

## LITERATURA E ESTUDOS INTERARTES: SABERES INDISCIPLINADOS

Vanessa Soares de Paiva (UFJF)<sup>i</sup>

### RESUMO

Os estudos de Literatura integram diversos campos do saber, e, o Texto, de modo geral, como o define Barthes (2004), é essencialmente interdisciplinar. Nesse sentido, o presente trabalho relaciona literatura, linguagem e os estudos interartes – que propõem modos de ler e produzir sentidos, na rede de inter-relações que os textos apresentam (cf. CLÜVER, 2001). Uma rede que deve ser abordada para além da categorização de seus elementos, de modo a permitir a percepção de sua integração transdisciplinar. É possível ainda, nesta discussão, questionar em que medida os saberes disciplinares, quando “indisciplinados”, podem contribuir para a produção de novos significados nos estudos que fazemos enquanto pesquisadores. Para tanto, são postos em questão alguns excertos da literatura produzida por João Gilberto Noll, em especial do conto “O cego e a dançarina”, da obra homônima de 1980, que narram uma experiência relacionada ao campo das sensações.

**Palavras-chave:** Literatura; Cultura; Estudos interartes; Interdisciplinaridade; Noll.

### ABSTRACT

The Literature studies aggregate various fields of knowledge, and the Text, generally, as defined by Barthes (2004), is essentially interdisciplinary. Considering this, the present paper connects literature, language and the interarts studies – which proposes ways to read and produce meanings, in the vast network of interrelations presented by the text (cf. CLUVER, 2001). A network that must be understood beyond the categorization of its elements, in a way that allows the perception of its transdisciplinary integration. It is also possible to question how the disciplinary knowledge, when “undisciplined”, can contribute to the creation of new meanings in our studies as researchers. To do so, some excerpts of literature produced by João Gilberto Noll are put in question, specially the short novel “O cego e a dançarina”, from the work of the same name from 1980, that narrates an experience related to the field of sensations.

**Keywords:** Literature; Culture; Interarts Studies; Interdisciplinarity; Noll.

Neste trabalho<sup>ii</sup>, apresento algumas considerações a respeito dos estudos interartes, em sua relação com a linguagem e com a literatura. Uma contribuição trazida pelos estudos interartes, a meu ver, profícua para os estudos de literatura, diz respeito a certa forma de “olhar” um texto que está para além de, na tentativa de se ler um texto identificando-se os indícios relacionados a outras artes, produzir um discurso que evidencie não a categorização destas, mas a sua integração – se não necessária, própria do jogo da linguagem – transdisciplinar. É possível ainda, nesta discussão, questionar em que medida os saberes disciplinares, quando “indisciplinados”, podem contribuir para a produção de novos significados nos estudos que fazemos enquanto pesquisadores. Nesse ínterim, são trazidos para o diálogo alguns excertos da literatura produzida por João Gilberto Noll, para a qual lanço o olhar, conforme ensina Ezra Pound<sup>iii</sup>, em seu “ABC da literatura” (2001).

*ContraCorrente: revista de estudos literários e da cultura* / número 8 (2016.1) / p.

Começo por Pound devido a uma definição, apresentada por este autor, que propõe: “Literatura é linguagem carregada de significado”, e, em seguida, que “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2001, p. 32*passim*). Tomando por base essa definição de Pound, se pensarmos a respeito do termo “linguagem”, cabem questionamentos quanto à sua modalidade: seria uma linguagem verbal? E, sendo verbal, seria falada ou escrita? Seria uma linguagem não verbal? Ou ainda: seria uma linguagem multimodal? Além disso, quando se “carrega” a linguagem de significado, pode-se entender que há potencialidades de significados dados à linguagem que se deixarão ver conforme o leitor “afina” o seu olhar, o seu modo de ler. Pode-se pensar também que nas “potencialidades de significados” estão implicados os modos de expressão, que podem ser verbais ou não verbais. Mas o que se faz exatamente ao se carregar de significado a linguagem?

