didáticos.

VANESSA NOGUEIRA MAIA DE SOUSA

Doutoranda em Humanidades, culturas e artes pela UNIGRANRIO; bolsista CAPES/Propep; Mestre em Letras e Ciências Humanas pela UNIGRANRIO e bolsista da CAPES. Graduação em Comunicação Social – habilitação em publicidade – pela Universidade Castelo Branco e Pós graduação em Marketing pela Universidade Cândido Mendes.

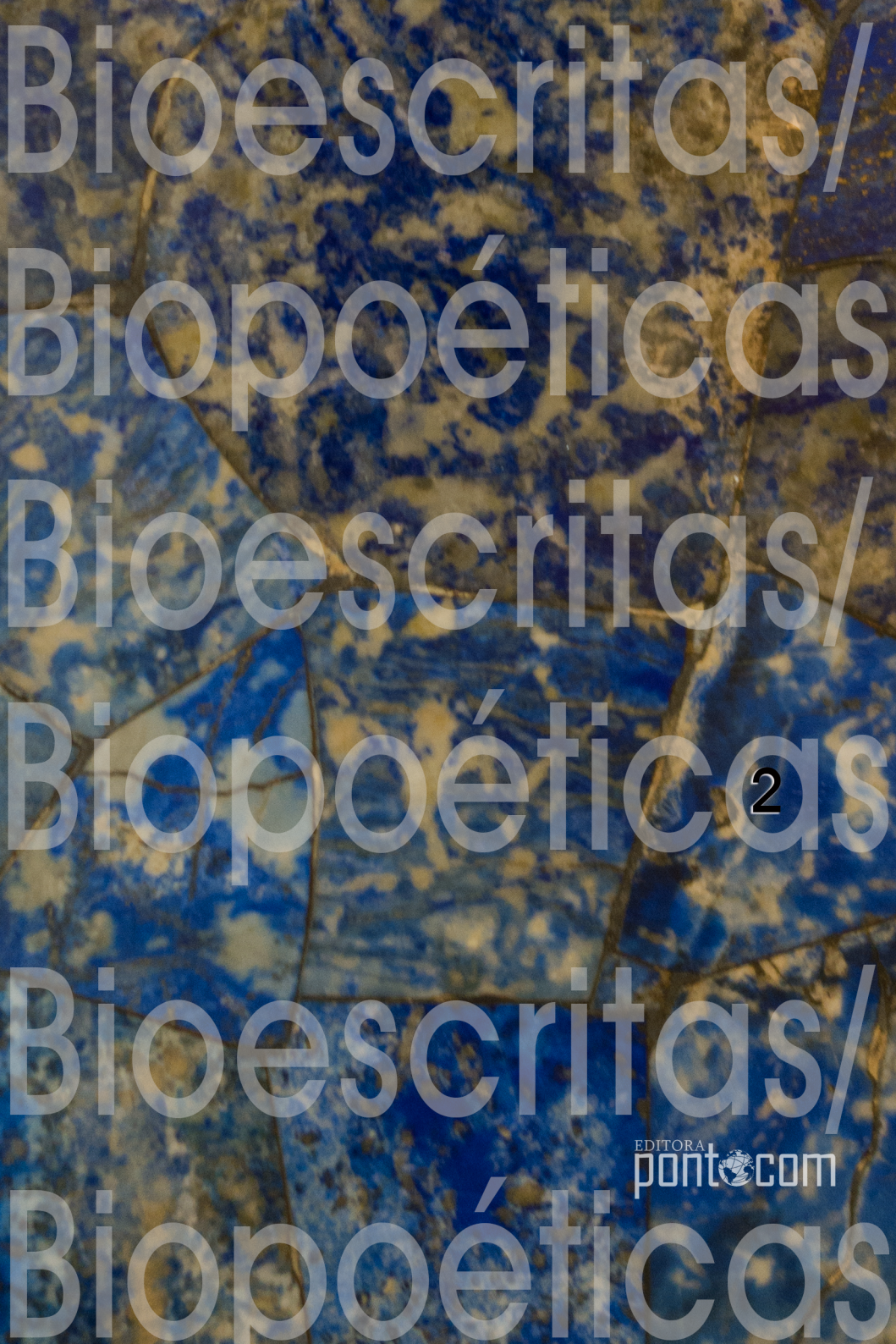
VICTOR SANTIAGO SOUSA

Pesquisador e professor de Língua Inglesa. Doutorando em Literatura Inglesa pela Uerj. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma instituição. Gradou-se em Letras pela PUC-Rio. Atualmente, pesquisa a vida e a obra da escritora Virginia Woolf.



Consulte nosso catálogo e faça
download gratuito de todos os e-books

www.editorapontocom.com.br



Bioescritas/
Biopoéticas

Bioescritas/
Biopoéticas

Bioescritas/
Biopoéticas

Bioescritas/
Biopoéticas

2

Bioescritas/
Biopoéticas

Bioescritas/
Biopoéticas

EDITORA
pontocom