O significado, para Pound, “não é algo tão definido e predeterminado”, e sim “surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente” (POUND, 2001, p. 40). Como indicação de estudo, Pound sinaliza que é importante pensar “nas diferentes ESPÉCIES de expressão, nos diferentes MEIOS de ajustar o significado às palavras”, e que o significado “não pode se restringir a significações estritamente intelectuais ou ‘puramente intelectuais’.” (POUND, 2001, p. 49, grifos do autor). Para Pound, pode-se carregar a palavra de significado por três meios principais: a fanopeia, a melopeia e a logopeia, respectivamente, a saber:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (POUND, 2001, p. 63).

Carregar a palavra de significado, portanto, implica refletir a respeito da semiótica do texto e seus sistemas de significação, o que, por sua vez, leva a pensar a respeito do conceito de signo e seus desdobramentos. Além disso, ao sinalizar na linguagem verbal escrita a presença de outras formas de expressão da linguagem, como a imagem e a musicalidade, Pound provoca-nos também a pensar a respeito dos gêneros textuais, o que nos leva a uma discussão que diz respeito à possibilidade de categorização dos textos conforme as modalidades de linguagem neles empregadas, e conforme os modos de significar. Se, a partir

dessas considerações, decidirmos dialogar com Bakhtin – que definiu um caminho para os estudos dos gêneros do discurso –, a categorização dos enunciados conforme se os perceba como tipos relativamente estáveis se dá segundo o conteúdo temático, o estilo, e a construção composicional (Cf. BAKHTIN, 2010, p. 261-262). No entanto, neste trabalho, se pretende defender um modo de ler não com o objetivo de extrair do texto o que há das diferentes modalidades de linguagem, seus traços mais evidentes de associações a outras artes, e, nesse sentido, diferenciá-las; mas com o objetivo de que o texto se deixe ler conforme se configura como texto: em toda a sua potencialidade de expressão e de produção de sentido.

Para alcançarmos este propósito, trazemos à baila a discussão apresentada por Claus Clüver (2001). Professor emérito da Indiana University e pesquisador do campo dos estudos interartes, Clüver afirma que tais estudos se desenvolveram de uma perspectiva, datada do início do século XX, conforme a qual se pensava uma “iluminação mútua entre as artes”, e, assim, “os métodos usados nos estudos de *uma* arte poderiam ser proficuamente aplicados, com os devidos ajustes, ao estudo de uma outra”. A imagem de uma “rede de inter-relações entre as artes”, no âmbito da interdisciplinaridade, revela a perspectiva dos estudos interartes (CLÜVER, 2001, p. 335 *passim*). Clüver assinala ainda a presença do campo da literatura comparada (bem como das artes comparativas) como importante para o desenvolvimento dos estudos interartes, pois permitiu o desenvolvimento de perspectivas que sinalizavam limites e fronteiras, contatos e contrastes dos objetos em estudo. Porém, a formação de um discurso transdisciplinar também presente nas instituições acadêmicas, como os estudos culturais, por exemplo, contribuiu para que os estudos interartes pudessem encontrar amparo teórico e metodológico para seu desenvolvimento.

Clüver (2001) assinala que a categorização das artes se dá no curso das práticas culturais (conforme o paradigma atualmente dominante), e, justamente por isso, é passível de modificações. No entanto, segundo o autor, muito do que hoje se discute a respeito das artes postas em relação, quer seja no campo teórico, quer seja em um determinado objeto artístico – por exemplo, uma obra literária cuja narrativa evidencie elementos visuais, ou uma pintura a óleo que apresente elementos de narrativa ou tipografia –, ainda toma como base teorias distintas que abrangem cada uma das artes em separado, como se isso fosse suficiente para discutir a relação entre elas. Clüver (2001) também chama a atenção para o fato de que os currículos postos em prática nas instituições de ensino não parecem ainda suficientes para uma abordagem das artes (seus pontos de contato, suas relações) ou dos fenômenos culturais de maneira ampla, e dessa forma explicita sua defesa do campo dos estudos interartes, como prática inter e transdisciplinar necessária aos estudos das artes e seus desdobramentos.

A respeito dos saberes disciplinares (e indisciplinados), André Monteiro, professor de literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora, produziu um texto, em diálogo com o poema “O dia em que Gottfried Benn pegou onda”, de Alberto Pucheu, intitulado “É preciso aprender a ficar (in)disciplinado”. Nesse texto, Monteiro (2012) pergunta: “qual a utilidade e a desvantagem da (in)disciplina para nossa vida?”. O autor considera que a disciplina, entendida como ideia e prática, “só é favorável à vida quando percebida em sua singularidade, e não em sua suposta identidade”. Singularidade aqui entendida como unidade, ponto de contato movente, expansível, em oposição ao entendimento de identidade que pode remeter a algo consolidado, ajustado, definido. Monteiro (2012) pensa o saber disciplinar como aquele que permite a passagem de outros saberes, de outras singularidades, e isso o torna mais pulsante e vivo, e faz com que aquele saber relacione-se ao saber próprio da vida, como algo em curso, em movimento, potente.

De maneira análoga, o autor defende também os saberes disciplinares, porém de modo que não sejam saberes encerrados em si mesmos, que valham apenas por existirem, mas que sejam carregados de sentido (para retomar Pound): que sejam plenos, prenhes de vozes e lugares possíveis de enunciação. Assim, questiona o autor se toda disciplina, desse modo entendida, não seria sempre uma “inter” ou “trans” disciplina. Para Monteiro (2012), toda disciplina potente se faz indisciplina, “corpo-singularidade”, “corpo-pluralidade”, e que é preciso “Transgredir a estrutura por dentro dela mesma. Criar um agenciamento vivo capaz de fazer falar o dentro no fora e o fora no dentro”. Esse agenciamento, resultado dos diálogos de sujeitos e saberes, parece ser o objetivo último de toda força criadora, esta, por sua vez, (in)disciplinada.

O autor chama a atenção para a possibilidade de um poeta, no curso de sua escrita, ser levado por algo que diz respeito a outra coisa que não a poesia, como uma tourada, por exemplo, e permitir que a levada de seu poema tenha algo do movimento do toureador. O autor pergunta: “Haveria alguma possibilidade de se fazer poesia sem se deixar contaminar por qualquer outra prática de saber que não a de uma suposta prática estritamente poética?”, ou seja: haveria, para as práticas e os saberes cotidianos, uma disciplina única como fonte de nosso ávido desejo de conhecer, produzir, construir mais e mais vida? Para o autor:

Não importa o suporte disciplinar em si, a disciplina em si, mas o movimento vital que uma disciplina qualquer é capaz de traduzir em sua singularidade povoada. Disciplinas, tal como as penso aqui, não são categorias, são pousos, repousos provisórios para o indisciplinado texto da vida. (MONTEIRO, 2012).

Desse modo, podemos pensar nossas pesquisas desde um local muito bem definido, disciplinar, institucional – visto que assim se dão as relações formais da produção acadêmica, até mesmo para que tenham visibilidade e condições reais de serem produzidas –; porém, não se pode perder de vista que o saber disciplinado, encerrado nele mesmo, burocrático, não pode permitir, de modo potente, a expansão de sua força criadora. É por defender essa forma de pensamento que nos envolvemos em campos de estudo que se embrenham de saberes de fontes diversas que, por sua vez, relacionados em suas singularidades, no que neles há de intempestivo, libertam-se de suas fontes para serem, eles mesmos, resultado e lampejo de uma perspectiva diversa.

Clüver já chamava a atenção para o fato de que os novos tipos de textos e de formas artísticas não podem “continuar a ser acomodados dentro dos domínios das disciplinas tradicionais” (CLÜVER, 2001, p. 336). Embora o autor estivesse se referindo a obras multimídia e mixmídia, estendo a afirmação à compreensão de texto, conforme Barthes, “cujo movimento constitutivo é a *travessia*” (BARTHES, 2004, p. 67), ou seja: um texto pode especialmente atravessar várias “obras” (ou campos do saber, fontes consagradas) – perpetrá-las, delas embeber-se, para assim extrapolá-las, ser novo objeto, conforme se o defina a perspectiva a ele lançada. Um texto seria, dessa forma, entendido como “campo metodológico”, cuja lógica se modela no “trabalho das associações, das contiguidades, das remissões, [e] coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria)” (BARTHES, 2004, p. 69). E, por fim, ainda a respeito do entendimento de interdisciplinar, Barthes afirma:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio, um desses objetos. (BARTHES, 2004, p. 99).

A respeito desse objeto novo de que nos fala Barthes, podemos pensar tanto na elaboração de campos de estudo, de grupos de pesquisa, de investigações, quanto na produção de práticas e objetos artísticos, que não se fazem por si só, em fonte única, mas embebedam-se de vários saberes indisciplinados. De acordo com Clüver (2001), como prática cultural, como sistema de signos (e, portanto, objeto de estudo da semiótica), ou conforme sua função estética: assim se pode definir o que é ou não arte. Se um texto é lido como arte, então ele pode ser objeto dos estudos interartes, embora o discurso interartes não defina que todo texto tomado como objeto de estudo seja lido como obra de arte. Isso se dá porque “a natureza dos

assuntos em foco determinará quais os textos a selecionar como objetos mais apropriados” (CLÜVER, 2001, p. 339), e tanto podem ser assuntos relacionados diretamente ao campo de estudos das artes, quanto extrínsecos a este. Para Clüver (bem como para Pound), a definição dos objetos e dos objetivos de um campo de estudos se dá conforme as perguntas que são feitas àquilo que se observa.

No todo de relações que se pode constituir pela linguagem – o “ser da literatura”, conforme Barthes (2004) –, escolho, para lançar o olhar, uma passagem em especial da obra “O cego e a dançarina”, publicada pela primeira vez em 1980, do escritor gaúcho João Gilberto Noll. Tal escolha se justifica pelo fato de que este escritor propõe, em sua narrativa, uma experiência relacionada ao campo do sensível. De maneira ampla, na obra de Noll, o personagem principal, recorrente em suas narrativas, uma espécie solitária de viajante (seja migrante, errante ou mambembe), muitas vezes interpelado por uma urgência de tempo presente (ou por uma impressão de suspensão do tempo), se põe em relação com os lugares que ocupa no mundo e o seu tempo. No trânsito, no espaço que se abre à visão, à viagem, o personagem é um corpo que percorre, se põe em movimento; ele está, encontra, perde, vive – “o único roteiro é o corpo” (NOLL, 1989, p. 24). Esse contexto, que mais imediatamente pode ser lido como fissura, cisão, descontinuidade em relação ao mundo (dada a aparente perda de certezas deste homem em relação ao papel que lhe cabe), pode ser entendido como uma descontinuidade em relação ao seu tempo e lugar, necessária à percepção destes. Tais descontinuidades configuram o aspecto contemporâneo da narrativa de Noll, conforme propõe Agamben<sup>iv</sup> (2009).

Lê-se, em Noll, no esforço de narrativa que se faz “a caminho”, uma referência muito forte a questões vinculadas ao espaço. O professor Luis Alberto Brandão (2007), da Faculdade de Letras da UFMG, em um trabalho sobre o alargamento do conceito de espaço e suas implicações nos estudos de literatura, propõe, entre outras, uma perspectiva que compreende a linguagem em sua materialidade, nos signos que a compõem, no corpo da palavra posta em relação para constituir texto – e daí a sua capacidade de alcançar o sensível, a considerar a sua recepção e o esforço de abstração necessário para que um leitor sintá-se, efetivamente, tocado.

Além disso, está presente ainda o entendimento do espaço como cenário do todo possível, no mundo ficcional. Um espaço em que os aspectos visuais ganham força e trazem para a narrativa elementos que a fazem entrelaçada ao que poderia perfeitamente ser enquadrado numa fotografia, na cena de um filme, num instante de uma cena executada em um palco (de teatro?), no roteiro cinematográfico, entre tantas possibilidades que a podem

relacionar a outras artes. No recorte episódico que em muito ilustra os textos do autor, em que o tempo presente ou o passado incerto são os mais recorrentes, a materialidade das relações de sentido provocada pela linguagem presentifica um posicionamento do sujeito em relação ao mundo – necessário, sim, para a continuação da vida. Não a continuação trivial da qual se apodera (e apaga) a História, mas a continuação da vida como potência.

Para tanto, trago à baila um trecho do conto “O cego e a dançarina”, da obra homônima do livro de 1980, primeira publicação de Noll. Assim inicia o conto:

Sempre falei em pássaros. Azuis, amarelos, brancos, araras incolores. Súbito canto. Sempre falei num voo que me parece demasiado. Não sei explicar melhor sobre isto porque aconteceu um fato que é mais voraz do que as palavras em pássaros. Um fato que exaure todas as demais possibilidades. Pois é um fato cruento. (NOLL, 1991, p. 132).

Há muito me intriga o modo de “falar em pássaros” do qual se apropria o narrador-protagonista do conto, em que a preposição “em”, ligada ao verbo “falar”, deixa de estabelecer uma relação de “falar sobre”, “a respeito de”, para indicar certo modo de falar: em pássaros, em voo. No entanto, a história que ele se propõe a contar talvez desafie a sua linguagem: não sabemos se o fato cruento poderia ser contado em pássaros, e assim é lançado o seu jogo.

Sigamos para o episódio dos personagens que dão título ao conto: há uma mulher vestida de rosa, à porta de um restaurante de beira de estrada, que dança um mambo; defronte, há um adolescente que a observa. O narrador assiste à cena, e o que ele vê é “que a mulher pensa que dança mas está apenas aturdida por vermes e o adolescente pensa que olha uma mulher que deseja mas de fato olha a mancha rosa suada que dança na sua quase cegueira” (NOLL, 1991, p. 133). Esse modo de ver a cena é atribuído pelo protagonista às palavras em pássaros, cujo voo ultrapassa a sua habilidade de freá-las. Considera, porém, o protagonista, que, ao escrever, o movimento ocorre de maneira diversa:

E sobretudo quando escrevo e a língua permanece em seu natural repouso, sinto que dedilho na máquina não as teclas, mas palavras insuspeitadas até ali, coisa que se parece mais com a música do que com a comunicação verbal, e tanto isso é verdade que muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo em andantino, em presto, em adágio. (NOLL, 1991, p. 133).

A palavra, dita ou escrita, portanto, não parece ser dominada por seu narrador/escrevente: ela ou lhe escapa, voa; ou o modo como ela soa parece tão importante quanto o que se diz, conforme o seu modo de olhar e de dizer. A palavra em pássaro se assemelha mais à abertura da linguagem para o insuspeitado, o enigmático. A palavra em pássaro é carregada de possibilidades de significação. Muito provavelmente outra maneira de

olhar resultaria em outra maneira de dizer, e, assim por diante, em outro voo, e, quando a palavra voa, carrega consigo mais força. Um verso de Manoel de Barros diz “Poesia é voar fora da asa” – e também parece um voo assim indisciplinado o voo das palavras em pássaros.

Em movimento semelhante àquele atribuído ao voo da palavra, o protagonista revela a sedução provocada nele pelo registro, a prova exibida pelo cinema. Para ele, uma câmera conseguiria capturar a cena que ele vê: “Querida olhar e registrar com uma câmera a mulher que dança e o adolescente que vê, uma câmera paciente que aguardasse os sinais visíveis dos vermes e da cegueira.” (NOLL, 1991, p. 133). Uma câmera paciente, portanto, que não apenas exiba, mas prove, na cena registrada, que algo acontece.

Assim, a linguagem que voa é a mesma que registra os até então insuspeitáveis (não para todos os olhos) vermes e cegueira. O voo parece carregar consigo aquilo de que a linguagem está prenhe, suas possibilidades de movimento. Mas quem pode (ou quantos podem?) ver esse movimento, se ele não for mostrado por meio de lentes que demonstrem sua existência? Não que o cinema prove ser real a cena que ilustra; mas, por seu turno, a matéria da ficção que até então voava pode vir a tomar corpo para, então, ser capturada pela lente da câmera.

No que diz respeito ao cinema, cabe pontuar que o espectador do filme – ainda que perceba que aquilo que é mostrado não pode ser exatamente o que ele veria se presenciasse a cena – compactua com o jogo de verossimilhança do cinema. No conto, a câmera “paciente” registra, pois, um exercício de montagem que engendra a cena e o que nela está para ser visto, um certo modo de ver e de sentir algo que se quer significar. Não fosse isso, poderia a ficção dos vermes e da cegueira mesclar-se ao som interminável do mambo, suposta (mais uma vez, não para todos os olhos) dança da mulher suada vestida de rosa, em ritmo e musicalidade; ou mesmo ao que poderia soar como delírio, dado o desfecho da narrativa, em que uma pessoa é atingida por uma bala de revólver.

O conto de Noll por ora parece nos levar a uma estrutura de camadas, nas quais, pouco a pouco, se articulam (e se dissolvem) as linguagens; é como se a matéria da narrativa pudesse ser percebida em movimentos distintos, conforme sugere o protagonista. É como se o voo das palavras fosse suficiente para nos transportar para outros *media* e nos fizesse imaginar a narrativa como “verbomusicovisual”, e, por que não, perceber os entrelaçamentos das linguagens, bem como a impossibilidade delas de se separarem, vinculadas pelo voo, metáfora do “delírio”<sup>v</sup> da palavra necessário à produção de sentido. Não fossem elas, assim, unidas, não poderia haver produção de texto literário como palavra carregada de significado; não poderia haver, arrisco-me a dizer, ao menos Texto como objeto novo, resultado de

interações indisciplinadas das diversas artes. Como é próprio da linguagem, seus elementos se mostram (em maior ou menor grau), e provocam certos efeitos no leitor que remetem aos elementos referendados por Pound: a imaginação visual, sua correlação sonora, e os efeitos de sentido propostos pelas associações intelectuais e emocionais que o leitor cria, quando lê.

Para Barthes,

eticamente, é tão-somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura, em cuja primeira linha, o de real. Politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que se poderia chamar de “linguagem integral” que a literatura é revolucionária. (BARTHES, 2004, p. 5).

É, pois, o elemento cultural o elo dos campos aqui abordados: a travessia possível e necessária aos estudos das artes, da linguagem, da literatura, na construção do voo indisciplinado, o elemento perturbador que instiga nossa imaginação e as possibilidades de criação dos objetos e valores culturais. Vale a aceção de Barthes: “A cultura se nos apresenta cada vez mais como um sistema geral de símbolos, regido pelas mesmas operações: há uma unidade do campo simbólico, e a cultura, sob todos os seus aspectos, é uma língua.” (BARTHES, 2004, p. 16). Uma língua, cabe ressaltar, que convoca e constitui, em seu jogo, disciplinas diversas, tais que, de diferentes modos e “carregamentos” de sentido, contribuem para a consolidação de seus registros e de seu modo de pertencer. Na circulação dos saberes, seus meios de projeção e de articulação, transita-se entre o disciplinar e a curiosidade de dele se valer para, assim, ultrapassá-lo, constituir objeto novo, visto de nova forma, articulado de modo criativo, como é próprio da inventividade humana. Os estudos interartes são um desses novos objetos que, além de já convocarem, por serem novos, várias fontes de saberes, contribuem para que se possa lançar um olhar diverso ao que já, por si só, desafia as classificações.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius NicastroHonesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 15, n. 1, jan./jun. 2007, p. 207-220.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Introdução crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (org.). *Floresta encantada – Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 333-359.

MONTEIRO, André. *É preciso aprender a ficar (in)disciplinado*. Disponível em <[http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado\\_andremonteiro.pdf](http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf)>. Acesso em 20 jan. 2015.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

## NOTAS

<sup>i</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestra em Letras: Teoria da literatura, pela mesma instituição.

<sup>ii</sup> Este trabalho é resultado das discussões propostas na disciplina "Tópicos avançados em Literatura e Crítica Literária", do Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, que reuniu estudantes principalmente dos cursos de Artes, Comunicação e Letras, no segundo semestre de 2014.

<sup>iii</sup> Para Pound, se se deseja saber algo sobre poesia, por exemplo, é preciso olhar a poesia, escutá-la, pensar sobre ela, por si só, antes de recorrer a comentadores e analistas e a ideias já há muito formatadas. Tais ações são válidas também para cavalos, carros, ou qualquer outra coisa a respeito da qual se pretenda aprender algo (POUND, 2001, p. 33-34).

<sup>iv</sup> Quando Giorgio Agamben (2009) escreve sobre o significado de contemporâneo, atualiza em debate as Considerações extemporâneas (ou intempestivas) de Friedrich Nietzsche, alargando o seu significado. Ambos concordam que, para que um sujeito aperceba-se do seu tempo, seja dele contemporâneo, é preciso dele estar deslocado, desassociado, ao menos em parte, para que haja um distanciamento suficiente que permita a reflexão.

<sup>v</sup> No descomeço era o verbo. / Só depois é que veio o delírio do verbo. / O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: / Eu escuto a cor dos passarinhos. / A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, / mas para som. / Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. / E pois. / Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer/ nascimentos – O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1997).